

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

TESI DI LAUREA
IN
STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Paolo Cervi Kervischer

Catalogo ragionato (1978-2002)

LAUREANDA:
Irene VALENTE

RELATORE:
Prof. Massimo DE GRASSI

CORRELATORE:
Dott.ssa Nicoletta COMAR

Anno Accademico 2006/2007

al partigiano Barabba

Prefazione

Ho conosciuto Paolo Cervi Kervischer all'inizio del 2003 quando, alla ricerca di un maestro, sono capitata quasi per caso nel suo laboratorio. La fascinazione subita in un luogo di questo tipo da parte di una giovane studentessa quale io ero è indescrivibile. Il linguaggio delle opere sue e dei suoi allievi mi aveva infuso la certezza che Cervi Kervischer fosse un artista internazionale, di quelli che, anche se sconosciuti ai più, hanno già un posto ben definito all'interno del sistema dell'arte ufficiale. A questo si univa la curiosità verso un maestro che a Trieste sembrava aver già creato una certa "maniera" pittorica imprescindibile dal suo insegnamento.

Non avevo considerato che Trieste è una città restia a riconoscere i valori dell'arte e che gli artisti che la abitano devono spesso sostenere con un altro lavoro le proprie ricerche artistiche. Ciò nonostante, il mio maestro poteva permettersi di dedicarsi "solamente" alla pittura. Infatti, anche se le istituzioni si sono rivelate solo in parte attente al merito di Paolo Cervi Kervischer, altrettanto non si può dire di collezionisti e critici, sebbene lui si consideri un artista isolato e poco compreso dal pubblico. La presenza delle sue opere nelle case, nei caffè, nei negozi di Trieste, ma anche di altre città italiane, austriache e slovene testimonia la stima e l'affetto che molti – tra i quali scrittori e letterati come Marko Sosič, Claudio Grisancich e Mauro Covacich, poeti come Juan Octavio Prenz e l'americano Jack Hirschmann, musicisti di ogni estrazione, amici architetti, pittori, attori ed editori – hanno nei confronti del suo mestiere di pittore. Per Cervi Kervischer la pittura è vocazione, il rapporto con l'arte è la storia della sua vita, del suo pensiero, del suo sentire e delle esperienze quotidiane e l'importanza che ha come maestro, oltre che nell'esempio tecnico che sa offrire, sta anche nel saper dare agli allievi dei validi punti di riferimento teorici.

Risiede proprio nella sua concezione del mestiere di pittore il caos in cui dimorano le opere anche di soli tre o quattro anni fa. Cervi Kervischer dipinge quotidianamente e, nel fare questo non si guarda mai indietro, continua giorno per giorno a creare senza preoccuparsi troppo di eventuali distruzioni o riordini. Alla base della mia ricerca c'è l'ambizione di "dominare" questo grande caos e di comprendere a fondo il suo percorso artistico; ambizione in parte illusoria perché la sua inesauribile attività, ormai più che trentennale, eterogenea, complessa, variabilissima, ha prodotto opere di ogni tipo difficilmente riconducibili ad un

sistema logico, semplice e univoco. Il risultato ottenuto dopo poco più di un anno di ricerca deve pertanto essere inteso come una sorta di griglia di riferimento e di spunti teorici che non pretendono di essere definitivi, ma di essere piuttosto un punto di partenza per ulteriori approfondimenti.

Visto che Paolo Cervi Kervischer continua a lavorare con assiduità è stato necessario fissare alcuni limiti temporali: il 1978 come punto di partenza, perché da quel momento inizia la sua attività espositiva, e il 2002, anno della mostra *Portale Poetico*, come termine ultimo, sia per creare un certo distacco temporale rispetto al mio punto di vista sia perché, dopo questa grande personale di Milano, l'artista cominciò ad esporre i lavori della serie *Corpi vaganti vacanti*, sui quali sta ancora lavorando.

A lui va il mio più sentito ringraziamento, oltre che per tutte le cose che in questi anni mi ha trasmesso, soprattutto per avermi dato la sua totale disponibilità a “smontare” la sua casa-studio e il suo laboratorio, alla ricerca delle opere più datate.

Ringrazio inoltre Elena Usseglio Gros, Maria Stacher e Claire Peters per il loro fondamentale aiuto nelle traduzioni dal tedesco, Verč Gleb per quelle dallo sloveno e Marko e Gordana per quelle dal serbo-croato, tutti quelli che mi sono stati vicini, ma soprattutto Massimo De Grassi e Nicoletta Comar per i loro preziosi e indispensabili consigli.

Biografia

1951-1977

Paolo Cervi Kervischer¹ nasce a Trieste il 31 Marzo 1951, da Ernesto Bruno Cervi e Liana Donoli. Ma la storia della sua identità è molto più complessa, come quella della città in cui è nato e continua a vivere, Trieste, «metonimia perfetta della Mitteleuropa – eredità asburgica, crogiuolo di razze, pluriglottismo»². Infatti basta andare indietro di una o due generazioni, per scoprire che la nonna Maria Kervischer era nata a Parenzo; che la famiglia Donoli, insediatasi in Veneto in epoca napoleonica, ha origini quasi sicuramente francesi; e che una bisnonna, Bertha Fisher, è di origini evidentemente prussiane, tanto che, in questo momento, una parte della famiglia si trova a Berlino.

L'infanzia di Paolo Cervi Kervischer si svolge nella casa della nonna Maria, in via Zovenzoni 5, vicino al teatro Rossetti. L'appartamento, che aveva al suo interno un pianoforte da concerto, era stato adibito a pensione dalla bisnonna Caterina, che ci aveva abitato con le sue tre figlie affittando le camere prevalentemente agli artisti del teatro. Lì aveva soggiornato anche Ernst Bücler, probabilmente un musicista d'accompagnamento, padre naturale mai riconosciuto di Ernesto Maria, che per questo ricevette il cognome della madre³. Anche Gisella, un'altra delle figlie di Caterina, aveva sposato Giuseppe Nessi, un cantante caratterista del teatro alla Scala di Milano, e Cervi Kervischer bambino aveva trascorso un breve periodo nel suo appartamento di via Eustachi, nel capoluogo lombardo, di cui ricorda il grande pianoforte a coda bianco e lo zoo a due passi da lì⁴.

A sei anni dalla sua nascita, i genitori si separano e dopo aver abitato, inizialmente solo con la madre, trovando lei lavoro a Milano, Paolo è costretto a trascorrere un periodo con il padre. Aveva circa dieci anni, e, in grave crisi, viene mandato dallo psicologo Antonini. Per sanare il malessere del figlio, i genitori tornano a vivere sotto lo stesso tetto coniugale, fino a quando Paolo ha diciott'anni e decide di andare a vivere da solo, nella mansarda di via Fusinato 6, in cui continuerà a tenere il suo studio anche per alcuni anni dopo il proprio matrimonio.

Dopo il diploma da geometra, si iscrive all'Università alla Facoltà di Ingegneria Navale, ma i suoi interessi sono rivolti altrove. Aiuta il padre nella gestione della ditta di sua proprietà; lavora per un breve periodo come geometra, in uno studio. Parte quindi per la Calabria, per

conto della società *Petrogeo*, a cercare il petrolio, e sconta la leva militare come ufficiale degli alpini. L'università la frequenta ben poco, se non nei suoi aspetti ludici e goliardici: «ricordo anni fa, di avere parlato con il padre del pittore, oggi scomparso, e mi confidava la pena che gli dava il figlio, incapace di trovare la sua vera vocazione»⁵.

Il padre muore nel 1975 e Cervi Kervischer, unico erede, avrebbe dovuto occuparsi della ditta. Sente invece che la sua strada è un'altra, vende l'attività paterna e trascorre due anni in una profonda crisi esistenziale. Decide in seguito di andare a Londra a suicidarsi, ma nella capitale inglese, alla Tate Modern Gallery di allora, vede un quadro fondamentale per le sue successive decisioni, *Study of a dog* (1952), di Francis Bacon. Lui stesso descrive questo avvenimento come «un grande sconvolgimento, un'epifania, una rivelazione, un taglio di mente; prima non sapevo cosa fare, poi dopo aver visto questo quadro, sono stato lì davanti, un'ora credo, singhiozzando». Da questo momento l'arte diviene la sua scelta di vita principale, anche se i suoi studi in questo campo erano già iniziati quando aveva meno di diciott'anni, sotto la guida di Nino Perizi, alla Scuola Libera di Figura del Museo Revoltella⁶. Di ritorno dal viaggio in Inghilterra, decide di iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

1978-1981

«A Venezia, nella classe di pittura di Emilio Vedova, il nostro giovane ha scoperto la sua vera, esclusiva e incoercibile vocazione, costi quel che costi. E Cervi per rimanere a Venezia accanto al suo maestro è capacissimo di passare la notte in barcone, di saltare i pasti, di dipingere “peote” e “bucintori” di cartapesta per i cinematografi romani. Inguaribilmente bohémien nella vita, diventa operatore rigoroso davanti alla tela»⁷. Negli anni dell'Accademia Paolo Cervi segue i corsi di pittura tenuti da Emilio Vedova, ma anche quelli di fotografia, con Fulvio Roiter, e di anatomia, con Nedo Fiorentin, solo per citare i più importanti. Allo stesso tempo non prende stabile dimora a Venezia, ma continua a lavorare nella sua mansarda di via Fusinato, a Trieste, e a frequentare i corsi di Nino Perizi.

Le prime attività espositive⁸ risalgono al 1978-79, quando Paolo Cervi partecipa rispettivamente alla 62^a e alla 63^a *Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*⁹, riuscendo a ottenere, la seconda volta, il premio acquisto di 200.000 lire, con l'opera *1951-Inizio [ad esistere]* del 1978.

Nell'estate del 1979 ottiene la medaglia d'oro al *Concorso Nazionale tra le Accademie di Belle Arti Italiane*, a Campione d'Italia, in Svizzera, e alla *XIV Ex Tempore Internazionale* di pittura, svoltasi a Pirano¹⁰, verso la fine dell'estate dello stesso anno, «tra 174 artisti di vari paesi, anche extraeuropei»¹¹ gli viene assegnato il primo premio di circa 400.000 lire. Questa volta, tra i membri della giuria è presente il critico d'arte triestino Sergio Molesi¹², che molto colpito dal giovane artista, lo presenta alla collettiva natalizia *Natale con critici e artisti triestini*, al Centro Barbacan di Trieste, di cui all'epoca era presidente del Comitato consultivo: «chi scrive lo conobbe come clamoroso “outsider” all'ultima extempore di Pirano, dove una giuria particolarmente severa all'unanimità lo proclamò vincitore assoluto, salutandolo come una rivelazione»¹³. La formula della mostra, inaugurata il 21 dicembre, prevedeva «una esposizione plurima di opere di artisti cittadini segnalati dai critici d'arte più ampiamente operanti a Trieste»¹⁴ e, accanto a nomi di artisti già affermati come Ugo Carà, Folco Iacobi e Marino Cassetti, viene presentato «il giovanissimo Paolo Cervi, sconosciuto ancora nella città natale»¹⁵. Contemporaneamente un suo quadro, *L'inutile* [1979], è esposto nelle sale della Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, questa volta con poco successo, tanto che, dai registri ufficiali di questa 64ª collettiva annuale, risulta che un'altra opera, con lo stesso titolo, fu presentata ma non accettata, e l'artista annota a matita, nella copia di sua proprietà del catalogo della mostra: «in effetti è stato inutile».

Nei primi mesi del 1980, l'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Muggia, con l'idea di allestire una mostra d'arte sacra, propone a Molesi di pensare a una manifestazione che avrebbe dovuto tenersi nella chiesa di San Francesco, «allo scopo di rivitalizzare, sul piano culturale, in occasione delle festività pasquali, un monumento della storia e della religiosità della comunità muggesana»¹⁶. Ma il critico non ritiene né giusto, né produttivo organizzare una collettiva d'arte sacra che avrebbe potuto produrre anche risultati non autentici e affida a Paolo Cervi «un'artista giovane, sensibile e aggiornato culturalmente, l'organizzazione artistica di uno spazio storico e sacro in modo tale che il visitatore potesse ricavarne il migliore e più coerente beneficio sul piano estetico, culturale, e finalmente psicologico e spirituale. In un secondo tempo e in accordo con la Parrocchia di Muggia, si è pensato di spostare l'intervento artistico nella Cappella del Crocifisso, per la sua migliore collaborazione con il tessuto urbano e pertanto per una più completa fruizione dell'evento estetico-religioso»¹⁷.

Molesi quindi, ben conscio della dimensione vagamente provocatoria del progetto, chiede con successo al parroco Giorgio Apollonio di realizzare l'intervento durante la Settimana Santa, e l'autorizzazione alla commissione d'Arte Sacra presieduta da Giuseppe Cuscito. È così che Paolo Cervi allestisce la sua prima installazione, una *Via Crucis* intitolata *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*.

Sempre nell'aprile del 1980, Cervi partecipa per la prima volta alla mostra collettiva di Mestre, *Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, che presenta gli allievi tra i più dotati scelti personalmente da Emilio Vedova fra i suoi studenti.

Ma è verso la fine dell'anno, che l'artista può allestire la sua prima vera personale, *All is here now!*, alla Galleria Meduza di Koper¹⁸. L'esposizione, «promossa dalle Obalne Galerije con pronto spirito manageriale e vivace sensibilità critica è un esempio della funzione che può adempiere un ente culturale pubblico per la individuazione, promozione e diffusione degli autentici valori artistici, anche in un raggio più vasto della dimensione locale e nazionale [...] e, siccome è interessante e lodevole costume dalla Obalne Galerije curare l'allestimento di una mostra personale di chi si afferma nelle varie edizioni della citata Ex-Tempore, ora Paolo Cervi può presentare in questa sede una campionatura più estesa del suo lavoro, così da consentire una lettura critica più approfondita e una fruizione più allargata»¹⁹.

In occasione della mostra viene pubblicato un pieghevole di quattro pagine con un testo critico di Andrej Medved, uno di Sergio Molesì e un breve curriculum artistico²⁰, che merita di essere menzionato perché Paolo Cervi Kervischer è solito presentare oggi i suoi allievi più meritevoli, alla loro prima personale, con una piccola pubblicazione simile a questa.

Vince, in seguito, la borsa di studio con premio acquisto dell'opera *Senza Titolo I* del 1980, elargita dalla Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, in occasione della 65^a collettiva annuale, allestita dal 20 dicembre 1980 al 20 gennaio 1981, nelle sale espositive della Fondazione in piazza San Marco a Venezia.

Nel mese di maggio dell'anno 1981, è presente a Bologna in un'altra edizione della mostra, *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*.

Dal 10 al 17 luglio allestisce una seconda mostra personale, questa volta a Trieste, alla Sala comunale d'arte di piazza Unità, dove espone «tre grandi composizioni senza tempestare i giornali di avvisi, senza fare catalogo e neppure uno straccio di foglietto ciclostilato»²¹. In quell'estate del 1981, nei mesi di luglio e agosto partecipa alla *III biennale internazionale di fotografia combinata*, workshop fotografico tenutosi nell'«antico paesino istriano» di

Koštabona, «lontano dall'andirivieni turistico»²², che gli vale una medaglia d'argento *ex-aequo* per l'opera *Sincerità* (1981), e due esposizioni alla Fotogalerija Loža di Koper, sempre a cura di Toni Biloslav, direttore delle Obalne Galerije, nell'estate del 1981 e nei mesi di marzo e aprile 1982.

Nel settembre del 1981 partecipa per la prima volta alla *malerwoche*²³ della cittadina austriaca Suetschach, o Sveče – trovandosi al confine con la Slovenia – organizzata dalla locale associazione culturale slovena *Kočna*.

Nello stesso periodo, nella seconda sessione d'esame dell'anno scolastico 1980-81, sostiene l'esame di licenza dal corso di pittura dell'Accademia di Belle Arti, conseguendo il relativo diploma e ottenendo la votazione complessiva di 104 su 110. Le materie d'esame sono anatomia artistica, tecniche d'incisione, storia dell'arte, ma soprattutto pittura, con Emilio Vedova, con il quale – come sottolinea l'artista – ottiene il massimo dei voti²⁴.

1982-1983

L'attività espositiva del 1982 si apre per Paolo Cervi il 26 maggio, quando viene inaugurata la mostra personale alla galleria della Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, aperta fino al 5 giugno dello stesso anno. Assieme alla sua, vengono allestite le due personali di Silvano Bertaggia e di Antonio Martinelli. Infatti nel catalogo che riunisce i tre artisti si può leggere: «le mostre dedicate agli artisti Bertaggia, Cervi e Martinelli rientrano nelle manifestazioni previste congiuntamente dal Consiglio di Vigilanza e dalla Commissione Culturale quando fu deciso che gli artisti prescelti e premiati con Borsa di Studio dovessero “essere vincolati a presentarsi con una mostra personale da tenersi nelle Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa entro l'anno successivo alla realizzazione della Collettiva annuale”. L'iniziativa si propone appunto di considerare la Borsa di Studio una assegnazione in funzione di supporto economico e morale, atto a garantire l'impegno del fruitore nella ricerca e continuità dei propri moduli espressivi e testimoniare poi – attraverso l'invito ad esporre – gli sviluppi della sua attività».²⁵ In questa occasione, allegato all'esposizione, viene presentato il testo *Se tutto è possibile ...*²⁶, da considerarsi per Cervi una sorta di manifesto della propria attività pittorica, che verrà riproposto negli anni successivi fino al 1996.

Nell'estate dello stesso anno, viene invitato a Bois-de-Champ, presso l'editore Roland Chopard, dove realizza le stampe e la copertina del quinto numero di *Aencrage&Co*, una

rivista di poesia molto particolare perché realizzata interamente a mano, utilizzando tecniche calcografiche antiche.

Verso la fine del 1982 viene sollecitato dalla critica triestina Maria Campitelli a preparare una performance inerente il mondo della moda, per un evento da lei curato che avrà luogo domenica 27 febbraio 1983 nei saloni del Savoia Excelsior Palace di Trieste. Si trattava della festa multimediale *Impara l'arte e mettila da party*. La performance *Fashion*, basata sull'idea di una sfilata di moda con vestiti disegnati da Paolo Cervi e realizzati dalla moglie Cosetta²⁷, voleva trasformare la sfilata in un happening provocatorio per il pubblico. Durante i mesi di preparazione, l'artista contattò un gruppo di modelle professioniste che, però, dovettero rifiutare la proposta di sfilare e di fermarsi come manichini in mezzo al pubblico, perché questa tipologia non era contemplata dal loro contratto, che prevedeva solo la sfilata tradizionale²⁸. Viene quindi assoldato il Gruppo Look 'd Roll, composto da tre normali ragazze, Ariele, Marzia ed Elisabetta, che si prestano ad andare e venire davanti alla scenografia *Impressions soleil couchant* (1983), con i vestiti dipinti da Paolo Cervi di bagliori sottratti a Monet. Le modelle, in questa sfilata fuori dagli schemi, si rivolgevano al pubblico con gesti impreveduti e smorfie ammiccanti, in un sottofondo musicale composto dall'artista stesso.

Probabilmente del marzo dello stesso anno sono altre due performance, *Pittura con orchestra: il giallo è del clarinetto etc ...* e *Improvvisazione: suonare se stessi*, eseguite a Padova all'Auditorium Pollini con l'orchestra Pollini «*interensemble*». Di esse, purtroppo, restano solo poche immagini fotografiche, e un minimo riferimento bibliografico²⁹. Dalla testimonianza dell'artista, risulta che durante la prima performance l'artista dipingeva con l'accompagnamento dell'orchestra, mentre nella seconda Cervi, dopo aver scattato una Polaroid a ogni musicista, la riponeva sul leggio, in fase di sviluppo, al posto dello spartito. Nella fase successiva spostava le foto dai rispettivi leggii, quasi a creare sensazioni diverse, in un gioco di situazioni che rompeva la familiarità con un determinato oggetto, ma anche persona, essendo la foto un ritratto del musicista stesso.

A maggio viene invitato a ripetere la performance di Trieste, al Teatro All'Aria di Udine, da Claudio de Maglio, allora curatore del teatro, nell'ambito della rassegna *Dove il corpo può spaziare*. Per questa occasione la performance viene non solo ripetuta, ma anche cambiata nel titolo, che diventa *Impressions soleil couchant 1983*. La scenografia rimane la stessa, il grande fondale rappresentante il tramonto del sole con il riflesso deviato a sinistra, ma viene

aggiunta una colonna³⁰ sormontata da un televisore che trasmette una ripresa fissa del sole al tramonto, la proiezione di un filmato e di una serie di diapositive con lo stesso soggetto, a evidenziare la coesistenza di media differenti e, quindi, di diverse letture possibili. Questa volta, le ragazze sono due danzatrici, Ariele Perentin e Antonella Ursic, che, nel silenzio, indossando gli abiti realizzati da Cosetta e Paolo Cervi, accendono un braciere d'incenso e poi, con la musica, danzano per circa tre minuti illuminate dal fascio di luce del proiettore. Alla fine della musica le ragazze si arrestano e, nel buio, sulla stessa scena iniziale rimane soltanto acceso il video montato sulla colonna dorica.

Di quello stesso anno sono le prime mostre in Austria. Dal 19 aprile al 20 maggio è allestita la personale *Il dio precario*, negli ampi spazi della Casa dello Studente Cattolica, presso l'Università di Graz, normalmente adibiti «ad attività culturali internazionali»³¹, mentre risale al mese di luglio il soggiorno a Vienna, durante il quale dall'11 al 13, collabora con l'artista austriaca Irene Andessner, allestendo nello studio viennese di quest'ultima la mostra *Atelieradresse*.

In quel periodo, a Trieste, Maria Campitelli cura una mostra fotografica collettiva, *Immagini partycolari*, al Centro Barbacan. In occasione della mostra espongono, fra gli altri, anche Alessio Curto e Piero Pieri, che si erano occupati della documentazione fotografica – rispettivamente dell'allestimento e della messa in scena – della performance *Fashion*. Le foto in mostra sono proprio queste, senza che Paolo Cervi venga menzionato a catalogo.³²

Lo scontento da parte dell'artista nei confronti della critica sfocerà in un'assemblea straordinaria del Gruppo 78, il 9 novembre 1983, con all'ordine del giorno una «chiarificazione sulla linea programmatica ed operativa del presidente Maria Campitelli, richiesta da Paolo Cervi e Erica Stocker»³³. Datata la notte dello stesso giorno è una lettera di Cervi a Maria Campitelli, in cui spiega le sue ragioni: «temo che gli artisti triestini non abbiano qui nessun avvenire perché manca un effettivo ascolto ed io ho avuto la sensazione che il mio lavoro sia caduto nel vuoto.

È caduto nel vuoto anche per la frettolosità di una critica, che critica non è, per l'approssimazione di certi discorsi su assonanze intraviste, che tali non sono, e tutto il mio lavoro, che voleva essere – nella parte seconda – decisamente provocatorio, è scaduto ad avvenimento privo di senso.

Che volessi giocare a fare lo stilista, doveva essere, per chi sa vedere, un chiaro sintomo di qualcos'altro. Non è lì che si articola il mio discorso e tu che sei stata attenta sei conscia

sicuramente di questo. Io ho parlato di moda per dire modo. Ho sottolineato le parole che si dicono nel tempo dell'effimero. Nel tempo della congiunzione con il "fuori dal tempo". La lettura del fondale dipinto con il riflesso del sole verso sinistra è chiaramente un artificio; è un'associazione immediata con due momenti: la Natura (il tramonto) e l'Arte (*Impressions Soleil Levant* di Monet) mediati dal Falso, dalla falsa visione (il riflesso impossibile), dallo scandire del tempo, di quel tempo che scrive le cose non dette e sottolinea una distanza incolmabile. È la tensione a possedere "questo tempo", cioè il tempo infinitesimale, la tentazione dell'oggi, la tendenza ad impadronirsi del posto del "dio del tempo", la sfida. Parlare di moda diventa oggi un modo, il solo modo per non parlare di maschere, cioè di vestiti. Paradossalmente la sola cosa che non mi interessa nella moda sono i vestiti, che essendo sempre quelli "di moda" annullano automaticamente la loro incidenza nel processo del tempo. Non è dunque nel vestito il nodo del processo della moda, ma piuttosto nello scambio delle parti e degli abiti nel gioco del vestirsi e spogliarsi, in quel gioco che prevede che la maschera sia tutto e che dietro la maschera ci sia il vuoto. Ma è in questo evidenziarsi che la maschera sparisce, risucchiata nel vuoto creato dal suo stesso movimento centripeto ed affannoso. La tensione e la velocità con cui le modelle si cambiano d'abito, metafora del tempo; lo sguardo concentratissimo e saltellante degli spettatori; tutto è metafora di un tempo "altro". Tutto quindi parla del tempo, nella moda, e sottolineando l'effimero conduce all'eros, all'erotismo come arte dell'imbroglio necessario, del falso indispensabile, dell'arte del particolare e della fissazione cioè della brama di possedere il tempo»³⁴. In tal senso l'artista abbandona questo tipo di sperimentazioni, almeno per gli anni immediatamente successivi e, ascoltando le sue «somatizzazioni», torna alla pittura. Scrive infatti nell'ottobre del 1985: «il mio tentativo di uscire dal godimento per accontentarmi del piacere è durato poco (la nausea mi ha invaso). Ora è arduo parlare di un tempo che ricordo perché dormivo di pancia o di lato. Ricordo l'inizio e la fine: a Udine (nella vecchia sede del Teatro all'Aria) P.S. (ora dormo di nuovo steso sulla schiena); La mia pittura (se è buona) mi serve a dormire supino. (ottobre 1985)».³⁵

1984-1987

Il "mistico" rinnovamento della pittura di Paolo Cervi, sulla scorta dello studio delle filosofie orientali, dà esito a una lunga serie di esposizioni in Austria. Nella primavera del 1984 viene invitato a Klagenfurt dall'avvocato Thomas Götz, conosciuto a Graz l'anno prima e tutt'ora

amico e collezionista, il quale riporta una testimonianza: «Paolo era il primo pittore per i cui quadri ero disposto a spendere i miei pochi soldi. Il fatto che la loro vitalità mi contagia ancora dopo vent'anni di contemplazione lo considero come prova eudemonologica dell'arte»³⁶. In tale occasione, su invito della Katholische Hochschulgemeinde, Cervi esegue una “pianeta” e conduce una serata di discussione sul tema «Die Kunst und das Heilige». Per la prima volta la presentazione nel manifesto pieghevole della mostra è del filosofo Giovanni Leghissa.

Subito dopo la biennale di Bibione, dove viene invitato dal critico Molesì, nel mese di settembre dello stesso anno partecipa al “ritiro pittorico” sul tema «Arte della sopravvivenza» al Castello di Poppendorf, nella Stiria orientale.

In questo periodo viene nuovamente scelto da Vedova per una mostra che riunisce anche gli allievi degli anni precedenti. Ma le tele in mostra alla collettiva di Strasbourg – organizzata dall'associazione *Art Contemporain*³⁷ nell'ambito della manifestazione *Écoles d'art en Europe* – sono quelle del periodo dell'accademia.

Nel 1985 comincia la collaborazione, destinata a terminare l'anno successivo in situazioni controverse, con la triestina Galleria Torbandena di Andy e Alessandro Rosada³⁸, sancita dalla mostra personale di Treviso *Le frontiere seducenti*.

Nel mese di settembre dello stesso anno, i rapporti instauratisi con la chiesa austriaca gli permettono di partecipare con una mostra personale – assieme agli amici artisti Bruno Lorini, padovano e come lui allievo di Vedova, e l'austriaco Valentin Oman – ai “giorni di ritiro spirituale” *St. Georgener Gespräche*, nella cittadina austriaca di St. Georgen, che vantavano la partecipazione del cardinale Joseph Ratzinger nella veste di teologo.

Grazie ai contatti stabiliti con il gallerista Fritz Breitfuß nella “colonia artistica” di Suetschach – a cui probabilmente partecipò nel mese di settembre 1985 – espone ancora una volta a Klagenfurt, sempre con due mostre dislocate in sedi differenti: i grandi formati in una sala della Grande Galleria alla Künstlerhaus (dove peraltro l'amico Bruno Lorini fu chiamato a completare l'esposizione dato che, nonostante le tele di Cervi di quegli anni fossero di dimensioni notevoli, c'era ancora spazio disponibile), mentre le piccole opere su carta furono esposte alla Galerie Freund, con una mostra personale a cura di Inge Freund³⁹.

L'anno successivo, il 1986, è caratterizzato da una sola ma importante rassegna. Come artista della Galleria Torbandena partecipa alla collettiva *Per altre vie, per altri porti*, sottotitolata *La nuova pittura nel Friuli-Venezia Giulia*. Curata da Alessandro Rosada e svoltasi dal 5 al

30 aprile, la mostra era dislocata in tre diverse sedi triestine, Palazzo Costanzi, la Galleria Torbandena e il Teatro Auditorium. I testi del catalogo, a seconda delle sedi della mostra erano, rispettivamente, a cura di Vittorio Sgarbi, Alessandro Rosada e Maria Campitelli. L'esposizione, che per quanto riguarda l'artista presenta quattro opere di grande formato, gli vale una menzione di Luigi Meneghelli sul numero 133 di "Flash Art"⁴⁰.

Probabilmente risale a questo periodo l'abbandono, segnato dall'esecuzione del *Dittico Forcipe* [1986]⁴¹, della pittura caratterizzata dallo stile "meditativo", dai colori terrosi e dal simbolo dell'acqua. Sono anche gli anni delle prime commissioni della famiglia Illy, in particolare di Francesco, per il quale Cervi realizza una grande tela con nuotatore – appositamente *shaped canvas* per la sua casa in Svizzera – e due ritratti dei figli.

Nel 1987 esegue la copertina per il libro *Cortar por lo sano* del poeta istro-argentino Juan Octavio Prenz⁴², da considerarsi la prima di una lunga serie di collaborazioni con il mondo della poesia e della letteratura.

1988-1993

È nuovamente il filosofo Giovanni Leghissa a presentare la mostra del 1988 alla Galleria Kriterion di Milano, *Lecture sul corpo dell'altro*, dove vengono presentati tre *Torsi* abbinati a tre libri pittorici. Questa ideale installazione, «in cui oracoli senza volto diventano presenze umane di questi stessi libri arcani, forse, destinatari o artefici»⁴³, verrà riproposta in molte altre esposizioni, unitamente a lavori di diverso tipo. Scrive infatti Sergio Molesì nel 1990: «il grande dipinto "L'età dell'Oro", ispirato a Cranach, si colloca su uno sfondo, davanti al quale, su un piedistallo, è posto, aperto, uno dei famosi "libri pittorici" di Cervi. Le due opere pittoriche, nelle diverse dimensioni, funzioni, simbolismi e collocazione, dialogano problematicamente alla stessa maniera di come avveniva anticamente per l'ambone e il presbiterio e oggi per il telecomando e lo schermo»⁴⁴.

A partire da questo momento le opere dell'artista, dopo l'abbandono degli stilemi degli anni ottanta, sono segnate da un rinnovato interesse verso il corpo che sfocerà negli anni novanta nell'esecuzione di moltissime *Donne dell'età dell'oro*.

Inoltre nel 1989 inizia il "viaggio" con i poeti italiani su invito della Fundación Fernando Rielo di Madrid (diretta all'epoca da Justo Jorge Padròn). Il progetto prevedeva l'esecuzione dal vero di una quindicina di ritratti di importanti poeti contemporanei italiani, scelti da Elvira Dolores Maison Prenz, per la rivista madrilená *Equivalencias. Revista Internacional de*

Poesía. Cervi inaugura in tal modo un nuovo capitolo del suo personale percorso culturale e artistico, incontrando profondamente, tra Milano, Firenze e Roma, la realtà della poesia e dei suoi autori, ma anche appassionandosi alla tecnica dell'acquerello nell'esecuzione di ritratti⁴⁵. Durante l'estate dello stesso anno soggiorna con Leghissa nella casa di un artista viennese temporaneamente a New York. Nella capitale austriaca frequenta da uditore i corsi di Arnulf Rainer all'Akademie der Bildenden Kunst, e di Maria Lassnig alla Hochschule für angewandte Kunst. In quest'ultima sede seguiva anche i corsi nell'aula di nudo, che descrive come «molto particolare, una specie di piscina gigantesca con quattro o cinque fra modelli e modelle, in movimento». Risalgono a questo periodo i numerosi studi a matita *Akt* e *Bevevung*, ma anche *Gruppi di individui privi di relazione* (1989), due esemplari dei quali furono esposti nel mese di ottobre dell'anno successivo alla mostra personale di Sant'Anastasio di Cessalto, presso la Gustoteca Petin Petee.

Dal due all'otto novembre 1990, due sue opere, una donna e un triangolo, sono a New York, all'Istituto Italiano di Cultura, per la collettiva *Contemporary Artists from Trieste*, a cura di Maria Antonella Russo del Museum of Modern Art di New York, sponsorizzata dalla ditta *Illy*, mentre risale all'anno successivo la mostra personale di Cortina d'Ampezzo, *Limbo's Art Section* – presentata nel pieghevole da un testo critico di Giovanni Leghissa – quasi una retrospettiva dato che presentava opere eseguite a partire dal 1984.

In seguito alla separazione dalla moglie Cosetta, nel 1991 alloggia in uno studio in via delle Aiuole, prestatogli dal collezionista Zanei. Risale a questo momento la commissione della prima tazza *Illy Collection*, come testimonia Francesco Illy: «volevo a tutti i costi un suo nudo per la prima collezione “Arti e Mestieri 1992”. Perché i suoi nudi son per me di una bellezza sconvolgente (ed è solo colpa sua se nessuno li conosce). E perché un nudo da maestro su una tazza da espresso non si era mai visto. Lui allora andava spesso alla scuola di nudo di Trieste e dipingeva i modelli osservandoli dal vero. Ma a scuola di nudo, i modelli stanno solitamente in piedi, e quando gli dissi di farne uno per una tazza mi chiese se ero pazzo. Per me la logica era semplicissima: bastava girare di novanta gradi ciò che sapeva fare benissimo ed avrei avuto ciò che volevo, ma, evidentemente, non era così facile. Comunque, conoscendo le mie capacità d'insistenza – e non volendole riassaggiare – accettò la sfida e ci lavorò. Per alcuni mesi. Da parte mia: silenzio ed attesa paziente. Un giorno mi chiamò. Ed era forse l'inizio di gennaio e mi disse di venire a vedere. Arrivai nell'immenso studio che allora aveva in prestito dal collezionista triestino Zanei e mi trovai davanti ad un pacco di

centinaia di schizzi e studi rappresentanti il corpo di una donna distesa con la testa reclinata all'indietro. Sul muro la versione finale. Era semplicemente stupenda. Il segno nero del contorno era perfettamente riuscito, come quello del calligrafo orientale che raggiunge quel momento magico in cui la mano, dopo tutta la concentrazione a monte, si muove perfettamente sul foglio in un gesto che contiene tutte le armonie segrete del nostro esistere. Una volta ottenuto il disegno, era riuscito ad escogitare un trucco con della carta trasparente che vi appoggiava sopra, sulla quale aveva dipinto la pelle. Una pelle da Modigliani nel colore e nella struttura, ma completamente priva di forma, essendo questa disegnata dal gesto nero sottostante, a tratti coperto. Il viso, gli zigomi alti e sporgenti tipici delle più belle donne di origine slava, aveva l'espressione estasiata di chi sta godendo il suo essere nella più assoluta completezza dell'istante. L'aveva chiamata "Tunji" (Toongee) dal titolo di un pezzo di John Coltrane e mi sembrava un miraggio»⁴⁶.

In seguito, visto che il collezionista Zanei reclama il temporaneo studio di Cervi, l'artista si trasferisce in un magazzino in Androna del Pane, prestatogli da un amico, nel quale conosce la madre del figlio Leone, che nascerà nel dicembre del 1993.

1994-2002

La grande mostra personale di Graz del 1994 segna un ulteriore cambiamento degli stili figurativi dell'artista, caratterizzato dall'abbandono quasi definitivo del triangolo⁴⁷ e delle meditazioni sull'età aurea. La calda base coloristica delle sue opere si spegne a favore del nero preponderante degli sfondi delle "lavagne", degli azzurri della serie *Paesaggi mentali*, e di una rinnovata cromia caratterizzata dalla contrapposizione di colori decisi ed espressionisti. Negli anni successivi partecipa a numerose mostre collettive a Trieste e nella regione Friuli-Venezia Giulia, e a "colonie artistiche" in ambito mitteleuropeo. Nel 1996 realizza le tazzine *Basket Playground*, da considerarsi "fuori serie" rispetto alle *Illy Collection* in quanto dedicate interamente allo sport.

Fra il 1997 e il 1998 realizza la serie *Nostro Mondrian Quotidiano*, all'interno della quale compaiono i primi volti su "tela multistrato". Questi lavori, dapprima esposti nell'omonima mostra personale di Portogruaro, alla Galleria Crossing di Boris Brollo, vengono presentati come i più recenti in occasione della grande retrospettiva di Kanal nei mesi di aprile e maggio 1998, realizzata grazie alla critica d'arte slovena Tatiana Pregl Kobe, che ha il merito di essere riuscita a individuare nel complesso lavoro dell'artista alcuni emblematici momenti.

Nello stesso anno collabora con il fotografo triestino Marino Sterle per la realizzazione di alcuni grandi pannelli, effettuati con la tecnica del collage sulla base di alcune foto di Trieste, esposti alla Galleria Tergesteo durante la Barcolana.

Nel 2001 espone, nella mostra personale al Caffè Illy di Trieste, alcuni volti, quasi una meditazione sulla bellezza, e comincia a dipingere i *Corpi vaganti vacanti*, sui quali ancora adesso continua a lavorare. Nello stesso anno, in seguito all'incontro con Milo De Angelis, avvenuto nell'estate dell'anno precedente nell'ambito di un *reading* poetico svoltosi a Duino, rinasce il desiderio di proseguire il "viaggio" fra i poeti, in vista della pubblicazione del *Taccuino di viaggio* nel 2002. Il libro, nel quale i singoli ritratti sono accompagnati da una serie di impressioni ed appunti dell'artista riguardo l'incontro avvenuto e da una poesia del poeta ritratto, viene presentato alla mostra personale di Milano del 2002, *Portale Poetico*, durante la quale vengono organizzate alcune serate-reading con i poeti ritratti, tra i quali Mario Luzi, Milo De Angelis, Alda Merini, Gregorio Scalise e Juan Octavio Prezz, solo per citarne alcuni

Paolo Cervi Kervischer, ormai PCK, continua a dipingere a Trieste, nella sua abitazione, l'appartamento nel palazzo di Max Fabiani di via Belpoggio, e a dedicarsi alla sua scuola, nella mansarda di via Mazzini.

¹ Con il decreto prefettizio n. 11419/11161 del 10 ottobre 1927, il cognome della signora Maria Kervischer e del figlio Ernesto Bruno era stato ridotto alla forma italiana di Cervi. L'11 ottobre 1993, con una lettera alla prefettura di Trieste, Paolo Cervi chiede la restituzione del proprio cognome nella forma originaria di Kerwischer (Cfr AD 53). Il 13 dicembre dello stesso anno fu accettata la sostituzione in Kervischer, erronea trascrizione dell'epoca fascista agli atti di nascita di Ernesto Bruno Kerwischer (Cfr. AD 54). Pertanto il cognome composito Cervi Kervischer è nome d'arte, assunto perché all'epoca della sostituzione l'artista era già conosciuto come Cervi. Utilizzerò il solo cognome Cervi laddove risulti storicamente corretto e Cervi Kervischer in generale e a partire da quando risulta attestato nella documentazione di riferimento.

² Mauro Covacich, *Trieste sottosopra*, Laterza, Roma 2006, p. 7.

³ Il cognome è probabilmente ungherese, o comunque di area mitteleuropea. Paolo Cervi Kervischer si era informato, aveva cercato notizie riguardo l'origine di questo nonno mai conosciuto, trovando che la documentazione dell'archivio del teatro Rossetti non è consultabile perché andata bruciata.

⁴ Non è un caso che l'artista abbia posto l'accento sulla presenza dei pianoforti nelle case da lui frequentate da bambino. Paolo Cervi Kervischer, oltre che pittore è anche musicista, e un bel pianoforte a coda, ma anche un contrabbasso, una batteria, un sassofono e numerosi altri strumenti d'accompagnamento, occupano il salotto della sua attuale abitazione in via Belpoggio. In tal senso è confermata l'importanza che il fenomeno dell'eseguire musica in casa, della *Hausmusik*, caratteristico della borghesia di molti paesi di lingua tedesca, ebbe a Trieste. Meriterebbe un trattamento separato questo argomento, già analizzato nei suoi rapporti con la scrittura in Stefano Crise, *Un silenzio cantato, Hausmusik e scrittori nella Trieste asburgica*, Zecchini, Varese 2006.

⁵ [Sergio Brossi], *Piccoli viaggi per arte*, "Vita Nuova", 24 luglio 1981.

⁶ Non è stato possibile risalire all'età esatta in cui iniziò a seguire la Scuola; l'unico dato certo è che fu costretto, minorenne, a farsi firmare l'autorizzazione dei genitori per accedere all'aula in cui posava la modella. «Già a dieci anni, alle medie, mi avevano detto che ho talento nel disegno, infatti mi avevano consigliato di seguire una formazione artistica. Ma io non ci credevo tanto, facevo e non facevo, ma quando potevo mi mettevo a dipingere», mi ha confidato l'artista in un uno dei nostri colloqui.

⁷ [Sergio Brossi], *Piccoli viaggi per arte*, op. cit.

⁸ Non si intende rendere conto in questa sede di tutte le mostre, già esaustivamente riportate nei registi: verranno considerati solo gli episodi più significativi dell'attività espositiva dell'artista.

⁹ «La Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa fu istituita, con testamento olografo, dalla duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, nel 1898, che legava al Comune di Venezia il Palazzo Pesaro sito in S. Stae a Venezia, oggi sede della Galleria Comunale d'Arte Moderna, affinché fosse destinato e gestito, secondo le precise intenzioni e disposizioni della testatrice, al rispetto delle quali il Comune stesso non avrebbe potuto, anche soltanto in parte, venir meno senza perdere automaticamente ogni e qualsiasi beneficio contemplato nel lascito medesimo, in funzione della creazione di un centro permanente destinato ad ospitarvi la «Mostra di Arti ed Industrie Veneziane» a profitto specie dei giovani artisti ai quali spesso è interdetto l'ingresso nelle grandi mostre, la fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa diventa praticamente operante con la pubblicazione, nel 1906, del primo Statuto e Regolamento Comunale del Nuovo Istituto.

Oggi è situata, a seguito di varie e molteplici vicende, non più a Palazzo Pesaro, in S. Stae [...], ma, invece, nella Sede, centralissima, delle “Vecchie Botteghe d’Arte”, nelle Procuratie Nuove in Piazza S. Marco, la Fondazione dell’Opera Bevilacqua La Masa è venuta rappresentando, senza alcun dubbio, con una propria ininterrotta attività, oltre che per l’originalità dei propri compiti, il Centro culturale d’Arte contemporanea certamente tra i più antichi ed illustri, non soltanto, fatta eccezione per la Biennale d’Arte, della città di Venezia, ma anche, d’Italia e d’Europa». Cfr. Giorgio Trentin, *Cenni Storici sulla Fondazione dell’Opera Bevilacqua La Masa*, in *Personali di Silvano Bertaggia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli*, catalogo delle mostre di Venezia, Galleria dell’Opera Bevilacqua La Masa, 25 maggio-5 giugno 1982, Venezia 1982, s.n.

¹⁰ Questo evento rappresenta il primo di una lunga serie di partecipazioni alle *Ex Tempore Internazionali* di pittura di Pirano, di cui tuttavia non si sono trovate molte tracce. Nel 1981 ottiene il terzo posto, nel 1983 partecipa come membro della giuria, (cfr. *XVIII medarodni Ex-Tempore*, [Koper] [1983]) e sono presenti alcune fonti fotografiche della manifestazione del 1993. Tuttavia, nell’arco di tempo preso in esame, dalla testimonianza diretta dell’artista risulta che partecipasse ogni anno, finchè l’ultima volta decise, dopo aver vinto un premio sotto forma di soggiorno gratuito nel piranese, di rifiutarlo il premio e portarsi via i quadri, che di norma restavano alle Obalne Galerije di Pirano.

¹¹ *Il pittore Cervi vince a Pirano*, “Il Piccolo”, 6 settembre 1979.

¹² Inizia qui una lunga collaborazione e amicizia tra il critico e l’artista che durerà a lungo. Sergio Molesì, nato a Trieste nel 1936, laureatosi con Roberto Salvini con una tesi sulla scultura romanica a Venezia, è stato per dieci anni assistente di Storia dell’Arte nella Facoltà di Magistero dell’Università di Trieste, e ha insegnato negli Istituti d’Arte di Trieste, Udine e Gorizia, ma anche al Liceo Dante di Trieste. È stato membro di varie commissioni artistiche, ha collaborato con “Il Piccolo” e la RAI ed è autore di numerose pubblicazioni.

¹³ Sergio Molesì, *Paolo Cervi*, in *Natale con critici e artisti triestini*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Centro Barbacan, 21 dicembre 1979-12 gennaio 1980, [Trieste] [1979], s.n.

¹⁴ *Arte e critica al Barbacan. Formula originale di una mostra*, “Messaggero Veneto”, 28 dicembre 1979

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Sergio Molesì, in *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell’installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980, [Trieste] [1980], s.n.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ L’esposizione fu visitata anche da Pierre Restany, che nel dicembre del 1980 si trovava a Trieste, in occasione della mostra personale di Emilio Vedova alla Galleria Planetario, per il catalogo della quale aveva curato il testo, *Scritto Plurimo per Vedova 80*. (Cfr. *Vedova*, catalogo della mostra personale di Trieste, Galleria Planetario, dal 12 dicembre 1980, Udine 1980, pp. 9-14).

¹⁹ Sergio Molesì, in *All is here now!*, pieghevole della mostra personale a cura delle Obalne Galerije di Pirano, Koper, Galleria Meduza, novembre-dicembre 1980, Pirano 1980.

²⁰ In questa sede, in particolare, viene menzionata una mostra alla Galleria Rettori Tribbio 2 di Trieste, avvenuta quindi prima del novembre 1980, riguardo la quale non esiste alcun tipo di documentazione. Cfr. *All is here now!*, Pirano 1980, s.n.

²¹ [Sergio Brossi], *Ibid.*

²² Aleksander Bassin, in *Koštabona 81*, catalogo della mostra collettiva di Koper, Fotogalerija Loža, marzo-aprile 1982, Koper 1982, s.n..

²³ Il termine “malerwoche” significa letteralmente “settimana di pittura”. In manifestazioni successive, viene tradotto con la dicitura “colonia artistica”. Questa di Suetschach è la prima di una lunga serie di eventi di questo tipo, di fatto degli incontri di lavoro, di cui non sempre è rimasta documentazione. «Le “community” (chiamate «colonie» in sloveno) che nascono soprattutto su iniziativa sloveno-austriaco-croata e che invece da noi sono ancora praticamente sconosciute, si basano sulla convinzione che gli artisti nel loro differenziarsi gli uni dagli altri riescono a superare le diffidenze che solitamente frenano le interrelazioni tra popolazioni diverse. L’arte diventa così il modo privilegiato per verificare che le differenze, le diversità, gli specifici non solo non costituiscono un pericolo per l’individuo bensì ne costituiscono la ricchezza [...] Più che essere occasioni in cui si realizzano opere significative, anche per l’impossibilità data nel breve tempo a disposizione (le durate è sempre di qualche giorno soltanto), queste “colonie” risultano simbolicamente importanti poiché creano il luogo del dialogo-confronto, già di per sé una operazione culturale. Non occorre scomodare la storia e le “avanguardie storiche” per capire che le arti vivono e si sviluppano nel continuo confronto tra gli artisti e gli intellettuali e le società del tempo», *International Artistic Community*, intervista a cura di Barbara Stefani, Trieste, 30 luglio 1998, stampa da file, AD 77.

²⁴ Trenta e lode. (Cfr. AD 11 e 43).

²⁵ *Personali di Silvano Bertaggia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli*, op. cit., s.n.

²⁶ Paolo Cervi, in *Personali di Silvano Bertaggia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli*, op. cit., s.n.; in manifesto pieghevole della mostra personale di Klagenfurt, Aula UBW e KHG-Zentrum, [marzo-aprile] 1984, T; cit. in Maria Campitelli, *Le soglie dell’astrazione in Per altre vie, per altri porti. La nuova pittura nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo delle mostre collettive a cura di Alessandro Rosada, Trieste, Palazzo Costanzi-Galleria Torbandena- Teatro Auditorium, 5-30 aprile 1986, Pordenone 1986, pp. 48-49 e Paolo Cervi, “Collezione-Juliet”, Trieste 1986, s.n.; in *Piccola mostra d’arte contemporanea*, catalogo della mostra personale di Cordovado, Il Portone Aperto, 12 agosto-1 settembre 1996, Cordovado 1996, s.n.

²⁷ Paolo Cervi sposò Cosetta Pines, di professione sarta, nel 1980. L’atelier di Cosetta e Paolo Cervi, citato nella documentazione, è la loro casa-laboratorio in via San Lazzaro 10, a Trieste.

²⁸ «A quei tempi non era ancora esplosa, nel campo della moda, l’idea di una contaminazione con l’arte», sottolinea Paolo Cervi.

²⁹ Augusto Alessandri, *Arte e Scuola. Pollini «interensemble»*, “ArteTriveneta”, n. 33, aprile 1983, p. 49.

³⁰ La colonna, ora interamente ricomposta, è presente nel laboratorio di Paolo Cervi Kervischer, che nell’ottobre del 1985 scrive: «e poi c’era quella colonna trasformata in una scatola di pezzetti di gesso...; “deve pur significare qualche cosa», mi sono detto ...”». Paolo Cervi, in *Spaziaria. Artisti emergenti nel Friuli-Venezia Giulia degli anni ottanta, inventario di tre edizioni della rassegna “Dove il corpo può spaziare”*, Udine 1982/1983/1984, Udine 1985, p. 56.

³¹ Maria Campitelli, *Niente, ovvero tutto*, [“Il Piccolo”], [31 maggio 1983].

³² Cfr. *Immagini partycolari*, catalogo della mostra collettiva a cura di Maria Campitelli, Trieste, Centro Barbacan, 16 giugno-2 luglio 1983, [Trieste] [1983].

³³ Cfr. AD 24.

³⁴ Paolo Cervi, lettera a Maria Campitelli, 9 novembre 1983-notte, AD 25.

³⁵ Paolo Cervi, in *Spaziaria. Artisti emergenti nel Friuli-Venezia Giulia degli anni ottanta, inventario di tre edizioni della rassegna "Dove il corpo può spaziare"*, op. cit., p. 56.

³⁶ Thomas Götz, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.

³⁷ Istituzione diretta da Michele Hervieux e Christian Wilhelm che si proponeva di installare a Strasbourg un «Carrefour de la création contemporaine», puntando sulla centralità geografica della città. «Composè d'artistes et d'amateurs d'art issus d'autres associations (Art Aujourd'hui, le Grappa, Attitude, les Aditions di Fasain, Traces et signes, etc.) ainsi que des représentants du ministère de la Culture, de la Région Alsace, de la ville et du Conseil de l'Europe, «Art Contemporain» a pour objet la préfiguration du «Carrefour de la création contemporaine», un projet pluridisciplinaire intégrant prioritairement un centre consacré aux arts plastiques», cfr. H.F. Debailleux, *Strasbourg agité par son art*, "Libération", 21 novembre 1984.

³⁸ In una catalogo della galleria, del 1985, Cervi viene indicato, assieme a Chersicla, Gombacci, Guarienti, Guttuso, Kern, Marušič, Mascherini, Music, Pausig, Reina, Sofianopulo, Spacal, Vangi, Zevola e Zigaina, fra gli artisti della Torbandena. Cfr. *222 Torbandena. Kern*, catalogo delle mostre personali di Trieste e Treviso, Galleria Torbandena, [novembre-dicembre 1985], Trieste [1985], retro di copertina.

³⁹ Dice Paolo Cervi: «la gallerista era molto motivata dal punto di vista della stima, ma non stava molto bene e non è riuscita a fare con me tutto quello che avrebbe voluto».

⁴⁰ Cfr. Luigi Meneghelli, *Arte di confine. Artisti delle Tre Venezie. L'arte di confine patisce una sorta di incessante scacco, essa si presenta come qualche cosa di continuamente differito, una porta, o meglio una soglia in cui si iscrive il trapasso*, "Flash Art" 133, giugno 1986, p. 69.

⁴¹ Il grande dittico è da considerarsi originale rispetto alle altre opere di questo tipo. L'inserzione pittorica eseguita con polvere d'alluminio, in questo caso infatti, non assume sembianze acquee, bensì quella dello strumento che veniva utilizzato per far nascere alcuni bambini (come, ad esempio, l'artista). Riconoscendosi, identificò questo periodo con la sua esistenza intrauterina, ma la comprensione ne bloccò la ricerca.

⁴² «È stato un caso che il mio appartamento fosse attiguo a quello di un poeta (Juan Octavio Prenz), ma partendo dal caso ci si muove, si fa», scrive l'artista. Cfr. Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, in *Taccuino di viaggio. Ritratti di poeti (1989-2002)*, Il Ramo d'Oro, Trieste 2002, p. 11.

⁴³ Massimo Negri, *I libri sibillini di Paolo Cervi*, in *Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi*, pieghevole della mostra personale di Milano, Kriterion Gallery, 18-27 maggio 1988, [Milano] [1988].

⁴⁴ Sergio Molesì, *La pittura di Cervi nel «Quintetto»*, ["Il Piccolo"], [15 giugno 1990].

⁴⁵ Cfr. AD 97.

⁴⁶ Francesco Illy, *Il mondo che piace a me*, in *Illy collection, a decade of artist cups by illycaffè*, Charta, Milano 2002, p. 6.

⁴⁷ Il "quasi" si riferisce al fatto che il triangolo è ancora presente nel 1996, nella serie *Tavolette della legge*.

Scambi fra gli artisti: i maestri, le scuole, le tecniche

La Scuola Libera di Figura del Museo Revoltella

Come si è visto, nel 1977, quando Paolo Cervi si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ha alle spalle circa un decennio di studi, compiuti alla Scuola Libera di Figura del Museo Revoltella, sotto la guida di Nino Perizi¹.

Il magistero dell'artista triestino, in una città priva sia di un Liceo Artistico che di un'Accademia di Belle Arti, è importante per gli insegnamenti lì ricevuti, che tutt'ora Cervi Kervischer continua a proporre ai suoi allievi.

La Scuola di nudo del Museo Revoltella è stata fondata nel 1937 da Edgardo Sambo, «terzo conservatore della storia del Revoltella dopo Augusto e Alfredo Tominz e, a sua volta, pittore molto significativo del Novecento triestino».² Nel febbraio del 1958, Perizi, allora trentenne, si offre a sostituirlo perché ammalato, e anche se inizialmente l'incarico ha «carattere di precarietà [...] in seguito appare chiaro che Sambo non potrà più riprendere né le lezioni di figura né il suo lavoro di conservatore del museo»³.

Perizi inizia pertanto la lunga attività di docente che si protrae fino alla sua scomparsa, nel 1994. Già dal secondo anno d'insegnamento, però, aveva mostrato «qualche segno di insofferenza», e aveva chiesto «una maggiore libertà d'impostazione»⁴.

Nel 1960 riesce a presentare un'esposizione dei lavori degli alunni migliori (fra cui Miela Reina), adempiendo in tal modo all'originaria prescrizione dell'atto istitutivo: «scopo principale del Museo sia quello di giovare per quanto possibile a quanti si esercitano nello studio delle Belle Arti». In tal modo affianca, in una moderna concezione sulla quale si basano le Accademie di Venezia e di Brera, «l'addestramento all'esposizione, secondo la prospettiva napoleonica»⁵.

All'inaugurazione della mostra «Perizi illustra con ampiezza i contenuti del suo lavoro di docente, condensati nei trentatré disegni esposti». Il maestro triestino, infatti, avendo maturato una personale e tormentata ricerca artistica, a partire dal realismo fino ad arrivare all'astrazione, appare fin dai suoi esordi come insegnante «molto impegnato a rispettare la personalità dei suoi studenti, a stimolare i loro interessi culturali, a sperimentare i più diversi linguaggi»⁶.

Non deve tuttavia sorprendere l'importanza che diede alla figura, tanto da cambiare il nome originario della Scuola del nudo, in Scuola Libera di Figura.

Per lui «al centro del lavoro dell'artista non può che esserci il disegno, inteso come esercizio, come progetto, ma anche come creazione autonoma, opera conclusa [...] nelle sue infinite possibilità di applicazione»⁷, e, si vedrà, come proprio in tale linea programmatica si definisce la continuità che Cervi Kervischer stabilisce con il maestro. Inoltre, nell'affermare che «c'è il pericolo che le persone si soffermino troppo nell'individuazione del soggetto, perdendo di vista una corretta e partecipe comprensione del quadro»⁸, Perizi sottolineava un altro degli insegnamenti fondamentali che Cervi Kervischer continua a riproporre e praticare: l'importanza che devono assumere i valori strutturali di un'opera, a partire dalla perdita della volontà rappresentativa, nell'ordine di idee di una preminenza di equilibri e ritmi formali interni.

Entrambi questi insegnanti, rigorosi ma generosi, sia nella trasmissione degli strumenti tecnici che della cultura storico-artistica, sono riusciti a creare, attorno alla loro scuola, «accanto al normale *turn-over* di iscritti annuali»⁹, una folta schiera di allievi fissi. Così Cervi Kervischer continua a frequentare la Scuola Libera di Figura fino alla fine¹⁰, partecipando anche alle mostre collettive curate da Perizi¹¹. Inoltre, sulla scorta della sua esperienza come allievo, ma anche come insegnante alla Scuola estiva dell'Accademia del Vedere, in seguito alla scomparsa del maestro, presenta senza successo la propria candidatura a insegnante della scuola a lungo frequentata¹².

Ora che la scuola non esiste più, Perizi, detiene interamente il merito di averla fatta vivere, specialmente negli anni più difficili, in cui dipendeva interamente da contributi esterni¹³.

Soprattutto deve essere ricordato «nelle vesti di un artista che, con rigore e coerenza, sposta quotidianamente in avanti i confini della sua arte collegandosi ai movimenti più interessanti del momento, agli aspetti più significativi dell'Arte Contemporanea. Cosa di non poco conto, il rigore e il confronto, in un mondo in cui approssimazione, moda, occasionalità e conformismo sembrano assumere valori sempre più significanti. ...A Trieste si confondono – in una generica maniera franco-europea – elementi di linguaggio figurativo di origine disparata: l'equivoco dura tutt'ora, perché l'influenza dell'Italia non s'è fatta sentire che in tono minore...Trieste...incapace di uscire dai limiti di un folclore di primo Novecento...Perizi ha avuto il coraggio di dimenticare un'educazione sbagliata...a Trieste

Nino Perizi passa per un avventuroso avanguardista: paga dunque di persona, come ogni vero missionario”»¹⁴.

Vedova e il laboratorio

L'attività didattica di Emilio Vedova

L'attività didattica di Emilio Vedova¹⁵ inizia nel 1958 col film *Vedova pittore di realtà*, in Polonia, a Varsavia, al Museo Zachenta, ma anche, nello stesso anno, all'Accademia di Belle Arti di Danzica e al Museo di Poznan. Del 1962 è la presentazione dell'intervento *Scontro di Situazioni-libertà della cultura* (pubblicato in seguito nei fascicoli de "Il Verri") al Corso Internazionale Alta Cultura Contemporanea alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Dal 1963 al 1965, a Berlino – dove Vedova realizza i sette grandi plurimi, *Absurdes Berliner Tagenbuch*, esposti poi alla mostra internazionale *Documenta III* di Kassel del 1964 – un gruppo di studenti italiani e tedeschi, studiano e lavorano nel suo studio. In seguito viene invitato a tenere cicli di *Lectures* in istituti e università americani (nel 1965 e successivamente nel 1967 e nel 1973), ma soprattutto alla *Internationale Sommerakademie für bildende Künste-Salzburg*, subito dopo il ritiro di Kokoschka che l'aveva fondata, dove a partire dall'estate 1965 insegnerà per altri cinque anni.

Nel 1968 viene invitato dagli studenti a tenere «controcorsi» all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nel 1970 è a Cuba, sempre sotto invito, nel 1974, in occasione della sua mostra grafica in Polonia, interviene nuovamente all'Accademia di Belle Arti di Poznan, nel 1980 è a Città del Messico e nel 1982 a Roma. Ma è a partire dal 1975, che nell'Aula D dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, tiene i corsi: *Pittura oggi: tecniche, contenuti, esperimenti*¹⁶.

Emilio Vedova «insegna l'arte contemporanea con l'impegnato rigore, la libertà e il senso dialettico che è di tutto il suo lavoro di pittore»¹⁷ e, come Perizi aveva cercato di fare nella provinciale Trieste, parte integrante e fondamentale della sua didattica sono le attività espositive realizzate con gli studenti¹⁸, sia in spazi appositi, che annualmente nell'Aula Vedova, alla fine di ogni corso.

Lo scritto di Vedova per l'inizio dei suoi corsi 1965-69 alla Internationale Sommerakademie für bildende Künste-Salzburg, che accompagna queste mostre, esplicita molto bene gli intenti didattici del maestro e merita di essere citato interamente.

«In un'epoca dove solitudini, integrazioni, stordimenti/*mass-media*, persuasioni occulte, dicono di un mondo sempre più spinto a un'incoscienza collettiva, insegnare pittura è cosa ardua. Quello che io penso dovrebbe essere una scuola che non può esaurirsi in un mese d'incontro – però questo mese può essere di provocazione ed avvio. Un'intensa ginnastica. Spazio, segno, colore, collage, materie, dinamica/luce – ma subito importante una coscienza precisa di scelta. Incontro-scontro con i materiali, intesi non come fatti estetici, ma subito adoperati quali mezzi di un dire. La scuola, un laboratorio. Rompere le timidezze, rompere i tabù. Dare coscienza che qualsiasi materiale è espressivo, che non esistono più gerarchie di materie. Un lavoro tecnico, un fare insieme. Fare dell'allievo non un fatto passivo ma promuovere in lui relazioni, critica. Fornirlo di più dati di confrontazione, di opposti, metterlo nella condizione vigile. Insegnare dunque non in una fredda disamina, con sistemi legati ad un tempo e ad un fare scaduti, come avviene in molte accademie, ma una palestra umana dove ancora prima di fare pittura si fa esame delle esigenze che spingono al fare. Non dunque lezioni fissate in schemi aprioristici, inamovibili, ma un'osmosi viva che tenga conto della vita tutta, in un perenne libero farsi.

Per quanto possibile prendere il contatto con coscienza attuale della pittura, cercando di identificare condizioni storico-sociali-scientifiche che in complesse articolazioni volta a volta si sono identificate in quelle espressioni. Un'informazione aperta, un portarsi fisicamente nelle atmosfere anche ideologiche che hanno promosso quel fare. Inserendosi in questo complesso meccanismo arrivare al nostro tempo – da questo trarre gli argomenti del nostro dibattito. Approfondire il dramma del linguaggio contemporaneo, le aperture, l'urgenza di nuovi mezzi per comunicare. Non rigidi meccanismi ghestaltici, dottrinali ottimismo integrazionisti, non teoriche elucubrazioni, ma indagini aperte, caricate volta a volta di nuovi apporti, dove l'esperienza di ognuno interviene, può aggiungere riferimenti. Contributo di individui, di personali ricerche. Ecco perché l'intensità del corso, d'insegnamento e di applicazione. Ogni allievo da un farsi diverso, con strutture, resistenze ecc. Tutto il mio lavoro nell'incontro-scontro con l'allievo è nel fortificare i «quantità» di scelta, di responsabilità, il grado di presa. “Liberare” l'allievo, mettere il suo spirito in stato di emergenza: “perché lavoro così e non così”- stimolarlo, dargli coscienza della sua

“arena”...Ma anche capire che il più delle volte il giovane arriva disarmato...o con un bagaglio di inutili preconcetti accademici che più gli imbroglia la vita prima che il lavoro. Aprire, provocare scelte su un orizzonte più ampio, una respirazione cosciente e un cosciente totale coraggio. Questo è il mio intento, per quanto posso. Per fare una scuola oltre che conoscere mestiere, tecniche, bisogna avere delle idee. Che cosa possa insegnare, dire se non la mia esperienza? Io stesso mettermi in discussione – avere il coraggio di fare ciò – in un subito dialogo, in una relazione fuori dalla “cattedra”, dei miti. In un immergermi, inserirmi nel dibattito, porre domande, impegnare le mie idee, scontrarle. Non a caso il bisogno sempre latente di comunicare la mia esperienza pittura, vagliarla, verificarla nel farsi vivere. “PITTURA OGGI”, significa vita oggi, dibattito dei problemi oggi»¹⁹.

Nella sua scuola, quindi, «per molti versi straordinaria», Vedova non concepiva l’insegnamento come trasmissione di tecniche definite²⁰, ma come stimolo all’espressione, all’assunzione degli strumenti e delle riflessioni sull’arte moderna, tenendo vivo un dialogo serrato con gli allievi. In tal senso insisteva sulla necessità di «dominare» le tecniche, di «assumerle velocemente» per imparare a «farne uso». «La tecnica fine a se stessa, il buon mestiere, non fanno un artista; però un artista, ancora oggi, non può non essere padrone del suo “mestiere”. La scuola di Vedova è un vero laboratorio: ogni allievo sa di dover sperimentare tecniche e strumenti per ottenerne un pieno dominio, per poterne prevedere, se necessario, l’alea produttiva, il lucido riverbero mentale»²¹.

Anche le «lavagne didattiche» che integravano le opere degli allievi nelle mostre *Vedova e il laboratorio*, sono un vero e proprio campo visivo in cui si esplica la concezione didattica del maestro. Qui l’attenzione viene posta, più che sugli aspetti formali dell’insegnamento pittorico, sui diversi momenti di definizione di nuovi spazi d’azione, di assunzioni comportamentali, di conflitti di forze, di confronti e scontri, nell’utilizzo sperimentale di tutti i materiali e di tutte le tecniche – pittura, fotografia, incisione – che concorrono alle esigenze fondamentali del “fare” e del “dire” pittorico.

La testimonianza di Paolo Cervi è significativa: «il ricordo che ho come suo allievo, è la sua continua presenza in Accademia. Era il primo ad arrivare e l’ultimo ad andare via. Non insegnava a mescolare i colori. Non gli interessavano le nozioni da scuola d’arte».²²

Anche l’Aula Vedova era opera del maestro, una struttura «costruita per l’insegnamento, per lo scontro di energie che si affrontano nell’attraversamento dello “spazio” dall’uno all’altro versante». «Ogni volta, quando si va a trovarlo nel suo atelier all’Accademia di Belle Arti di

Venezia, sembra di entrare in un carcere piranesiano: scale fatte di tubi di ferro conducono ai piani superiori dai quali si dipartono altre scale che portano sempre più in alto, senza peraltro riuscire ad arrivare in cima. Accade spesso, infatti, di fermarsi, di scontrarsi con una situazione, il lavoro di un allievo, una lavagna didattica dello stesso Vedova, di incontrare una scala che riconduce giù per poi risalire nuovamente, in un itinerario sconnesso e precario, sconvolto, apparentemente privo di ogni ordine che non sia quello delle improvvise sollecitazioni emotive»²³.

L'importanza e il carisma di un maestro come Emilio Vedova è spiegato anche da Pierre Restany nel catalogo della mostra personale di Vedova a Trieste, del dicembre 1980²⁴: «Non mi stancavo di seguire quel gigante barbuto e bonario in tutti gli anfratti del suo antro, da uno studio all'altro, attraverso tutti i dedali delle anse intestinali dell'itinerario segreto, tra i plurimi e le incisioni, le tavole e le tettoie, gli appunti di lavoro, le casse, i cassoni, i laboratori di grafica, le camere oscure, i torchi, gli inchiostri, le spazzole, le carte, le macchine e gli strumenti più svariati, costellati di pezzetti di carta manoscritti ad indicarne le istruzioni per l'uso... Un disordine ispirato come l'esplosione di una sinfonia, un caos di forme e di oggetti, d'ombra e di luce da dove trasuda, allo stadio di materia prima latente, tutta l'energia del macrocosmo vedoviano. Tre giorni dopo, il 4 Giugno, mi trovavo all'Accademia, nella sala Vedova, per l'incontro finale dell'Anno Accademico. Emilio Vedova in mezzo ai suoi allievi: il confidente, l'amico, il catalizzatore delle intuizioni, il maestro nel senso pienamente umano impegnato, cosciente e responsabile della parola. Anche là un'aula piena d'impalcature, sormontate da una loggia, un ronzio d'alveare: il contatto è immediato, spontaneo, profondo. Vedova ha saputo risvegliare nei suoi studenti l'istinto del dialogo: l'amore per l'arte è amore per la vita»²⁵.

In questo laboratorio Emilio Vedova aveva anche istituito il gruppo di ricerca artistica *Progetto Guernica*, un «sottolaboratorio», di fatto una stanzetta in cui alcuni allievi, tra i quali anche Paolo Cervi, potevano liberamente sperimentare a partire dall'analisi degli elementi presenti in *Guernica*²⁶.

Il concetto di “coscienza”

Quando Paolo Cervi arriva all'Accademia di Venezia, Emilio Vedova lavora ai *Binari*, grandi strutture in ferro, su cui erano montati dei pannelli scorrevoli. Già con i *Plurimi* degli anni sessanta, aveva proposto non solo una «estensione diversa del campo del quadro, ma [anche] una articolazione ben più complessa dello spazio di riferimento e dei procedimenti convenzionali dell'opera pittorica»²⁷.

La ricerca di Vedova era tutta tesa a creare assunzioni ed esplorazioni di nuove dimensioni plastiche, ma anche a stabilire la vitalità di segnali in grado di creare campi, o «scontri» di relazioni formali e situazioni inedite. La sua ricerca verteva su due punti fondamentali: la struttura interna al messaggio pittorico, e le sue finalità.

Autodidatta, il pittore, già da ragazzo, disegnava «con impressionante bravura maestosi interni di chiese barocche, grandi spazi cavi popolati di presenze invisibili, percorsi da correnti salienti d'implorazioni e discendenti di grazie concesse, solcati da raggi trasversi, dilatati in laghi d'ombra e di luce»²⁸.

La tragedia della seconda guerra mondiale, durante la quale si diede alla lotta partigiana, porta Vedova alla «conclusione che, nella presente condizione di crisi della cultura europea, la pittura è il solo processo che porta alla coscienza storica»²⁹. Perché all'origine della sua risposta rivolta, nei confronti di una storia tradita e sconfessata, di un mondo che appariva ordinato, ma di cui restano solo frammenti e schegge, sta la consapevolezza, che solo l'arte, nei suoi procedimenti illogici ma creativi, riesca a dare un'immagine significativa della realtà. «Fratello veneziano di Pollock e Kline»³⁰, con una «coscienza dolorante tutta europea»³¹, oppose il furore creativo a quello distruttivo, con «assenza di compiaciuta esecuzione e invece la precoce sensibilità e quasi il necessario procedimento di identificazione con un chiaroscuro portato al parossismo e dunque alla condizione ideale del dramma»³².

«All'origine è ancora la concezione tintorettesca della storia come buia tragedia riscattata d'un tratto dalla luce del miracolo»³³, dice Argan, ponendo il legame con Tintoretto a indizio di una storicità del fare pittorico, nel rapporto tra «profondità storica e istantaneità nel presente»³⁴.

I suoi gesti e i suoi segni di rivolta morale nascono dalla consapevolezza storica del tradizionale dialogo interno alla pittura, tra segno e oggetto e tra azione e rappresentazione, e vogliono dimostrare come il segno, distruggendo l'oggetto quadro, non sia più in grado di descrivere o raccontare gli eventi. Il quadro assume, quindi, statuto di segno. Nel suo

intricarsi di segni diviene sostanza pittorica non portatrice di significati latenti o allegorici: dice quello che in altro modo non può essere detto, rendendo inquieta la percezione, proponendo un'immagine del nostro tempo senza falsi ottimismo, fughe o illusioni.

Ricorda Cervi Kervischer: «il suo sforzo era quello di trasmettere il «concetto di coscienza»³⁵. E in tal senso, Vedova non permetteva ai suoi allievi nessun compiacimento, «ci rimproverava di fare “madonnine”. Ci rimproverava di volare basso. Di non capire e non sfruttare la forza dell'arte. La “piattezza energetica” era la cosa che detestava di più»³⁶.

La “coscienza”, pertanto, per Cervi Kervischer non è coscienza politica ma attitudine a sfruttare l'espressività del gesto artistico. L'alto grado di responsabilità che deve assumere l'artista, per lui si identifica nella contrazione del “gerundio”, in una presa di coscienza che si definisce “dipingendo”, come coscienza in atto, esplicitata da ogni segno, da ogni pennellata.

La coscienza quindi, deve partire da uno svuotamento, nella necessità che «l'espressione non può essere la traduzione di un pensiero già chiaro³⁷, perché i pensieri chiari sono quelli che sono già stati detti in noi stessi o da altri. La “concezione” non può precedere l'“esecuzione”»³⁸. Per l'artista la verità non può essere raggiunta attraverso speculazioni attorno al “senso”. Dalle filosofie orientali, verso le quali non ha mai nascosto il suo profondo interesse, attinge la critica alla concezione ermeneutica del senso, mostrando che è piuttosto il vuoto, il non senso e non il senso, la matrice ultima di tutte le cose; si tratta, nella via di uno svuotamento progressivo dell'io e delle sue rappresentazioni, di attingere al mistero delle cose.

Alla pari di Cezanne, infatti, Paolo Cervi Kervischer concepisce l'arte come una via di conoscenza, sia del mondo esterno, che del mondo interiore al soggetto. Perché questo avvenga la coscienza deve farsi vuota, trasparente, a lasciare che la pittura accada.

«È prestando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura»³⁹, scrive Merleau-Ponty, tanto che «immerso nel visibile mediante il suo corpo, anch'esso visibile, il vedente non si appropria di ciò che vede: l'accosta soltanto con lo sguardo, lo apre sul mondo»⁴⁰. Pertanto il corpo dell'artista, vedente e visibile, si definisce in relazione di continuità con il mondo e le cose, e la soggettività della visione si fonda sul fatto che l'artista non si può appropriare delle cose, ma solo accostarsi a esse. Quindi, la coscienza, vista come apertura sul mondo, deve farsi vuota, perché più si attenua il filtro della coscienza più si libera l'energia creativa.

L'ideologia del traditore

Il ritorno della pittura nel mondo dell'arte

La stima di Vedova nei confronti di Cervi è enfatizzata da tutta la critica che lo riguarda: venne invitato ad assisterlo per una giornata nel suo studio, «un privilegio rarissimo. Per me e forse solo per qualche altro. I Magazzini del Sale erano *off limits*»⁴¹; pagò da bere agli allievi dell'Accademia, dopo aver «battezzato» *Eros in America* [1979]; lo invitò ad esporre a tutte le collettive *Vedova e il laboratorio*⁴²; ma soprattutto lo fece diplomare in pittura con il massimo dei voti.

La pittura di Paolo Cervi di quegli anni rappresenta una nota di colore in Aula Vedova, in un momento in cui le linee di ricerca degli altri allievi si muovevano tra il bianco e il nero del Concettualismo, e quello utilizzato in quegli anni anche dal maestro⁴³.

Le opere di questo periodo, infatti, rappresentano la ricerca, senza dubbio stimolata da Vedova, sulle motivazioni individuali della pittura nel «mistico itinerario di una coscienza, che cerca in se stessa, consapevolezza»⁴⁴.

I punti di partenza del suo personale percorso vanno quindi ricercati negli elementi interni alla pittura stessa, in un momento storico in cui si annunciava il grande ritorno della pittura. «Les ateliers des artistes sont à nouveau remplis de pots de peinture»⁴⁵, scriveva nel 1981 il tedesco Christos Joachimedes, e in Italia, Achille Bonito Oliva, in *La Transavanguardia internazionale* del 1982, scriveva: «La dématérialisation de l'oeuvre et le caractère strictement duchampien, sont en train d'être détrônés par le retour au plaisir d'une exécution manuelle qui ramène la peinture dans le monde de l'art»⁴⁶.

Cervi Kervischer, riferendosi a *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, del 1976, sempre di Bonito Oliva, ricorda: «in quegli anni tutti leggevano quel libro».

In esso, il critico, partendo dal presupposto che «la cultura va sempre rapportata alle matrici strutturali e storiche che la sottendono» aveva sottolineato come «generalmente a epoche storicamente risolte e di stabilità politica corrispondono forme culturali *penetranti*, autorganizzate, mentre ad epoche d'instabilità e di *crisi* fanno da contraltare fenomeni sovrastrutturali *aperti*»⁴⁷.

Per spiegare la nostra epoca Bonito Oliva insisteva sul parallelismo con il Manierismo⁴⁸, che «si può considerare [...] come una tipica epoca di *crisi* e quindi *aperta* nel suo linguaggio artistico, dove [...] alla lucida frontalità del Rinascimento rispetto alla realtà, *penetrata* e

organizzata da leggi razionali (per esempio la prospettiva geometrica), si sostituisce una prassi artistica disperata e decentrata, una *contemplazione* della realtà che è divenuta talmente impraticabile da ricacciare l'intellettuale e l'artista nel ghetto delle proprie metafore»⁴⁹; in un mondo dove «tutto è stato già detto», e in un'epoca in cui «la coscienza critica contemporanea ha ormai accettato la nozione di arte nella sua cifra sovrastrutturale, intesa come attività che si svolge in un proprio ambito specifico»⁵⁰, l'arte si sviluppa secondo norme e linguaggi che le sono interni e «bisogna assumere come premessa che l'arte è il linguaggio dell'arte».

Infatti, se si considera la vicenda dell'arte da Duchamp fino agli anni Settanta come una «svariata esemplificazione della morte dell'arte» allora, «morente o morta, l'arte non potrebbe, insomma – dall'estremo della provocazione all'estremo della citazione – che narrare la propria impossibilità a pronunciare dettati davvero nuovi»⁵¹.

In opposizione alle idee di progresso e originalità che erano state proprie delle avanguardie e del Concettualismo, sottolineando la nuova impossibilità che si delinea a partire dagli assunti dell'ottica post-moderna – l'idea dell'arte come dialogo interno con la sua storia – la posizione di Bonito Oliva, dichiaratamente polemica, non è assolutamente originale ma piuttosto tradizionale.

Sarebbe qui inutile delineare tutti gli esempi che in ogni momento storico, non solo nell'arte visiva, ma anche nella musica, nel cinema, nella poesia e nella letteratura, nascono a partire da un dialogo interno con i maestri della tradizione, e danno vita a rifacimenti, rivisitazioni, ironie e *remake*.

Lo stesso Vedova – che nel suo laboratorio aveva invitato anche Bonito Oliva⁵² – da ragazzo aveva eseguito numerosi schizzi alla maniera di Daumier, di Goya, di Rembrandt, per non parlare nuovamente degli interni delle chiese alla maniera di Piranesi⁵³. E anche Cervi, all'inizio della sua attività pittorica, si era mosso nella direzione di un dialogo con altri artisti, eseguendo, ancor prima di approdare in Accademia, numerosi *Combine Paintings* “alla Rauschenberg”, ma anche opere ricalcate sullo stile di Jim Dine o di Modigliani. Durante gli anni dell'Accademia, poi, volto ad un aggiornamento costante e alla ricerca di moduli espressivi, l'artista visitava mostre, gallerie, esposizioni e, in particolare, le biennali veneziane.

Ocean Park. Citazioni da Richard Diebenkorn

Nel padiglione statunitense della 38^a Biennale di Venezia nel 1978, veniva presentato Richard Diebenkorn⁵⁴ e l'incontro di Cervi con questo artista fu fondamentale.

Viene esposta per l'occasione la serie di tele *Ocean Park*, «astratte di primissimo ordine»⁵⁵, dipinte «in uno stile lirico e aperto»⁵⁶, all'interno di una personale revisione, svolta dall'artista, dell'espressionismo astratto americano. In una «voluta contrapposizione tra zone piatte e pittoriche»⁵⁷, Diebenkorn crea un «delicato rapporto tra parti piccole e grandi, tra ritmi curvilinei e tagli lineari e la superba sintesi delle forme»⁵⁸. Sembra di poter leggere, in queste parole, un commento ai quadri di Paolo Cervi di quegli anni (ma non solo), in cui vaste zone di colore atmosferico sottilmente modulato lasciano trapelare strati sotterranei, organizzando la superficie del quadro in spazi ampi relativamente aperti interrotti a tratti da incongruenze, da flussi di attività – la scrittura-segno a indicare la flagranza dell'azione e i numeri e le lettere riprodotti con mascherine a creare una sorta di “ritmo” interno all'opera – disposti asimmetricamente, nella combinazione di incidenti di superficie e illusioni spaziali interne, al fine di ottenere delle opere non risolte.

«Il metodo di lavoro dell'artista: fare lo schizzo direttamente sulla superficie, dipingere, correggere, raffinare, cancellare, invertire, ridipingere – risulta in una superficie dipinta a molti strati ed eseguita in maniera diretta. La superficie si arricchisce con i segni della sua stessa esperienza permettendo ai fantasmi degli strati precedenti e agli esperimenti lineari di emergere dal suo corpo semi-trasparente»⁵⁹, viene detto a proposito di Diebenkorn, e sembrano termini appropriati a definire anche gli sviluppi che la pittura di Cervi attraversa negli anni. Diebenkorn, quindi, essendosi mosso all'interno dell'espressionismo astratto americano, appare come l'anello di congiunzione tra le nuove istanze che Vedova impone e il libero sperimentalismo del giovane artista che si ispirava agli artisti americani già citati.

L'attenzione, inizialmente rivolta, come nei *Combine* di Rauschenberg, a rimettere in gioco le “immondizie del mondo” all'interno dello spazio pittorico, a inserire nel campo delle Belle Arti anche materiali che tradizionalmente non le appartengono, viene spostata verso una progressiva rivalutazione degli strumenti della pittura – come ad esempio l'inserimento, anzi la mancata eliminazione, di puntine e scotch, materiale pittorico “invisibile” e molto prosaico, che mai compare sulle opere ma che viene, invece, sempre utilizzato dagli artisti – e delle modalità tradizionali – le cancellature, i segni lasciati dalle fibre del pennello, le nuove tonalità che prendono vita da sovrapposizioni di colore, la trama creata da stratificazioni di

carta, lacerti di fotografie, “tele multistrato”. Quasi una registrazione in diretta del discorso che l’uomo intraprende con il dipingere.

Pertanto la cronaca quotidiana che qui viene raccontata⁶⁰ si definisce, nel legame col maestro Vedova, crepitante «in infiniti episodi, vicini e lontani, simultanei e interferenti»⁶¹, in una concezione della pittura che non si limita all’esecuzione di opere concluse, ma di «tasselli» di una «sequenza più vasta», che vede in ogni opera, in ogni «impronta indelebile di un momento» la prefigurazione «di altri innumerevoli segni»⁶².

In tale prefigurazione, per una lettura corretta, deve essere vista la “serialità” delle opere di Cervi, non in una ripetizione meccanica o “industriale”, ma un continuo gioco di rimandi, riferimenti e aperture: «i momenti del discorso pittorico scorrono da una tela all’altra e il pittore li definisce “rimbalzi della coscienza”»⁶³.

Rainers Körpersprache

Alla Biennale di Venezia del 1978, dove Cervi “incontra” Diebenkorn, il padiglione austriaco ospita il viennese Arnulf Rainer⁶⁴ che presenta, con la mostra *Körpersprache-Linguaggio del corpo*, alcuni lavori delle serie: *Avvinghiamenti*, *Autorappresentazioni*, *Autotrasformazioni*, *Maschere mortuarie*, *Pitture gestuali con le mani e i piedi*, *Posizioni di Yoga e Estasi (linguaggio femminile)*.

Nell’introduzione al catalogo della mostra Werner Hofmann pone l’attenzione sul tormento e sulla perenne scontentezza che assalgono l’artista nell’intento di migliorare sempre le sue opere, a partire da «un’idea, preesistente alla perfezione, che lo accompagna e gli fa da stimolo al suo lavoro»⁶⁵. A monte c’è «l’ideale di bellezza» della tradizione pittorica – «ideale del corpo umano benfatto» - che, venendo messo in dubbio e «perdendo il suo carattere vincolante», nel diciottesimo secolo, vede «l’istinto artistico di perfezionamento» privato della «figura fisica principale e dell’elemento regolatore evidente e garantito»⁶⁶.

L’attività di Rainer nella *Körpersprache* si definisce pertanto contro la perfezione estetica e non verso di essa e sono proprio l’angoscia, la furia di modificare e l’annientamento che «costringono Rainer a perpetuare il processo produttivo»⁶⁷. Anch’egli «non tende a un’opera autonoma, bensì persevera nel processo di rinnovamento, nella ricerca di indizi sempre nuovi»⁶⁸. I mezzi artistici di Rainer sono le fotografie graffiate, ricoperte di pittura, disegni,

“ferite”, in un progressivo processo di accentuazione dei maltrattamenti cui si sottopone davanti all’obiettivo.

L’apporto dell’artista austriaco è meno evidente nella primissima pittura di Cervi, ma indubbiamente presente. In primo luogo si pensi alle foto dipinte che Cervi eseguiva in quegli anni, anch’esse segnate da una copertura, come se l’immagine fotografica non fosse capace di una riproduzione fedele della realtà, a differenza della pittura, in grado di rendere la molteplicità del reale, il movimento e l’emotività. In un secondo momento, si può pensare al corpo, soggetto che Cervi tratta, in continuità con la tradizione artistica austriaca, fin dagli inizi della sua carriera.

Nella sua pittura⁶⁹ i corpi compaiono con prepotenza dopo la prima metà degli anni ottanta, per continuare a riproporsi ininterrottamente negli anni. Il corpo che Cervi Kervischer “rappresenta”, nel suo essere allo stesso tempo soggetto e oggetto tradizionale della pittura, è metafora stessa della dimensione del dipingere: nell’opacità del mondo e dei corpi che in esso si muovono giace l’impossibilità di “abitarli”, e proprio tale impossibilità genera la pulsione, la coazione a ripetere dell’arte. Scrive infatti Leghissa a proposito dei primi *Torsi*: «la coscienza che il corpo non esaurisce né la realtà mia propria, né quella dell’altro, che il desiderio è imprendibile, che la vitalità alla fin fine riposa sul difficile equilibrio tra veglia e sonno, movimento e staticità, esaltazione e intorpidimento può esser pegno anzi di un incontro reale, di un incrocio tra due sguardi che non vedono riflessa l’uno nell’altro ciascuno la propria vacuità»⁷⁰.

Nella cultura mitteleuropea, a cui Cervi si sente profondamente legato, la psicoanalisi freudiana, aveva negato il rapporto reciprocamente esclusivo tra razionale e irrazionale, definendo la struttura stessa del soggetto come conflitto dinamico e mutevole tra i molteplici livelli che la compongono. In ambito figurativo ciò che ne consegue è l’impossibilità di un’immagine illustrativa e definitiva, di una registrazione oggettiva del dato reale.

Laura Safred scrive nel 1990: «i corpi di Cervi non recitano lo spettacolo sanguinolento messo in scena dall’azionismo viennese, ma riprendono come sismografi sentimenti dolorosi e inquieti, esplorati dall’arte di Arnulf Rainer e Maria Lassnig»⁷¹.

Infatti, come Rainer distrugge la superficie patinata delle fotografie con segni espressionisti volti a negare la rappresentazione del soggetto come dato oggettivo, così i corpi di Cervi Kervischer appaiono come «sembianze, coperture, pretesti per il movimento»⁷².

Per entrambi gli artisti il tentativo è indirizzato a dare forma al fondamentale linguaggio del corpo nel suo intrinseco valore, a una «possibile verità del corpo inteso come residuo di naturalità»⁷³, mettendo in gioco processi intimamente legati alla vitalità. Emerge così il corpo nella sua «disfacibilità», nel suo «contrarsi negli spasmi di godimento o del dolore», «il metamorfosarsi del corpo, il suo nascere e il suo morire»⁷⁴.

La prospettiva di Anselm Kiefer nella percezione di Cervi Kervischer

Paolo Cervi sostiene di essere stato profondamente colpito anche dalle opere di Anselm Kiefer. L'artista tedesco⁷⁵ espose nel padiglione della Germania alla Biennale di Venezia del 1982, il ciclo *Verbrennen-Verholzen-Versenken-Versanden*⁷⁶. Secondo Cervi, Kiefer è importante per aver scosso un'arte un po' stantia, intrappolata nelle sue istanze completamente astratte. Nelle opere dell'artista tedesco, che si muove tra figurativo e simbolico, anche se «at a second glance, it becomes evident that all of this painting, photos, water-colors and books have only an apparent nearness to, and familiarity with, that which they present»⁷⁷, c'è sempre qualcosa di figurativo, di riconoscibile.

Kiefer «ha rimesso in gioco la prospettiva, come nessun altro aveva fatto prima, né Vedova, né Diebenkorn e nella mia pittura, questo si vede, ad esempio, nelle piramidi, che sono poste in prospettiva», spiega Cervi Kervischer. La prospettiva, continua l'artista, «vuol dire la centralità dell'uomo, la centralità del punto di vista dell'uomo che per me è diventata importante a partire dall'incontro con le opere di Kiefer. In tal senso ho capito che nella pittura, non si può escludere l'uomo che guarda, bisogna inserirlo, e la modalità per farlo è la prospettiva».

L'artista triestino, che con questi termini cerca di spiegare le grandi tele rosso ruggine degli anni ottanta – in cui per la prima volta compaiono elementi del paesaggio come l'acqua, gli alberi, il deserto – ne esplicita così la figuratività, più simbolica che descrittiva: «è evidente che non è una vera prospettiva, però, pur essendo una pittura meditativa, concepisce qualche cosa di una possibile tridimensionalità». L'atteggiamento prospettico, infatti, per Cervi, non ha a che vedere con una riproduzione geometrica del paesaggio o della realtà, ma con l'inserimento di una terza dimensione nell'opera. Dal suo punto di vista l'intento, anche nelle opere più recenti, si identifica con il gioco di piani diversi che nei suoi lavori vengono a crearsi sulla base di scritte in primo piano, stratificazioni tridimensionali del supporto,

velature e coperture di colore, che, nell'economia della superficie pittorica, indicano distanze diverse.

Senza dubbio, oltre ai debiti già dichiarati, "citazioni" da Kiefer, sono i "libri d'artista" di Paolo Cervi, nei quali, seppur con tematiche diverse, utilizza lo stesso *medium* espressivo del libro dipinto, nonché l'inserimento in essi di fotografie ritoccate.

Il Laboratorio Cervi Kervischer

Alla base della scelta d'insegnamento di Paolo Cervi Kervischer, sta l'esigenza di fornire una preparazione di base a partire dal disegno dal vero, che ritiene fondamentale nella formazione artistica e che continua a praticare ininterrottamente. In tal senso, infatti, devono essere visti gli innumerevoli studi di nudo e di anatomia che l'artista ha eseguito nell'arco di circa quarant'anni e la sua perizia nello studio della figura umana.

L'attività didattica inizia in data non specificata, probabilmente nei primissimi anni novanta, visto che già nel 1992 tiene un seminario estivo di anatomia per artisti con modella, a Duino, per conto della Scuola del Vedere⁷⁸.

In questa occasione spiega come l'importanza del disegno dal vero si definisca in base alla riduzione bidimensionale a partire dall'oggettiva tridimensionalità, mentre copiando dalle fotografie è stato già effettuato dalla macchina fotografica.

La sezione della scuola, dedicata appunto al disegno di base e allo studio di anatomia, entrambi eseguiti dal vero, prende il nome di *Laboratorio Cervi Kervischer* già nel 1994, come testimoniano i manifesti eseguiti dagli allievi stessi per la mostra di fine anno a palazzo Vivante.

Nel 1995, nel volantino informativo della scuola, vengono spiegate le intenzioni del trasferimento della stessa in altra sede: «il Laboratorio artistico che sarà concepito come una classica Accademia di Belle Arti (o bottega rinascimentale) in cui gli allievi potranno studiare e disegnare a contatto con un pittore e confrontarsi costantemente»⁷⁹. A partire dal 1996, oltre a tenere la maggior parte dei corsi, Cervi Kervischer è anche direttore artistico della scuola, e lo resterà fino al 1998, momento in cui decide di separarsi dall'istituzione – diretta da Donatella Surian, dopo la scomparsa di Luigi Danelutti – dando vita al suo personale laboratorio.

Il confronto con la bottega rinascimentale è abbastanza adatto a descrivere la mansarda – peraltro molto *bohémienne* – di via Mazzini, sede attuale del laboratorio. Cervi Kervischer non ha, infatti, assistenti, o altri insegnanti a cui si affianca. I corsi che tiene sono essenzialmente di disegno e pittura dal vero, di solidi geometrici e gessi classici⁸⁰ e di nudo con modella.

Non a caso il *Laboratorio Cervi Kervischer* porta il suo nome, perché gli insegnamenti che trasmette hanno assolutamente a che fare con la sua personalità di pittore. L'artista, insomma, insegna a dipingere e disegnare come lui stesso dipinge e disegna: a matita, a fusaggine, ma anche a tempera, olio, acquerello.

Una menzione particolare merita la tecnica propria dell'artista. Fin dagli albori della sua carriera artistica, i colori che utilizza sono pigmenti, terre e ossidi, mescolati a collanti vinilici o medium acrilici e la tecnica si adatta particolarmente bene alla velocità di esecuzione, dell'automaticità istintiva che il maestro pratica e suggerisce ai suoi allievi⁸¹, ma soprattutto alla costante ricerca di un cromatismo inedito rispetto alle tonalità dei colori in commercio.

In tal senso devono essere viste le menzioni effettuate dai critici nei confronti della ricca materia cromatica che Cervi Kervischer propone nelle sue opere, definita «tonalismo», «luminismo», «sensuale», «magmatica», «festosa».

Inoltre, come Emilio Vedova, Paolo Cervi opera una riabilitazione di tutti i materiali. Esorta i suoi allievi a utilizzare prevalentemente la carta, materiale docile, cedevole e poco pretenzioso che anche lui adopera sovente, ma soprattutto sconsiglia l'acquisto di materiali speciali. Nel laboratorio Cervi Kervischer non ci sono tubetti a olio sopraffini, grafiti e carboncini di marca; l'acquerello, le tempere, gli acrilici sono adattabili a ogni supporto, anzi, proprio nei possibili utilizzi inediti deve essere effettuata la ricerca. Ogni materiale diventa uno strumento da conoscere e interiorizzare, alla scoperta della propria personale modalità espressiva. Si prenda per esempio la china solida, che, secondo la tradizione dei calligrafi cinesi, dovrebbe essere macinata finemente, disciolta e mescolata a lungo, nel tentativo di creare con i tipici motivi a rilievo, rossi o dorati, preziose sfumature che illuminano dall'interno il nero della china. Paolo Cervi, invece, nello studio della figura, si è servito a lungo di questi bastoncini solidi di inchiostro. Ma, non essendo un calligrafo orientale, non li sbriciola e non li mescola: li intinge nell'acqua e li usa come dei pastelli bagnati; le sbavature che ne risultano vengono poi utilizzate, con la mano bagnata, o con il bastoncino gocciolante, per ottenere un esito vagamente acquerellato, ma espressionista.

Inoltre, Cervi Kervischer ritiene propedeutici anche gli insegnamenti di altri maestri della storia dell'arte, da ricercare sia nello studio individuale, sia nelle Conversazioni di Storia dell'Arte che affiancano la formazione propriamente artistica. In particolare, sulla scorta di un'accademicità «post-moderna», ma anche tradizionale, è da ritenersi interessante l'insegnamento tecnico basato spesso sulla ripetizione e la citazione di “maniere” storiche⁸². Anno dopo anno, nel suo laboratorio si sono susseguiti, insegnamenti di pittura e disegno cubista, di pittura impressionista *en plein air*⁸³ (ovviamente non in laboratorio, ma nelle diverse sedi estive, Duino, Fiumicello, Villa Revoltella, Miramare, Grignano) e il progetto Morandi.

Come allievo dei suoi maestri insegna a cercare gli equilibri strutturali interni alle opere, ma anche a non desistere, a non ricercare la bellezza estetica, ma la verità, a persistere sulla strada che si ritiene opportuna. Infine «Kervischer, velocissimo nel dipingere, tiene il pennello come vieto a mia figlia di fare con la forchetta»⁸⁴, dice Claudio Grisancich. Di fatto, quasi da *action painter*, vieta ai suoi allievi l'impugnatura tipica della scrittura, che trattiene, blocca il segno pittorico, e invita a impugnare pennelli, matite e fusaggini come se si trattasse di prolungamenti naturali del braccio, del corpo, allo scopo di far fluire l'arte, senza interporre i freni della coscienza e delle intenzioni preconcrete: un modello di acquisizione volto più al “fare” che al “pensare”.

¹ Nino Perizi (Trieste, 1917-1994), «risulta essere una delle personalità più interessanti dell'arte triestina contemporanea – e uno dei punti obbligati di raccordo tra le due metà del secolo – per una serie di fattori tra i quali è giusto sottolineare soprattutto l'indipendenza culturale ed ispirativa che lo contraddistinse. Apparve come un isolato, per le proposte che seppe elaborare e per la linearità del suo sviluppo creativo», Claudio H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Hammerle, Trieste 1996, p. 177. Per ulteriori informazioni sull'attività di Nino Perizi si veda *Nino Perizi opere 1935-1993*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di Maria Masau Dan, Gianfranco Sgubbi e Sabina Sorrentino, Civico Museo Revoltella e Palazzo Costanzi, 29 giugno-22 settembre 1996, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 1996.

² Maria Masau Dan, *Nino Perizi, Trieste e il Museo Revoltella*, in *Nino Perizi, opere 1935-1993*, op. cit., p. 9.

³ Ivi, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cit. in *La Scuola Libera di Figura*, [Trieste] [1990].

⁶ Masau Dan, *Nino Perizi, Trieste e il Museo Revoltella*, op. cit., p. 10

⁷ *Ibid.*

⁸ Giorgetta Dorfles, in *Nino Perizi, opere 1935-1993*, p. 151.

⁹ Masau Dan, *Nino Perizi, Trieste e il Museo Revoltella*, op. cit., p. 12.

¹⁰ Di questo ultimo periodo restano, peraltro, alcuni splendidi acquerelli che, oltre alla modella, rappresentano la cornice della Scuola del Museo Rivoltella.

¹¹ Questa notizia, che per il momento resta un'affermazione dell'artista, dovrebbe essere documentata dai cataloghi presenti negli archivi del Civico Museo Revoltella. Sicura è la partecipazione alla sesta esposizione della Scuola, in occasione del 53° anno d'attività, tenutasi alla Sala Comunale d'Arte dall'8 al 19 marzo 1990, cfr. *La Scuola Libera di Figura*, [Trieste] [1990].

¹² Cfr. AD 58-59.

¹³ In particolare nel 1964 il Commissariato del Governo, che allora reggeva il maggiore onere di circa mezzo milione di lire l'anno, ridusse notevolmente il contributo e si profilò l'ipotesi di chiusura, felicemente contrastata da Perizi con una mostra «a carattere politico» dove, «assieme agli allievi degli ultimi anni, di cui vengono presentate delle prove pittoriche, vi partecipano con opere grafiche tutti gli artisti che hanno frequentato la scuola dopo il 1945». Solo a partire dal 1967 la scuola verrà finanziata da fondi comunali. (cfr. Masau Dan, *Nino Perizi, Trieste e il Museo Revoltella*, op. cit., p. 10-11).

¹⁴ Giorgio Uboni, *Dai dubbi dell'adolescenza ai dubbi dell'arte*, in *Nino Perizi, opere 1935-1993*, op. cit., pp. 57-58.

¹⁵ Per i riferimenti all'attività artistica di Emilio Vedova (Venezia, 1919-2006), si vedano almeno, citando solo quelli qui considerati, Emilio Vedova, *Pagine di diario*, Galleria Blu, Milano 1960; *Vedova*, catalogo della mostra personale al Castello di Portofino, Galleria Civica d'Arte Moderna, agosto-settembre 1978, [1978]; *Vedova*, catalogo della mostra personale di Trieste, Galleria Planetario, dal 12 dicembre 1980 [Udine] [1980]; *Vedova Compresenze*, catalogo della mostra personale di San Marino, Palazzo dei Congressi, settembre-ottobre 1981, Milano 1981; Nico Stringa, *Emilio Vedova; spazio versus tempo*, in *Venezia '900, da Boccioni a Vedova*,

catalogo della mostra collettiva di Treviso, a cura di Nico Stringa, Casa dei Carraresi, 27 ottobre-8 aprile 2007, Marsilio, Venezia 2006, pp. 256-259.

¹⁶ Tutte le informazioni riguardo l'attività didattica di Emilio Vedova sono state tratte da *Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Venezia Mestre, centro civico piazza ferretto, aprile 1980, [Mestre] [1980]; *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Bologna, Galleria del Circolo Artistico Iterarte, dal 9 maggio 1981, Bologna 1981; *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Strasburgo, Musée d'Art Moderne, 9-27 novembre 1984, Strasbourg 1984.

¹⁷ Vittorio Fagone, *La «scuola» di Vedova all'Accademia di Venezia*, in *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Bologna, op. cit., p.3.

¹⁸ Essendo moltissime, non saranno qui elencate quelle antecedenti alla presenza in esse di Paolo Cervi. Per i riferimenti esatti, vedi nota 16.

¹⁹ Emilio Vedova, *Scritto per l'inizio dei suoi corsi 1965/1969*, dalla pubblicazione della *Internationale Sommerakademie für bildende Künste*, Salzburg 1965, in *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Bologna, op cit, p. 6, e in *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Strasburgo, op. cit., s.n.

²⁰ «L'acquisizione della tecnica delle arti visuali contemporanee è l'altro aspetto dell'insegnamento di Vedova. Qui ancora il peso della esperienza di un artista da quarant'anni tra i più azzardati ricercatori, ha un valore non oppressivo, ma liberatorio», cfr. Fagone, *La «scuola» di Vedova all'Accademia di Venezia*, op. cit., p.3.

²¹ *Ibid.*

²² Elisabetta Pozzetto, *Il suo allievo dell'Accademia Cervi: "Ci ha trasmesso il concetto di coscienza"*, "La Vita Cattolica", 25 gennaio 2003

²³ Enzo Di Martino, *L'Accademia di Venezia alla rassegna delle Scuole d'arte in Europa. Vedova e i suoi «figli»*, "Il Gazzettino", 29 novembre 1984.

²⁴ Fu in questa occasione che Pierre Restany andò a Koper a visitare la mostra personale di Paolo Cervi, che Vedova, gli aveva presentato a Venezia

²⁵ Pierre Restany, *Scritto Plurimo per Vedova 80*, Parigi, settembre-ottobre 1980, in *Vedova*, op. cit, s.n..

²⁶ Il famoso dipinto del 1937, di Pablo Picasso (olio su tela, 351x782) che rappresenta il bombardamento aereo da parte della *Legione Condor* tedesca, avvenuto il 26 aprile 1937, sulla cittadina basca Guernica, durante la guerra civile spagnola, era destinato a decorare il padiglione spagnolo durante l'*Esposizione Mondiale* di Parigi del 1937 e divenne simbolo degli artisti antifascisti in Italia. Dopo il Premio Bergamo che Emilio Vedova definì «uno strano convegno delle forze intellettuali antifasciste in un Premio che, fatto da certi fascisti, doveva diventare una partenza quasi ufficiale antifascista» seguì la redazione del «manifesto rivoltoso», che avrebbe dovuto essere pubblicato sulle Edizioni dei Quaderni Rossi. Riguardo questi fatti Vedova scriveva: «Infatti in una di quelle sere si compilava nella casa di Raffaellino De Grada quel "Manifesto agli intellettuali" invitante all'assenteismo, alla rivolta: ch'è la posizione di resistenza passiva passasse a resistenza attiva, a un incendio. C'erano con noi, già grandi e sviluppate, le fotografie di *Guernica*, e *Guernica* veniva a far parte della storia

italiana. A *Guernica* ci ispirammo. A *Guernica* domandammo le parole più forti, l'impeto più deciso». (cfr. Vedova, *Pagine di diario*, op. cit., p.18-23).

²⁷ Vittorio Fagone, *Due note per l'opera pittorica di Emilio Vedova*, in *Vedova*, op. cit. s.n.

²⁸ Giulio Carlo Argan, [*Presentazione*], in *Vedova Compresenze*, op. cit., s.n.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Stringa, *Emilio Vedova; spazio versus tempo*, op. cit., pp. 256-259.

³³ Argan, [*Presentazione*], op. cit., s.n.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Pozzetto, *Il suo allievo dell'Accademia Cervi: "Ci ha trasmesso il concetto di coscienza"*, op. cit.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ E in questo la sua «coscienza» assomiglia molto a quella di Vedova, definendosi come «coscienza in atto», non «coscienza di un pensiero in atto».

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 37.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 17.

⁴⁰ Ivi, p. 18.

⁴¹ Pozzetto, *Il suo allievo dell'Accademia Cervi: "Ci ha trasmesso il concetto di coscienza"*, op. cit.

⁴² Nel 1980 a Mestre, nel 1981 a Bologna e nel 1984 a Strasbourg.

⁴³ È stato sottolineato il campo pittorico in cui si svolge tale ricerca, perché del tutto diverso è l'atteggiamento, appunto «concettuale» e «incoloro», che Cervi assume in quegli anni nell'utilizzo della tecnica fotografica come nei numerosi lavori di «fotografia combinata».

⁴⁴ [Piero] Fracalini, *Paolo Cervi* (da "Scambi con gli artisti"), *Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, op. cit., s.n.

⁴⁵ Cit. in. Michael Archer, *L'Art depuis 1960*, Thames & Hudson, Paris 2002, p. 143.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 9.

⁴⁸ «L'idea dell'autonomia, che Machiavelli scopre e sottolinea nella sfera del pensiero e dell'azione politica, affiora anche in altri campi e diventa una direttrice della moderna indagine scientifica [...] e negli scritti d'estetica del tardo Manierismo, l'arte non è più considerata imitazione della natura, ma espressione di un'attività intellettuale eminentemente creatrice [...]», Ivi, p. 13

⁴⁹ Ivi, p. 10

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Antonio Del Guercio, *Storia dell'arte presente. Europa e Stati Uniti da 1945 a oggi*, Editori Riuniti, Roma 1985, p. 15

⁵² La notizia – narrata anche da Cervi Kervischer che ricorda come, il critico, «massacrato» dalle questioni che gli allievi dell'Accademia gli ponevano riguardo le motivazioni della scelta di artisti come Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia, «ammise che erano quelli che piacevano a lui» - è testimoniata da una «lavagna

didattica» della mostra *Vedova e il laboratorio dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, di Mestre, nel 1980, dove si può leggere: «VERIFICA E DIBATTITO PRESENZE. BONITO OLIVA, FARINA, MARCHIORI, MENNA, PONENTE, SCHWARZ, SPADONI... INCONTRI-SCONTRI». *Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, op. cit., s.n.

⁵³ «Seguendo il filo da cui mi ero mosso, cioè, bene o male, dentro il filone di una tradizione figurativa tradizionale». *Vedova, Pagine di diario*, op. cit., p.11.

⁵⁴ Richard Diebenkorn (Portland 1922-Berkley 1993), pittore statunitense, passato dell'espressionismo astratto ad uno stile figurativo, a ricerche svolte nel campo dell'astrazione.

⁵⁵ Linda L. Cathcart, *Richard Diebenkorn*, catalogo della mostra personale alla 38° Biennale di Venezia, 1978, Padiglione degli Stati Uniti, New York 1978, p. 33.

⁵⁶ *Ibid*

⁵⁷ *Ibid*.

⁵⁸ Ivi, p. 31

⁵⁹ Nordland, *Richard Diebenkorn. The Ocean park Series: recent Work* (Marlborough Fine Art Ltd., London, 1973), p. 8, cit in Cathcart, *Richard Diebenkorn*, op. cit., p. 37.

⁶⁰ «Pittura come diario dunque, come affabulazione incessante che raccoglie e sedimenta tutti gli echi del vissuto, riversandoli nella trama stratificata della materia cromatica gioiosamente espansa e contaminata di vecchio e nuovo (le terre del pigmento, il collante degli acrilici). Una pittura che tutto ingloba, spezzoni di fotografie o parole affrettate, cavate dai giacimenti profondi della coscienza o afferrate nell'aria come fugaci apparizioni del pensiero», cfr. Maria Campitelli, *Niente, ovvero tutto*, [“Il Piccolo”], [31 maggio 1983].

⁶¹ Lo scrive Argan, nel presentare Vedova alla Biennale di Venezia del 1956. Cit. in Stringa, *Emilio Vedova; spazio versus tempo*, op. cit., p. 257.

⁶² *Ibid*.

⁶³ [Piero] Fraccalini, *Paolo Cervi* (da “Scambi con gli artisti”), *Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, op. cit., s.n.

⁶⁴ Arnulf Rainer (Baden, Vienna, 1929), a partire dagli anni sessanta, rielabora pittoricamente, in chiave espressionistica e gestuale, anche sotto l'effetto di droghe allucinogene, alcune fotografie, tra cui, autoritratti, figure femminili, cadaveri. Tra il 1962 e il 1968 è stato tra i principali esponenti del *Wiener Aktionismus*. Paolo Cervi lo incontrerà nuovamente nel 1989, a Vienna, dove Rainer insegnava all' *Akademie der Bildenden Kunst*.

⁶⁵ Werner Hofmann, *Introduzione*, in *Arnulf Rainer*, catalogo della mostra personale alla 38° Biennale di Venezia, 1978, Padiglione Austriaco, Vienna 1978, p. 6.

⁶⁶ *Ibid*.

⁶⁷ Ivi, p. 7.

⁶⁸ *Ibid*.

⁶⁹ È sottolineato l'ambito pittorico, perché, in realtà, Cervi non ha mai smesso di disegnare corpi, se non altro per esercizio. Alcune chine solide su carta, immediatamente antecedenti alla realizzazione dei primi *Torsi*, del 1987, sono particolarmente tormentate.

⁷⁰ Giovanni Leghissa, *Lecture sul corpo dell'altro*, in *Libri sibillini. Lecture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi*, pieghevole della mostra personale di Milano, Kriterion Gallery, 18-27 maggio 1988, [Milano] [1988].

⁷¹ Laura Safred, *Paolo Cervi*, in *Questa notte ho fatto un sogno. Mostra regionale di pittura*, catalogo della mostra di Pordenone, a cura di Angelo Bertani, Domenico C. Cadoresi, Maria Masau Dan, Laura Safred, Palazzo Montereale Mantica, 25 aprile-1 maggio 1990, Fiume Veneto 1990, s.n.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Anselm Kiefer (1949), fin dall'inizio della sua carriera si è dedicato a un critico esame sulle questioni mitiche e storiche del sentimento nazionalista tedesco. Il potere di trasformazione del fuoco è un tema ricorrente nelle sue opere, una metafora del processo artistico, che viene rappresentato anche con l'ironico simbolo della paglia.

⁷⁶ [bruciare-diventare legno-scavare-diventare sabbia]

⁷⁷ Klaus Gallwitz, *The Heroes of History*, in *Anselm Kiefer*, catalogo della mostra personale alla 39° Biennale di Venezia, 1978, Padiglione della Germania, [Berlino] [1982], p. 3.

⁷⁸ «L'istituzione nasce nel 1988 per volontà del critico d'arte, pittore e scenografo Luigi Danelutti, allievo, negli anni Sessanta di Oskar Kokoschka che dà i propri auspici per l'avvio di una libera Accademia di Belle Arti a Trieste dalle connotazioni simili alla *Schule des Sehen* salisburghese, creata e diretta dallo stesso Kokoschka. Dopo un periodo caratterizzato dalle docenze di artisti nord-americani, la Scuola del Vedere ritorna in area mitteleuropea affidando l'insegnamento delle varie materie artistiche a maestri quali Cesare Mocchiutti, Franco Dugo, Denise Lister, Ignazio Doliach, Livio Rosignano. Negli Ultimi anni si consolida in particolare la collaborazione con gli artisti Marino Cassetti e Paolo Cervi Kervischer», *Libera Accademia di Belle Arti*, pieghevole del IX seminario artistico estivo di Duino, Casa Rurale, 8-23 settembre 1997, [Trieste] [1997].

⁷⁹ Accademia Internazionale di Belle Arti "Scuola del Vedere", volantino informativo, Trieste, settembre 1995, (AD 64).

⁸⁰ Il suo laboratorio è «abitato» anche dal *Torso del Belvedere*, da una copia di un *Koros* dal Museo dell'Acropoli di Atene, dal *Niccolò d'Auzzano* di Donatello, da una *Venere Prassitelica*, dall'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini, dall'*Aurora delle Tombe Medicee* di Michelangelo, dalla testa del *Fauno Barberini*, dalla mano di *Giuliano de' Medici*, dalla *Minerva Italica*, nonché da uno scheletro a grandezza naturale.

⁸¹ Recentemente, Paolo Cervi Kervischer, ha aggiunto una scritta al muro del laboratorio, da considerarsi significativa nell'esplicitare questo insegnamento: «Quando ad agire è l'automa, c'è l'artista».

⁸² Prevale su tutte la maniera "tonale", tipica della pittura veneziana di Tiziano e Tintoretto che prevede, a differenza della maniera "timbrica" dei toscani – dove la resa del modellato plastico viene prima effettuata con il chiaroscuro a matita che, ricoperto in un secondo momento con la pittura, crea le zone d'ombra – l'intervento pittorico quasi in assenza di disegno preliminare e quindi la resa plastica attraverso l'utilizzo di tonalità di colore differenti.

⁸³ Le "esercitazioni impressioniste" hanno dato vita ad alcuni splendidi esemplari dell'artista.

⁸⁴ Fiorenzo Ricci. *Galleria dei più illustri poeti nei ritratti di Paolo Cervi Kervischer. L'artista triestino sceglie i suoi modelli tra i migliori autori contemporanei*, "Il Piccolo", 1 febbraio 2001.

Dalla Pittura del Simbolo al Simbolo della Pittura

L'installazione Via Crucis di Muggia

L'esperienza

Nella lettera di presentazione del progetto per l'installazione *Via Crucis* di Muggia, Paolo Cervi aveva scritto: «da qualche anno ho iniziato una ricerca pittorica autoriflessiva. Coltivo la pittura come una pianta alla quale mi interessa di non far mancare l'acqua e i sostegni per crescere. Una pianta che cresce per ragioni interne ad essa, alla quale io non posso aggiungere foglie o allungare i rami a mio piacimento. Per questo motivo il mio rapporto con le mie immagini è in continuo intriso di emozioni e meraviglia, oserei dire di “stupore trasudante”. Questo mio lavoro mi porta ad una sorta di meditazione costante sulla vita, sulla sua evoluzione e sugli strumenti analoghi di conoscenza di cui disponiamo, e molto spesso dimentichiamo di adoperare. Sono convinto per diretta esperienza che la conoscenza nasce attraverso l'effettiva partecipazione attiva alla vita e “sapere” non è ancora sufficiente per “conoscere”.

Parallelamente alla Pittura (la sua storia, il suo divenire ecc.) mi sono sempre interessato di religione spaziando, nei momenti di crisi, ad interessarmi di Induismo, Taoismo, Buddismo, Zen, ecc...cioè di quella sorta di “filosofia-esperienza” che ci arrivano dall'Oriente. Non mi sono mai rassegnato a relegare Cristo, la rivelazione Cristiana, la mia Chiesa, il cattolicesimo, ad un discorso superato, da dimenticare, ad un completo fallimento. Ho cercato sempre di vivere la fede, più che conoscere formule, simboli, leggi. Leggendo i Vangeli ho affinato la sicurezza che Cristo voleva l'attiva partecipazione dell'uomo al suo messaggio, permettendo altresì la vita laica del fedele, ovvero lasciando che ognuno viva nel mondo, portando con sé i valori fondamentali da lui rivelati»¹.

La *Via Crucis* venne proposta ai fedeli come una possibilità di vivere concretamente l'esperienza della Passione, intesa come momento in cui Cristo rinuncia ai poteri della divinità, per calarsi interamente nel suo essere uomo. Soffre le debolezze della condizione umana, e vulnerabile di fronte al giudizio, alla condanna e alla derisione, accetta di morire da uomo tra gli uomini, in vista però della Resurrezione. «Se potessimo immaginare il Cristo vivere potremmo capire»², scrive Paolo Cervi nel presentare la sua personale *Via Crucis* come

una situazione in cui il fedele si potesse immedesimare per comprendere profondamente il messaggio religioso nella propria esistenza individuale.

La dimensione dell'«esperienza», della «partecipazione», non contemplata dal catechismo tradizionale, rinvia a un testo che è, dichiaratamente, la base di partenza dell'installazione, *Uomo nuovo, cristiano nuovo nell'era dell'elettronica* di Pierre Babin e Marshall McLuhann. Attraverso un'analisi che vede la catechesi svilupparsi da un modello «per iniziazione» delle origini della Chiesa – in cui la pedagogia iniziatica era rivolta a dei piccoli gruppi – al modello «per immersione» del Medioevo – in cui non c'era frattura tra sacro e profano e tutta la vita, attraverso riti e consuetudini, si svolgeva in un clima religioso – e passando per il modello «per istruzione» – tipico dell'età libresca della Riforma e della Controriforma – McLuhann vede, nell'età contemporanea, caratterizzata dalla presenza di diversi tipi di media elettronici, l'imporsi progressivo di una «catechesi per immersione globale»³. La catechesi tradizionale, che si basa su formule dottrinali e teorie teologiche, non è in grado di adeguarsi alla diversa mentalità generata dai mezzi di comunicazione. Essa infatti nella volontà cosciente e autoritaria di ridurre la religione popolare ad una conversione erudita, ha creato delle costruzioni molto complesse e dogmatiche, in cui però la vita e il mistero non dimorano più. La necessità che l'autore fa emergere, quindi, è quella di una «catechesi audiovisiva», in cui è indispensabile «andare al di là delle parole e delle formule per comunicare idee attraverso emozioni, nell'atmosfera di un'esperienza globale, lasciandosi coinvolgere dal ritmo di una creatività che risponda ai sussulti dell'immaginazione»⁴. Ritrovare il messaggio religioso nella civilizzazione audiovisiva, «significa ritrovare per proprio conto l'esperienza fondamentale che Gesù Cristo stesso e i suoi discepoli hanno vissuto [...]. *La catechesi audiovisiva non è l'illustrazione dei concetti, ma una espansione elettronica della mia personale vibrazione spirituale di credente*»⁵.

La Via Crucis

Secondo Cervi Kervischer l'installazione *Via Crucis* deve essere considerata il punto di partenza più chiaro ed esplicito del suo percorso pittorico, perché «tutt'ora parlo della nostra cultura, che è la cultura della credenza, non della fede». Il termine “fede”, infatti, indica «“l'adesione dell'anima e della mente a una verità religiosa rivelata o soprannaturale” (av. 1292, B. Giamboni)»⁶, al contrario del “credere”, quasi inteso nel significato che la parola

aveva anticamente di «assaggio dei cibi destinati ad un alto personaggio per dimostrare che non erano avvelenati», o comunque di «stimare, giudicare, reputare» vero, «“avere certezza che qualcuno o qualcosa esiste veramente” (av. 1306, Iacopone)»⁷.

L'artista, sulla base di queste riflessioni, realizza un'installazione che oltrepassa la dimensione della fede come qualcosa di già rivelato, e propone, in vista della necessità di una moderna catechesi auspicata da McLuhann, 14 dipinti di «pittura concreta»⁸ a formare un «ideale itinerario, del tutto simile nel percorso, ma non nei contenuti, alla tradizionale *Via Crucis*»⁹, illuminati da un uguale numero di lampade correnti sul pavimento. Lo scopo non era quello di raccontare la storia della croce, né di simboleggiarla con espliciti riferimenti, anzi, l'essenza del progetto stava proprio nella cripticità della pittura, indispensabile – come scrive Molesi nel volantino illustrativo – per leggere, capire e meditare sull'«interpretazione della passione che ciascuno di noi vive nella propria, e per ciascuno diversa, vita personale»¹⁰. Scrive infatti Paolo Cervi: «Per Cristo è necessario il non essere capito intellettualmente. L'esprimersi in parabole (metafora) è il voler porre un ostacolo alla comprensione – ma è proprio quello l'ostacolo fondamentale»¹¹. Il momento in cui viene proposta è quello più adatto a rivivere la Passione di Cristo, cioè il periodo della Pasqua.

Nelle prime tappe dell'installazione si assiste alla *Pittura del Simbolo*: la prima stazione è una croce, *Croce* (1980), posta al centro della chiesa, a rappresentare la lettura simbolica tradizionale del tema; la seconda è un triangolo che allude evidentemente al mistero della Trinità, ma che, essendo interamente bianco, colore che per l'artista è “mentale”, porta con sé il pericolo delle speculazioni filosofiche e della creazione di leggi e dogmi, estranei alla vita e al mistero a cui accostarsi; la terza stazione poi, che presenta l'opera *Croci* (1980), è spiegata molto bene da Molesi: «La croce si è iterata, per effetto di ridondanza intellettualistica, in una sorta di trimorfo, che traspare dietro il simbolo della Trinità, aperto in basso, a significare l'inautenticità e la precarietà di una conoscenza razionale, e del mistero della Trinità e del mistero della Passione. È la visualizzazione della crisi che ci sorprende quando vogliamo anteporre il nostro io precettisticamente raziocinante all'umile ascolto della Parola»¹². La quarta stazione presenta un'altra croce, nella quale, alla materia coloristica grondante, e alla forma meno allungata e quindi più «materiale», si contrappone una corda appesa davanti: la tappa simboleggia l'«esperienza», che deve essere compiuta, come Cristo stesso ha fatto, rinunciando ad aggrapparsi alla «corda di salvezza»¹³ del suo essere divinità.

Il punto di passaggio dalla *Pittura del Simbolo*, al *Simbolo della Pittura*, sono la quinta e la sesta stazione. Nel primo caso l'opera *Nove* presenta nove lavori su carta riuniti in una composizione. Il nove ha chiaramente un significato simbolico: è il multiplo per eccellenza del numero tre, universalmente considerato il numero fondamentale per esprimere l'ordine intellettuale e spirituale.

In queste nove opere compaiono i primi *Il dio precario*. La dimensione della precarietà è quella che può funzionare solamente nella fede. "Precario" deriva dal latino *precarius*, da *prex*, la preghiera che si rivolge a Dio. Ma allo stesso tempo, l'aggettivo "precario" indica insicurezza e indefinitezza. L'essenza della preghiera, infatti, giace proprio nell'impossibilità di un raggiungimento, nell'infinita mancanza di presa, che riesce a creare l'anelito fondamentale e la tensione verso la divinità. *Il dio precario*, pertanto, si definisce come metafora della pittura, che nella ripetizione (come le preghiere si ripetono, si pensi al Rosario o alle Litanie) trova l'esplicazione di un desiderio di abitare la realtà, che mai si raggiunge. Come chi si rivolge alla divinità per desiderio di completezza, così l'artista si muove tra un infinito desiderio di possedere le cose, di conoscerle, di abitarle, e la consapevolezza dell'unica possibilità di accostarsi ad esse.

Il continuo dialogare con l'inafferrabilità delle cose e dell'inconoscibile, si identifica inoltre nel gioco di rimandi creato dall'accostamento del simbolo riferito alla cifra ternaria, in rapporto con il quattro, rappresentato dalla forma delle tele e delle carte, ma anche come simbolo dipinto.

Il quattro, al contrario del tre, si riferisce alle cose materiali, alla "terrestrità": quattro infatti sono i punti cardinali. Quindi, oltre che all'interno di *Nove*, il contrasto si definisce per antitesi anche in rapporto alla stazione successiva, *Le quattro*, composta da quattro tele che, non a caso, prenderanno, al di fuori della *Via Crucis*, il nome di *Corpo*¹⁴.

Il movimento chiastico di immersione ed emersione, ricerca dell'ascesi e sprofondamento nella complessità, volontà di pulizia dal Caos del mondo corruttibile e il ritrovarsi costantemente addentrato in un mondo di complicazioni, è descritto nella seconda parte dell'installazione, il *Simbolo della Pittura*. La prima tappa, *La scala [di Giacobbe]* del 1980, rappresenta un viatico, l'ascesi ad un «rinnovato mistero della Trinità»¹⁵. Dopo la terrena esperienza di sofferenza, vissuta personalmente anche dall'artista prima di decidere di accostarsi alla pittura, ma soprattutto esemplificata dall'esperienza della divinità incarnata, dal Cristo giudicato in terra, è possibile una resurrezione, una risalita. Come Cristo ascende il

Calvario per accedere alla nuova vita spirituale, così il pittore si accosta con difficoltà alla pittura, che nel suo “fare rituale”, prelude a una speranza, a una dimensione di fede che non può prescindere dal percorso effettuato per ottenere tale condizione. *L'uno* (1980), e *Le Tre*, stazioni immediatamente successive, sono il manifesto della nuova concezione: quasi interamente bianche e nere, presentano dei triangoli allungati, tendenti alla spiritualità. Quando è la mente a prendere il sopravvento, l'unica via che si prefigura nel desiderio di conoscenza dell'inconoscibile, è pura e bianca, deve essere preceduta dallo svuotamento della coscienza: «a livello di metafora è il racconto di una perdita» e «nella perdita un accrescimento»¹⁶. Questa “via”, non rappresenta «un distaccato dogma razionalistico»¹⁷; il triangolo allungato, spirituale si differenzia dalla tela completamente bianca ed equilatera. È attraversato da scritte, da rimandi formali al mestiere di pittore (le puntine, lo scotch di carta) a significare che la via della conoscenza, che deve essere percorsa con mistica attitudine, non è distaccata dalla realtà ma è tutta impernata dalla flagranza in cui il percorso si svolge; non è trascendentale, ma si accende in un continuo gioco di rimandi alla densità del reale, alla memoria, di scritte, di passaggi, di impronte lasciate da un percorso intimo e personale. Prima della resurrezione è necessario passare per il buio impenetrabile del sepolcro, infatti il triangolo allungato è inserito in una tela perfettamente quadrata e nera.

La piccola croce che compare nella decima stazione è «più piccola, più equilibrata, con i bracci uguali e vista attraverso il filtro di una trasparenza cromatica. È l'autentica rivelazione dell'identità di Cristo, a cui si è potuto accedere solo con i cammini di discesa e risalita. È la negazione della monumentalità e l'esaltazione dell'umiltà, è la vera conoscenza che prima ci era preclusa dall'orgogliosa sicurezza di possedere la chiave di verità»¹⁸.

L'installazione si conclude con tre momenti essenziali: *Il bianco* (1980), dove una superficie colorata, è ricoperta da un velo bianco, la materia corruttibile è filtrata dalla spiritualità; *Il Trasparente*, che presenta, al di sotto di una superficie trasparente colorata, una tela completamente bianca, quasi a definire l'atto pittorico come strumento di rivelazione; alla fine, *Il proiettato* – proiettore di diapositive vuote che «funzionando col sistema dell'autofocus, nell'istante in cui ci fa passare dal breve buio alla grande luce, emette un rumore di quasi sofferenza, evidente e suggestiva allusione dell'anelito della finita esperienza umana all'infinito»¹⁹ – e *Superficie (simbolo) Tautologia*. Questi alludono all'esaltazione, dopo la fine della sofferenza, del distacco avvenuto, ora affermato nel suo vuoto

contemplativo: nel tentativo di comunicare il mistero della fede, ci possiamo solo avvicinare all'inesprimibile nucleo dell'essere.

La pittura del simbolo

Triangoli, quadrati e piramidi

Il movimento definito nella *Via Crucis*, che va dalla pittura del simbolo al simbolo della pittura, sottrae la figuratività al gioco ermeneutico del senso, e introduce una pittura in cui non possono essere ricercati significati trascendentali, significanti che rinviano a significati latenti, né tentativi di narrazione. Si è infatti visto come nell'installazione compaia per la prima volta il triangolo, stilema figurativo che l'artista ripeterà per almeno altri dieci anni. Il titolo *Il dio precario*, come già detto, è la metafora dell'impossibilità di conoscere la realtà, di "abitarla", e nell'infinita tensione che scaturisce da tale impossibilità l'artista definisce il "fare" artistico come ripetizione. Pertanto *Il dio precario* non solo unisce i due elementi apparentemente contrastanti della pittura di Cervi – il concettualismo dei titoli delle opere e delle mostre e la manualità della pittura – ma si definisce anche come simbolo "autoreferenziale" che, mostrandosi come urto con l'impossibile da rappresentare, non occulta il reale, ma lo rivela nella forma dell'enigma. *Kenosis*, *L'inutile*, *La quadratura del cerchio* non sono che alcuni dei titoli delle opere di Cervi eseguite tra la fine degli anni settanta e i primissimi anni ottanta, e i "simboli" utilizzati sono il triangolo, il quadrato in antitesi al triangolo, la spirale – che indica evidentemente un movimento che non ritorna mai su se stesso – e le piramidi.

Il simbolo della piramide, in particolare, appare nel suo orizzonte figurativo abbastanza casualmente. Il periodo in cui l'artista adotta questo stilema coincide con l'ultimo anno in cui frequenta l'Accademia di Belle Arti²⁰ e, con la coscienza di dover evolvere profondamente, di fronte all'impossibilità e all'incredulità di non sapere cosa dipingere, la piramide si definisce come segno, come punto di partenza iniziale di un'evoluzione. A questo proposito Cervi racconta: «ho cominciato a fare questi segni, un segno portava all'altro, una campitura di colore portava a un'altra campitura di colore. Non c'era l'intenzione di completare o costruire un equilibrio formale, ma semplicemente di dare continuità, come in un racconto: facevo un pezzo giallo, poi sentivo che dovevo fare un pezzo rosso, ...».

Pertanto, i “simboli” che sovente si incontrano nelle opere di Cervi Kervischer si definiscono nella ripetizione e devono assumere il significato di paradigmi formali utilizzati allo scopo di riempire il vuoto costitutivo di un’opera che non vuole essere narrativa²¹.

Il testo che scrive Paolo Cervi per presentare la personale alla Bevilacqua La Masa del 1982, dove la maggior parte delle opere esposte erano, appunto, triangoli, quadrati e piramidi, esplicita molto bene il senso del lavoro dell’artista:

«Se tutto è possibile
niente è importante
cioè
importante è niente

Se tutto è stato detto
niente si può dire
cioè
si può dire niente

...e tutto si fa
nuovamente difficile
È difficile parlare
Per non dire niente²².»

Acqua come simbolo di vita

Come aveva dichiarato nella lettera di presentazione del progetto per l’installazione di Muggia, Paolo Cervi si era accostato alle religioni orientali, in particolare aveva studiato il Tao attraverso la lettura di alcuni testi dell’americano Alan Watts, da lui considerato il mentore più importante della trasmissione in occidente di questa filosofia.

I principi del Tao sono lo *yin* e lo *yang* e la loro «unione appassionata [...] costituisce il modello eterno dell’Universo»²³. La visione del mondo che si basa sul taoismo «è serenamente ciclica»²⁴ e considera il soggetto e il mondo che lo circonda, il cielo e la terra, il negativo e il positivo, il prima e il dopo temporali – elementi contrapposti per la concezione occidentale – come appartenenti a un processo unico e inscindibile, il Tao appunto. In questa

filosofia risiede l'atteggiamento di "fede" che Cervi dice di aver proposto nella *Via Crucis*, in opposizione a quello di "credenza", visto che per il seguace del Tao è fondamentale «l'atteggiamento di rispettosa fiducia nei confronti della natura e della natura umana»²⁵.

Lo stile di vita di colui che segue il Tao è *wu-wei*, non-azione. Il concetto non deve essere inteso come inerzia e pigrizia ma «deve essere compreso come una forma di intelligenza»²⁶. È la negazione del significato di *wei*, fare, mettere in atto con la finalità di creare qualcosa di «falso, simulato, contraffatto»²⁷. In tal senso il "fare" artistico si definisce come "rito", sia perché il principio di non-azione mette in crisi la concezione della creazione intesa come azione produttiva e imitativa, proponendo una dimensione della creazione artistica che si genera a partire da un atto che non ha alcuna condizione preliminare, sia perché, sotto gli influssi delle filosofie orientali, la ripetizione diventa "meditativa".

Inoltre il Taoismo primitivo presupponeva un altro concetto: la teoria dei cinque elementi o energie. «Le cinque energie furono identificate o, meglio, simboleggiate da 1) *legno*, che come combustibile dà luogo al 2) *fuoco*, che crea cenere e dà nascita alla 3) *terra*, che nelle sue miniere contiene il 4) *metallo* che (come sulla superficie di uno specchio di metallo) attrae la rugiada e quindi fa nascere 5) *l'acqua*, e questa a sua volta nutre il 1) *legno*»²⁸. Il ciclo, che viene chiamato *hsiang sheng*, «nascere reciproco», è particolarmente importante perché in esso causa ed effetto non sono consequenziali ma simultanei, e allude a una visione organica del cosmo in cui ogni parte può essere considerata il centro spaziale e temporale. Alla base di questa concezione ci sono i presupposti che la natura è spontanea, che non è un'idea né un concetto e che è complessa solo in relazione all'impossibilità di tradurla in forme lineari. Tao significa infatti l'ordine²⁹ e il corso della natura: «il genere di ordine è il principio di *Li*, un termine che ha significato originario di modelli come i segni nella giada o le venature del legno. [...] *Li* può quindi essere inteso come ordine organico, ma in quanto distinto dall'ordine meccanico o legale, entrambi i quali regolati dai libri. *Li* è l'asimmetrico, non ripetitivo, non irrigimentato ordine che noi troviamo negli esempi dell'acqua che si muove, nelle forme di alberi e nuvole, dei cristalli di ghiaccio sui vetri, o nel disperdersi dei ciottoli sulla sabbia della spiaggia»³⁰.

Nel tentativo di comprensione del Tao, Paolo Cervi cambiò radicalmente gli stilemi figurativi della sua pittura: nella mostra personale di Klagenfurt del 1984, espose alcune grandi tele «all'insegna della massima di vita "Multiforme come l'acqua"»³¹. I titoli di questa serie, che si protrae per circa tre anni, sono *Acqua*, *Fonte*, *Multiforme come l'acqua*³², e appare

significativo l'utilizzo di polvere d'alluminio per creare i riflessi argentei dell'acqua. In queste tele molto "meditative", che propongono una dimensione quasi "panica", si possono riconoscere ma non isolare le cinque energie del Tao: la terra nei colori terrosi, il fuoco nei rossi affocati, le fibre del legno alluse dalle "venature" di questo tipo di pittura, il metallo nella polvere d'alluminio e l'acqua nei riflessi argentei. In alcune di esse compare ancora qualche triangolo abbozzato o sfaldato, come scrive Sergio Molesi: «sono come degli ampi spazi aperti in cui si svolge, quasi magmaticamente, una cromia calda, affocata e pulsante, che diviene visualizzazione della vertigine che ci coglie a fissare gli occhi nel vortice, o nella voragine dell'esistenza. Ma lo sguardo, gettato nell'immenso fiume della "calda vita" rischia quasi, come risucchiandola, di coinvolgere tutta la personalità, con conseguente perdita di identità in un annegamento nel tutto. Ed ecco allora apparire la certa forma del triangolo a cui abbarbicarsi con residui di scrittura, nella volontà di certificare la propria presenza [...]». Questa concezione quasi filosofica della pittura, non nei contenuti, ma nei modi (e che fu molto apprezzata recentemente in Austria), è il risultato, per ora raggiunto di una progressiva derazionalizzazione delle esperienze artistiche che il pittore ha compiuto qualche anno fa»³³. Il piccolo disegno *La trasformazione del triangolo in fiamma* (1984) – cat. **1.117** (10/10) – è un'esplicita dichiarazione di tale passaggio.

Una foresta di simboli

I temi della pittura di Cervi Kervischer sono lo stile "meditativo" e la fondamentale impossibilità di ridurre il reale alle strutture della figurazione. Unitamente alla sperimentazione continua, questi motivi sono alla base di una produzione pittorica molto varia ed eterogenea, sia negli stili che nelle tematiche.

Con il *Dittico Forcipe* [1986] che segna la fine della pittura astratta, "magmatica" e "panica", e a partire dai primi *Torsi*, l'artista si accosta a stilemi più propriamente figurativi. Questi evolveranno nelle *Donne dell'età dell'oro*, a cui però continua ad affiancare triangoli arancioni intitolati *Il dio precario*, *Origine* o *Il dio precario nella ripetizione* – in cui il triangolo viene iterato – le *Tavolette della legge*³⁴, e i "libri d'artista".

Con la grande tela *L'età dell'oro-il dio precario* (1990), ispirata all'omonimo quadro di Lucas Cranach del 1530, per la prima volta mette in scena dei corpi bianchi, spettrali, incorporei. Probabilmente in relazione alla pratica dell'insegnamento³⁵ e nel recupero di una classicità

perduta, le rimeditazioni sull'umanesimo proseguono con la grande tela *La danza-après Matisse-après Cranach* del 1991, ma soprattutto con le opere del 1994, *Mouves sang* (dall'*Allegoria di Venere e Cupido* di Bronzino), *L'age d'or-une saison en enfer* (da *Il ratto di Proserpina* di Bernini), *La nuit-Michelangelo, Liberty* (dall'*Apollo e Dafne* di Bernini), la *Madonna del latte* (dall'omonimo gruppo scultoreo di Nino Pisano), *Margherita* (dalla *Madonna di Santa Margherita* del Parmigianino). I corpi diafani sono in antitesi rispetto ai *Torsi* degli anni ottanta e alla *Donne dell'età dell'oro*: mentre infatti in quest'ultimi l'opacità dell'apparenza veniva resa attraverso il disfacimento della materia, sanguinolenta, illuminata a tratti da ironiche pagliuzze dorate, nei corpi bianchi non c'è nemmeno la traccia dello sfacelo già avvenuto: paradossalmente, la danza attorno all'albero della vita segna il momento di perdita assoluta della vitalità del corpo.

Le successive ricerche sul corpo operate dall'artista vertono quasi interamente³⁶ sulla figura del *Torso del Belvedere*³⁷ – residuo corporale per eccellenza, ma anche citazione michelangiotesca – e sulla sagoma stilizzata e capovolta di un torso di *Venere* presente nel *Laboratorio Cervi Kervischer*³⁸.

A metà degli anni novanta lavora alla serie *Paesaggi mentali* o *Interferenze*, dove su campiture colorate appaiono elementi ripetitivi ma differenti: la stilizzazione grafica di un profilo di testa umana, sagome di teste con le cuffie, ma anche radio e automobiline realizzate con stampini.

Autoritratti e ritratti, che non possono essere definiti entro un limite temporale circoscritto, salvo rare eccezioni di commissioni non funzionano solo come specchi, come luoghi di un ritrovamento possibile, ma anche di uno smarrimento irreversibile, esemplificato dal titolo *Spersi nella mente*.

La pittura del simbolo esiste in Paolo Cervi Kervischer solo per negazione. Nelle sue opere non c'è significazione illustrativa o contenutistica e le raffigurazioni sono delle pure sagome formali, sganciate da ogni referente oggettuale, a meno che non si tratti di citazioni, per le quali il referente è l'arte stessa. In tale figurazione antillustrativa la trasfigurazione dell'oggetto non implica né una dissociazione dal suo significato canonico, né l'assunzione di un altro significato e il soggetto figurativo delle opere si definisce solo come pretesto pittorico.

Il simbolo della pittura

All is here now!

La pittura svuotata di ogni contenuto e di ogni narrazione diventa il luogo della traduzione in immagini di motivi sottili e impalpabili. I segni della tradizione astratta, la cui matrice è l'opera di Kandinsky e Klee, e quelli più ridondanti della figurazione si intrecciano in un motivo unico e organico e l'opera pittorica si configura come «una trama di segni animati, dinamici, [...] più come traccia lasciata da un passaggio che non come presenza stabile»³⁹.

Scriva infatti Kandinsky nell'introduzione a *Lo spirituale nell'arte*: «l'artista cercherà di suscitare sentimenti più delicati, senza nome. La sua è una vita complessa, relativamente aristocratica e le sue opere daranno allo spettatore “sensibili emozioni sottili, inesprimibili a parole”»⁴⁰. Alla pari del testo dell'artista russo, l'opera di Cervi Kervischer sovrappone misticismo e filosofia dell'arte, meditazioni metafisiche e pratiche artigianali. L'artista – inteso come poeta, come creatore – ponendosi in continuità con la realtà materiale, nel recupero di un rapporto originario con il mondo, riesce ad evocare nel simbolo, nel lirismo e nella musicalità i legami nascosti fra le cose, prescindendo dalla realtà concreta e visibile che li nasconde. La “forma” dei fenomeni infatti, secondo Cervi Kervischer, è un «fra-intendimento», nel senso di un'opacità che interponendosi fra la continuità di soggetto e oggetto, si pone “fra” la conoscenza immediata. Pertanto, quando riproduce il reale, la rappresentazione dell'oggetto non è “significante”, bensì non ha altro significato se non quello del tutto immanente alla sua esistenza singolare: la “forma” è solamente la “veste” tramite la quale le cose si mostrano.

Questa concezione che mette in crisi la tradizionale separazione tra interno ed esterno al soggetto, tra lo spirito dell'artista e il mondo a cui si rapporta nella tensione generata dall'impossibilità di conoscenza, mette in crisi anche la concezione del processo creativo. Esso non può essere inteso come una traslazione dall'intuizione al luogo in cui essa si esplicita, la tela, ma si sviluppa nel “farsi” dell'opera, e l'opera compiuta non può rinviare ad altro se non a se stessa.

Nella mostra personale di Koper del 1980, *All is here now!*, Cervi espone alcuni lavori di pittura concreta, i gruppi *Mente* e *Corpo*. Il primo gruppo è composto da cinque tele, tre delle quali facevano parte della stazione *Le Tre* della *Via Crucis*, mentre il secondo è composto da dodici tele simili a quelle della stazione *Le quattro*: il primo presenta opere incolori – bianche

e nere – che alludono allo svuotamento della coscienza, alla tensione cognitiva che deve essere assunta nel “praticare” la visione; il secondo allude invece alla materialità, nella sensuale gamma coloristica e nella mancanza di costrizioni formali.

Il movimento che viene instaurato risiede ancora nella contrapposizione di contrari non in conflitto tra loro, perché all’interno del continuo dialogare tra gli opposti l’unico momento in cui si identifica la forza di presa del reale è la “flagranza”, l’*hinc et nunc*.

L’artista inserisce infatti a catalogo un testo autografo dove scrive: «Praticare il mistero è ACCETTARE LA SUA fragranza [*sic*] uscire impregnati / DENSI—: NON È tendendo alla luce che si gusta l’oscurità—e nemmeno pregustando il ritorno che si vive il viaggio»⁴¹.

Nell’opera-oggetto, nella pittura concreta, la superficie della tela è passiva e raccoglie cromatismi e grafie «leggibili, discorsivi e comuni, eppure personali, intimi e muti [...]». Per questo nelle sue tele lo spazio è congiunto, condensato, vicino e lontano, in superficie e in profondità, non ha tempo: è ora, qui e sempre»⁴².

Portale Poetico

Portale Poetico, prima di diventare il titolo emblematico della mostra personale di Milano del 2002 in cui Cervi espose grandi tele unitamente ai ritratti dei poeti amati – Rimbaud, Baudelaire, Eliot, Rilke, Whitman – e ai ritratti dei poeti italiani eseguiti all’acquerello, è innanzitutto il titolo di una grande tela del 2000. L’artista sostiene che il nome dato a quest’opera allude ai portali delle chiese romaniche e gotiche ma anche a quelli virtuali di internet, perché in essi «è raccolta tutta la storia che si sviluppa all’interno, sono il compendio e la presentazione del contenuto». La grande tela apparentemente nera, nella quale appaiono dal fondo, per contrasto, due simboli candidi e grafici, presenta una superficie divisa tra una tenue combinazione di velature e passaggi corposi e densi, come se la pittura mostrasse, attraverso le rugosità e i rilievi, i trasalimenti e i sussulti improvvisi che l’artista compie nel difficile percorso di avvicinamento al reale.

La trama della tela creata dalla ricomposizione ortogonale di lacerti di altre tele ci introduce inoltre ad un nuovo concetto di spazio: rispetto alla bidimensionalità della forma e del colore, lo spazio materico sedimentato, attraversato da incisioni e scrostamenti introduce la prospettiva, il terzo aspetto plastico, la condizione materica dell’opera – spesso, in rilievo, stratificata – che ne esalta l’intrinseca “oggettualità”.

L'operazione non è nuova visto che nelle primissime opere su carta il supporto è creato da più fogli di dimensioni lievemente variabili incollati l'uno sull'altro. Inoltre nel gruppo *Mente* i passaggi sono tenui e delicati ma pure sovrapposti; nelle opere figurative il colore e la pennellata acquisiscono significato autonomo; nella serie *Nostro Mondrian Quotidiano* l'ortogonalità è attinta dal paradigma formale di Mondrian. I rapporti sono evidenti ed è proprio in tale richiamo tra opera e opera che si realizza uno dei caratteri primari della ricerca dell'artista: la poetica del "rimando". In un gioco creativo a catena, che fa della pittura un terreno di espressione continua, ogni lavoro afferma la sua autonomia proprio nel momento in cui rinvia ad altre opere, alle quali si riconnette per affinità tematica o per assonanza costruttiva.

L'importanza della prospettiva come centralità del punto di vista del soggetto – appresa, come si è visto, dalle opere di Anselm Kiefer – non intende quindi lo spazio come un'entità misurabile ma vede proprio nell'impraticabilità dello spazio e del tempo il motivo di un atteggiamento poetico, dissociato dalle apparenze del mondo, nel quale diventa significativo operare sul linguaggio, non sulle cose. La «presenza irriducibile»⁴³ dell'opera divenuta oggetto⁴⁴ è il "simbolo" del reale, in grado di evocarlo come mistero indecifrabile. Pertanto l'opera non può essere tradotta in altri linguaggi; l'autonomia dell'opera d'arte esclude formazioni di senso logico, sfugge a significati univoci.

È questo il motivo per cui dalla pittura del simbolo Cervi Kervischer arriva ad affermare il simbolo della pittura. Le opere dell'artista sono operazioni metalinguistiche, sono un corpo a corpo con i materiali della pittura; la carta, la tela in cui l'azione dello strappare non è mai disgiunta da quella dell'attaccare, in cui la copertura prevede l'emersione, la trasparenza del colore la sua matericità, la figurazione si congiunge con l'astrazione, le variabili tecniche della pittura e del disegno concorrono all'interno della stessa superficie.

Dice Paolo Cervi: «è fondamentale capire che per me le immagini stesse, le forme e i colori funzionano come dei geroglifici: anche la pittura quindi diventa simbolo. Per quel che riguarda la scrittura, dal momento in cui entra in uno dei miei quadri, essa diventa una specie di pittura»⁴⁵. Nelle opere esposte alla Galleria Lattuada di Milano infatti l'operazione metalinguistica è molto evidente, specialmente quando vengono inseriti nella complessa trama del tessuto pittorico frammenti poetici, piccoli paesaggi a olio o studi anatomici su carta. Da vero poeta, «Paolo Cervi Kervischer utilizza la pittura per riprendere...per *riprendersi* una porzione di immaginario che la pittura porta sempre con sé, l'immaginario

legato a ciò che non si vede, a ciò che si suppone, si immagina, si crede»⁴⁶. Come quando tenta di dare, attraverso il linguaggio pittorico, profondità espressiva ed emotiva ai volti vuoti e monodimensionali – paradigmi di una bellezza priva di profondità – dei *magazine* patinati. L'evocazione simbolista procede di pari passo con le dediche a poeti da lui molto amati: Baudelaire, Mallarmè, Rimbaud. Senza alcuna pretesa illustrativa, inserisce nelle sue opere frammenti delle loro composizioni poetiche. Secondo l'artista questi lacerti di poesia hanno valore nella musicalità delle parole, così come è convinto che il colore, alla pari del suono, abbia delle «pulsazioni misurabili in Hertz»⁴⁷.

«Un esempio dell'importanza del suono delle parole che utilizzo può essere dato dal titolo del quadro *Ex notis super notas*: logicamente il significato convenzionale è presente, ma è fondamentale notare che questo titolo ha anche una forza fonica»⁴⁸, dice l'artista e specifica di seguito: «le immagini per me, d'altronde, sono acustiche. Non è esatto definire la pittura un'arte visiva: l'opera d'arte non si offre alla vista, essa anzi è l'inganno supremo della vista, in quanto si frappone tra noi stessi e la realtà. La interpreta, non ne è riproduzione fedele, perché va aldilà e parla d'altro. Se ci limitassimo ad osservarla attraverso gli occhi, mancheremmo il senso dell'operazione artistica. In altre parole, leggere solo il segno convenzionale è limitante: in arte lo standard non esiste. Noi, infatti, utilizziamo voci differenti per pronunciare le parole che vediamo scritte, ma anche la sensibilità e le esperienze cui facciamo riferimento variano da persona a persona»⁴⁹.

«Praticare il mistero» è «immergersi nel fondo di un abisso Giù, fino a frugare nelle spire dell'inconscio; là dove sono stati nascosti i corpi dell'immaginario. Frasi, parole, citazioni, frasi poetiche...Materia fluida per un gioco un po' pesante, un po' stordito. Un rapporto intimo quello tra la poesia e la pittura, un rapporto con il corpo della teoria e la pelle della pittura sempre in gioco»⁵⁰.

Alla pari della poesia, l'esperienza nel mondo della pittura di Cervi Kervischer è evanescente; la fisionomia dei poeti ritratti “accade” per elusioni e dissoluzioni – anche se questi rappresentano un'immersione nella trasparenza, nella luce e nella delicata precarietà che la liquidità dell'acquerello comporta. Così la sua pittura è “simbolica” non perché il simbolo sia veicolo di un significato altro, ma perché impedendo una codificazione immediata presenta immagini che sono solo tali. «Per questo nelle opere di Paolo Cervi Kervischer la pittura esce da se stessa, è come se si liberasse da se stessa, distorcendo l'ordine dei suoi paradigmi, mixando i suoi concetti puri e creando in tal modo una serie di rappresentazioni polifoniche.

Ogni monologismo visivo viene spostato da Paolo Cervi Kervischer su territori inesplorati dove la radicalità della sperimentazione si intreccia con l'innovazione linguistica: non solo delle immagini, ma anche di nuove formazioni concettuali. E così le opere di Paolo Cervi Kervischer divengono viaggi, viaggi lungo le forme possibili dell'essere, fino alla sua astrazione finale verso la disparizione, restano tracce, corpi di polvere e di luce che affiorano nel buio e che creano disordini anatomici e ibridi. Un viaggio dentro nuove dimensioni visuali che spostano la visione dal simbolo alla pluralità e polifonicità dei segni. Visione *altra*, visione *oltre*, quella di Kervischer. Visione che fa coincidere il massimo di luminosità, paradossalmente, con il minimo di visibilità. O che rende il visibile netto e chiaro ma sempre precario, fuggevole, effimero. Nient'altro che questo. Un lampo istantaneo fra due abissi di nero. Un guizzo dello sguardo.

Paolo Cervi Kervischer ci pone di fronte a una dimensione del mutamento fuori scala, ingestibile e incompatibile con il nostro sogno di dominare i cambiamenti. Nei suoi lavori racconta questo salto di scala affiancando frammenti poetici a ritratti dell'intimità. Crea così schermi di materie impalpabili e sovrapposte che restituiscono una visione *iperfocale* che costringe continuamente l'osservatore ad avvicinarsi e allontanarsi dall'oggetto. Niente è mai veramente a *fuoco*, nelle sue opere, quello che ottiene è una impressione, l'umore del cambiamento di un certo paesaggio umano, nessuna visione definitiva ma il progetto di carismatici dubbi sulla natura stessa del reale»⁵¹.

¹ Cfr. AD 1.

² Paolo Cervi, “*da alcuni testi elaborati nel corso dei lavori*”, in *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*², volantino dell’installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980, [Trieste] [1980].

³ Pierre Babin, Mashall McLuhann, *Uomo nuovo, cristiano nuovo nell’era dell’elettronica*, San Paolo, Alba 1979, p. 110.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 120.

⁶ Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, *il nuovo Etimologico, Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna 1999, p. 567.

⁷ *Ivi*, p. 411.

⁸ «La pittura che definisco “concreta” è del tipo che comunemente confondiamo nel concetto di “astratto”. Ciò che non è assolutamente appropriato ad esprimerla. Probabilmente non c’è modo di esprimerla a parola, se non per esclusione. Si può dire cioè, cosa non è. La pittura concreta non è realistica a imitazione di qualcosa, non simbolica, non d’impressione né d’espressione. Cioè non è altro che pittura (materia “tingente”) su supporto. Il tutto risponde a regole interne di organizzazione e equilibri ma non gioca con ciò che gli è proprio. Ciò vuol dire che questa «pittura» non pesca dalla realtà in nessun modo, ma si pone a specchio di conoscenza», specifica Paolo Cervi. Cfr. AD 1.

⁹ Sergio Molesi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell’installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980, [Trieste] [1980], s.n.

¹⁰ Molesi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, op. cit., s.n.

¹¹ Cervi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell’installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980, [Trieste] [1980], s.n.

¹² Molesi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, op. cit., s.n.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Nella mostra personale di Koper del 1980, *All is here now!*, Cervi espone dodici tele dello stesso tipo e, per contrapposizione al gruppo *Mente* quasi incolore, le intitola *Corpo*. Sebbene siano prive qualsiasi riferimento figurativo il titolo deve essere compreso in rapporto alla loro vivace materia coloristica perché, come spiega l’artista, «i corpi quando muoiono perdono colore».

¹⁵ Molesi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, op. cit., s.n.

¹⁶ Cervi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, op. cit., s.n.

¹⁷ Molesi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, op. cit., s.n.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Esiste una bella foto di Graziano Arici che raffigura Cervi mentre dipinge una delle sue piramidi. Cfr. fig. **0.20**.

²¹ «Mondrian l’ho trovato per strada» spiega Cervi Kervischer in rapporto alla serie *Nostro Mondrian Quotidiano* del 1997-98, «mi sono servito della sue campiture per completare i miei lavori, è come se in lui

avessi cercato e trovato una voce per completare una musica. Si è trattato di un'esigenza, nel senso di un'incidenza di tipo estetico, un commento alla sua arte e un completamento della mia». Cfr. AD 75.

²² Paolo Cervi, in *Personalità di Silvano Bertaggia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli*, catalogo delle mostre di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 25 maggio-5 giugno 1982, Venezia 1982, s.n.; in manifesto pieghevole della mostra personale di Klagenfurt, Aula UBW e KHG-Zentrum, [marzo-aprile] 1984; cit. in Maria Campitelli, *Le soglie dell'astrazione in Per altre vie, per altri porti. La nuova pittura nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo delle mostre collettive di Trieste, a cura di Alessandro Rosada, Trieste, Palazzo Costanzi-Galleria Torbandena- Teatro Auditorium, 5-30 aprile 1986, Pordenone 1986, pp.48-49; cit. in Campitelli, *Paolo Cervi*, "Collezione-Juliet", Trieste 1986, s.n.; cit. in *Piccola mostra d'arte contemporanea*, catalogo della mostra personale di Cordovado, Il Portone Aperto, 12 agosto-1 settembre 1996, Cordovado 1996, s.n.

²³ Allan Watts, *Il Tao. La via dell'acqua che scorre*, Ubaldini, Roma 1977, p. 45.

²⁴ Ivi, p. 49.

²⁵ Ivi, p. 50.

²⁶ Ivi, p. 72.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ivi, p. 51.

²⁹ «Il suo genere di ordine è il caos, ma non nel senso in cui lo intendiamo noi occidentali, ma piuttosto come profondo, oscuro, misterioso antecedente ad ogni distinzione tra ordine e disordine – cioè prima di ogni classificazione e nomenclatura delle forme del mondo». Ivi, p. 60.

³⁰ Ivi, p. 61.

³¹ Grete Misar, *Wasser als Lebenssymbol*, "Kleine Zeitung", [24 marzo 1984]

³² Anche se apparentemente appartengono alla stessa serie, le tele i cui titoli hanno a che fare con il deserto, come ad esempio *Tutto avviene nel deserto* (1984), sono in realtà ispirate a un altro libro che in questa sede non verrà analizzato, *Dal deserto al libro* di Edmond Jabés, nel quale, secondo l'artista, viene spiegato come «nel deserto, nel vuoto si riescono a trovare le parole».

³³ Sergio Molesì, *Paolo Cervi*, in *I prossimi venturi. Seconda biennale d'arte città di Bibione*, catalogo della mostra collettiva di Bibione, Sale del Monaco, 2 agosto-8 settembre 1984, Portogruaro 1984, p. 43.

³⁴ L'artista ne offre una descrizione: «scaturiscono dalla tecnica dello strappo di brani di tela e dalla loro stratificazione successiva in rigidi perimetri, dove il potere significativo di ciò che sta sotto è parte integrante dell'evento pittorico e del carico metaforico del dipinto complessivo».

³⁵ L'intuizione è di Sergio Molesì che scrive: «Dell'espressionismo nordico irrompe nella sua opera l'inquietante e fermentante magma materico e coloristico di Ensor, Nolde e Kokoschka. Questo esplosivo cocktail pittorico costituisce la base culturale della pittura di Paolo Cervi, che si manifesta sia nel linguaggio astratto e allusivo, sia in quello di un'abbreviata, stenografica e pregnante figuratività. Recentemente l'artista ha utilizzato sapientemente questi modi operativi ed espressivi nel puntuale recupero di una dimensione umanistica di timbro concettualmente didattico. Nel mentre il primo era sempre sotteso al lavoro di Paolo Cervi Kervischer, il secondo è connesso alla pratica dell'insegnamento pittorico che l'artista va attualmente perseguendo, e quella umanistica si colloca nell'ambito di una rimediazione (lo sguardo, l'ascolto) in termini moderni di tradizione

classica, e di quella rinascimentale nella fattispecie. Così la lavagna diventa il luogo, o meglio il campo, dove interagiscono la memoria poetica e il fare didattico». Sergio Molesì, *Paolo Cervi Kervischer*, in *V Biennale Intergraf Alpe-Adria. Rassegna Internazionale «carta-colore»*, catalogo della mostra collettiva di Udine, Galleria del Centro, 10 giugno-1 luglio 1995, Udine 1995, s.n.

³⁶ Si allude al fatto che gli studi con modella, sotto forma di disegni, bozzetti, piccoli dipinti a tempera o acquerello, vengono eseguiti quasi quotidianamente nell'arco di tutto il periodo qui considerato.

³⁷ Scolpito a Roma durante l'ultimo secolo della Repubblica dall'ateniese Apollonio; Michelangelo lo studiò a fondo, disegnandolo sotto ogni aspetto.

³⁸ Spesso i titoli delle opere che raffigurano il *Torso del Belvedere* o la sagoma stilizzata della Venere sono *Erisitone*, *Erisitone*, *Erisition*, e richiamano, in una evidente critica all'opulenza della società contemporanea, il mito di Triopa, figlio del re di Tessaglia, che «commise un sacrilegio nei confronti di Demetra, tagliando alcuni alberi in un boschetto che era sacro alla dea. Demetra allora lo punì infliggendogli una fame tanto violenta e insaziabile che egli, non riuscendo in altro modo a placarla, si ridusse a cibarsi delle proprie stesse carni. Erisitone aveva una figlia, Mestra, che era amata da Poseidone e che aveva ottenuto dal dio il dono di assumere ogni possibile forma; per mantenere il padre essa si trasformava in vari animali, veniva venduta, fuggiva e ricominciava da capo le sue metamorfosi». Cfr. Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 2006, p. 481.

³⁹ Antonio Del Guercio, *Storia dell'arte presente. Europa e Stati Uniti da 1945 a oggi*, Editori Riuniti, Roma 1985, p. 39

⁴⁰ Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, p. 18.

⁴¹ Paolo Cervi, [*appunti manoscritti*], in *All is here now!*, pieghevole della mostra personale di Koper, a cura delle Obalne Galerije di Pirano, Galleria Medusa, novembre-dicembre 1980, Pirano 1980.

⁴² *Ibid.*

⁴³ L'espressione è di Alberto Burri.

⁴⁴ Le opere di Cervi Kervischer sono dei veri e propri oggetti in continuità con il reale. Raramente incorniciati, i lavori presentano spesso contorni non definiti, anche se in foto questa caratteristica non è sempre visibile. Inoltre alcune opere come i "libri d'artista", le *Tavolette della legge*, le scatole o alcune piccole tele di grosso spessore presentano caratteristiche più propriamente "oggettuali".

⁴⁵ *Tra immagine e scrittura*, intervista a cura di Marta Dal Sasso, "Fucine Mute Webmagazine", 21 giugno 2003.

⁴⁶ Francesca Alfano Miglietti, *To be or not to be*, in *Portale Poetico*, catalogo della mostra personale di Milano, Studio lattuada, 15 giugno-15 luglio 2002, s.n.

⁴⁷ *Tra immagine e scrittura*, op. cit.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Alfano Miglietti, *To be or not to be*, op. cit.

⁵¹ *Ibid.*

Illustrazioni



0.01. 1979, l'aula di Emilio Vedova all'Accademia di Belle Arti di Venezia

0.02. Paolo Cervi di fronte a *Eros in America* [1979]. Il titolo scritto dal maestro Emilio Vedova si trova in alto a sinistra



0.03. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: panoramica

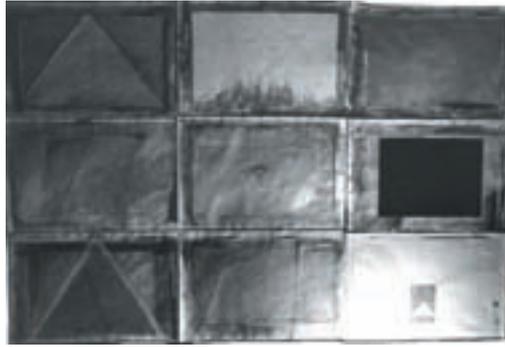
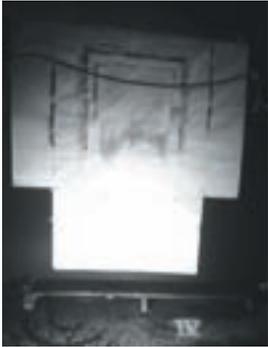
0.04. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: panoramica

0.05. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione I: *CROCE (simbolo)*

0.06. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione II: *(Simbolo) TRE (all'interno dei tre)*

0.07. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione III: *CROCI (simbolo)*





0.08. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione IV: *CROCE* (*simbolo*)

0.09. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione V: *Nove* (*simbolo*)



0.10. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione VI: *Le quattro* (*simbolo*)

0.11. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione VII: *La SCALA* (*simbolo*)

0.12. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione VIII: *L'UNO* (*simbolo*)

0.13. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione IX: *Le tre* (*simbolo*)

0.14. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione X: *La CROCE* (*simbolo*)



0.15. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione XI: *Il BIANCO* (*simbolo*)

0.16. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione XII: *TRASPARENTE*

0.17. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione XIII: *IL PROIETTATO*

0.18. 1980, installazione *Via Crucis* alla Cappella del Crocifisso di Muggia: stazione XIV: *SUPERFICIE* (*simbolo*) *TAUTOLOGIA*



0.19. 1981, maggio. Emilio Vedova esamina i lavori di Paolo Cervi. Foto Graziano Arici

0.20. 1981, maggio. Paolo Cervi nell'aula di Emilio Vedova. Foto Graziano Arici



0.21. 1983. Atelier di Paolo e Cosetta Cervi: preparativi per *Fashion*. Foto Alessio Curto

0.22. 1983, Wien, *Atelieradresse*: interno dello studio con l'opera *Due volte Narciso* [1983]



0.23. 1988, installazione *Letture sul corpo dell'altro*

0.24. Alcuni gessi del *Laboratorio Cervi Kervischer*

Catalogo delle opere

Nota

Nell'intento di redigere un catalogo generale delle opere di Paolo Cervi Kervischer, inizialmente è stata fotografata e catalogata l'intera collezione di proprietà dell'artista. Questa parte del lavoro si è svolta sistematicamente, nell'arco di circa sei mesi, a partire dal primo soppalco del suo laboratorio, fino agli angoli più nascosti dell'attuale abitazione. Non era affatto prevedibile una mole di materiale tanto ingente: le tele giacciono arrotolate l'una sull'altra e le moltissime opere su carta – bozzetti, disegni, dipinti, manifesti e fotografie – sono inserite nelle numerose cartelline. Di fronte a tante opere diventava sempre meno facile trovare un criterio di esclusione o inclusione, specialmente per chi come me frequenta il *Laboratorio Cervi Kervischer* e avendo con esse una fruizione diretta e con l'artista un rapporto speciale, vede in ogni opera un prezioso documento materiale. Pertanto si è rivelata da subito impraticabile una restituzione esaustiva. Infatti, oltre alla consapevolezza che qualcosa sarebbe sicuramente sfuggito, nonostante le ricerche effettuate, sono rimaste ignote molte opere di cui si ha notizia, probabilmente perché in possesso di collezionisti privati non individuati, ma anche perché tra quelli rintracciati alcuni hanno opposto un tassativo rifiuto a mostrare le opere di loro proprietà. Inoltre, è necessario ricordare che l'artista non ha mai avuto un mercante d'arte che si sia occupato della vendita delle opere e della loro catalogazione, quindi molte sono state regalate agli amici, altre ridipinte, alcune andate distrutte per la loro fragilità.

Si è prefigurata dunque la necessità di un catalogo ragionato. Nell'impossibilità di avvalersi di un criterio di classificazione morfologica suddivisa in periodi temporali a seconda della data di composizione (nonostante il repertorio delle opere presenti delle caratteristiche, per certi versi, “seriali”, le “eccezioni” sono frequenti e sarebbe stato riduttivo escluderle) il catalogo è stato redatto considerando le opere che sono state esposte o pubblicate, ordinate secondo un criterio cronologico. Sia per fare in modo che fosse l'artista a raccontare la sua vulcanica e complicata creatività, con delle opere da lui già “scelte”, sia perché la maggior parte delle notizie riguardo le opere di ubicazione sconosciuta deriva dalle fonti documentarie e fotografiche relative alle mostre.

Nella redazione del catalogo delle opere di Paolo Cervi Kervischer sono state utilizzate tutte le fonti a disposizione: dai «listini prezzi» per le mostre – spesso autografi e manoscritti, a

volte disegni senza indicazioni, altre dettagliatissimi – al ricco repertorio di materiale fotografico conservato dall'artista, fino alle informazioni derivate dalla catalogazione delle opere, oltre naturalmente alla bibliografia.

A queste difficoltà si sono aggiunti alcuni problemi di carattere filologico. Ad esempio, si è rivelato difficile effettuare distinzioni, ma anche identificazioni, fra le molte opere che non hanno un titolo, rispetto a quelle intitolate *S.T. (Senza Titolo)*. Altre ancora presentano più di un titolo, sulla scorta delle scritte poste davanti o sul retro, ma anche sulla base di varianti autografe che si sono adattate al tema dichiarato di una mostra o alla diversa ispirazione dell'artista. In situazioni di questo tipo si è data la massima autorità alle fonti bibliografiche – anche se tale discontinuità ha portato talvolta alla pubblicazione di alcune opere con titoli differenti – seguite dalle informazioni provenienti dall'opera stessa. Laddove però non comparivano notizie, è stato fondamentale l'apporto delle fonti documentarie, ma anche di alcune scritte riportate sulle immagini fotografiche o, infine, il prezioso, ma a volte fuorviante, suggerimento dell'artista.

Lo stesse riflessioni valgono per le datazioni. In particolare, alcune di quelle ritrovate sulle opere si sono rivelate improbabili a confronto con le altre fonti, perché postdatate di uno o due anni rispetto all'anno dell'esposizione. In tali casi quest'ultimo è stato dato per certo, nella consapevolezza però che molti dei dati ritenuti sicuri perché già documentati possano essere arbitrari.

Inoltre, anche le misure delle opere si sono rivelate incongruenti, visto che molte tele, prima intelaiate, sono state in seguito tolte dal telaio. Pertanto la misurazione reale dell'opera allo stato attuale è risultata maggiore rispetto alle misure riportate nelle fonti, che spesso si sono rivelate approssimative: è stata privilegiata la misura reale solo dove quella riportata dalle fonti non era plausibile.

In queste condizioni non è stato possibile creare un elenco cronologico certo, ma si può ritenere il risultato ottenuto una buona approssimazione. Laddove il criterio cronologico si sia rivelato insoddisfacente sono subentrati: l'ordine in cui le opere sono state presentate alle mostre; i criteri morfologici – nel tentativo di creare, nell'ambito della pagina, delle «situazioni», come l'artista cerca di fare nelle sue mostre. In ogni caso si è cercato di anteporre le date certe a quelle che comprendono un arco temporale di due anni o la cui datazione sia stata soltanto ipotizzata, ma soprattutto di riportare notizie che, anche se non

indispensabili in questa sede, sono da ritenersi comunque utili per eventuali ulteriori studi e sviluppi.

Si è sempre cercato di indicare dettagliatamente la tecnica esecutiva delle opere, anche se non si è riusciti a prescindere dal generico “tecnica mista” (da considerarsi improprio perché non indica altro che l’utilizzo di tecniche differenti) visto l’utilizzo di molte tecniche nella stessa opera, spesso non identificabili. In particolare il termine è stato usato per indicare l’utilizzo di pigmenti, terre e ossidi mescolati a colla vinilica, tecnica da sempre utilizzata dall’artista, sulla quale convergono spesso però anche acquerelli, pastelli o tecniche miste a olio.

Non è stata indicata la tecnica di esecuzione delle scritte nelle opere dei primi anni, visto che non è sempre stato possibile differenziare tra penne a inchiostro e stilografica, ma anche tra pastelli o matite colorate. Inoltre sono state tralasciate le indicazioni riguardo puntine, scotch, pitture fluorescenti, visibili a occhio nudo, e la polvere d’alluminio, anch’essa riconoscibile.

Il catalogo è diviso in due sezioni. Una prima parte, il Catalogo ragionato, molto consistente, che riporta tutte le opere esposte o riprodotte in pubblicazioni, ma anche utilizzate in performance, installazioni e scenografie. Questi lavori sono accompagnati dalle relative schede che normalmente presentano indicazioni riguardo il titolo dell’opera, la data d’esecuzione, la tecnica esecutiva, l’attuale ubicazione, le esposizioni e la bibliografia di riferimento. Le eccezioni riguardano le opere esposte alla mostra personale tenuta a Trieste nel 1998, *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, cui sono state aggiunte le relative didascalie di Marino Sterle, e i ritratti dei poeti eseguiti all’acquerello. Questi, in particolare, non rispettano l’ordine cronologico, ma sono stati tutti raggruppati alla fine della prima parte del catalogo, sia perché anche se nati per una pubblicazione editoriale, nell’ambito delle ricerche artistiche di Cervi Kervischer sono poi divenuti uno stile a denotazione precisa, sia perché, eseguiti nell’arco di più di dieci anni, sono da considerarsi un genere a sé e si è voluto raggrupparli. Alle schede di questi ritratti sono state aggiunte le dediche dei poeti, solitamente riportate sul retro delle opere.

La seconda parte comprende invece le opere grafiche e d’illustrazione. Riguardo queste attività si è voluto dar conto anche di alcuni bozzetti preparatori da ritenersi paradigmatici del lavoro dell’artista. Pertanto, essendo questa seconda parte più eterogenea nel presentare pagine di riviste, piccole opere, bozzetti originali e riproduzioni, le schede sono meno dettagliate e omogenee, ma devono essere considerate, di volta in volta, in rapporto alle opere che illustrano.

Glossario:

CARTA DA SPOLVERO: carta di grosso spessore e generalmente di colore giallino, solitamente utilizzata dagli architetti

CARTA INTELATA: carta incollata su una tela di dimensioni pressochè uguali

CARTA MULTISTRATO: supporto composto da molti fogli di carta incollati l'uno sull'altro

CARTONE E CARTONCINO: supporti cartacei, più o meno spessi, caratterizzati da una certa rigidità

CHINA SOLIDA: particolare utilizzo del tipico bastoncino cinese volto a ottenere un effetto vagamente acquerellato

COLLAGE: mezzo di costruzione dell'opera che si avvale di ritagli di vari tipi di materiale

FOTO: fotografie di ogni tipo, a colori o in bianco e nero, intere o tagliate, utilizzate per arricchire il tessuto pittorico

FOTOGRAFIE RIFIUTATE: vedi Appendice Documentaria n. 27

OLIO: colore a legante oleoso

TAVOLA: supporto rigido

TECNICA MISTA: pigmenti, terre e ossidi mescolati a colla vinilica o medium acrilico; acrilici, olio; acquerello; pastelli; penna; pittura fluorescente; polvere d'alluminio

TELA MULTISTRATO: particolare modo di trattare la tela, incollandovi sopra lacerti di altre tele, di varie dimensioni

TEMPERA: colore a legante acquoso

Legenda:

CP: collezione privata

PA: proprietà dell'artista

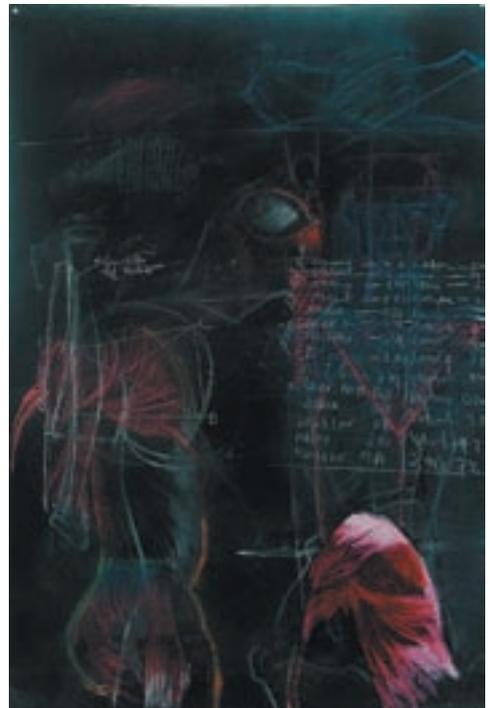
UI: ubicazione ignota

s.n.: pubblicazione senza numeri di pagina (non indicata per pubblicazioni inferiori a quattro pagine)

Catalogo ragionato



- 1.001. Omaggio a...** 1978
 tempera su carta, 62x80, UI
 esposizioni: Venezia, 1978
 bibliografia: 62^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1978, s.n. (riprodotto)
- 1.002. 1951-Inizio** [ad esistere] 1978
 tecnica mista su tela, 62,5x80
 Venezia, comune, Inv.785 BA, Neg.3685
 premio acquisto di 200.000 £
 esposizioni: Venezia 1978-79
 bibliografia: 63^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1979, s.n. (riprodotto)
- 1.003. Niente** 1978
 tecnica mista su carta multistrato, 50x70, PA
 esposizioni: Koper 1980



- 1.004. Anatomia dal nero** 1978-79
 tecnica mista su carta, 150x100, PA
 esposizioni: Venezia 1982
- 1.005. Lavagna di anatomia** 1978-79
 tecnica mista su carta, 150x100, PA
 esposizioni: Venezia 1982



1.006. [senza titolo], 12 luglio 1979
 tecnica mista su carta, 90x140, PA
 medaglia d'oro al concorso

esposizioni: Campione d'Italia 1979

1.007. [senza titolo], 24 Agosto 1979
 tecnica mista su carta, 70x100, PA

primo premio all'Ex Tempore
esposizioni: Pirano 1979; Trieste 1979-1980

bibliografia: Natale con critici e artisti triestini, [Trieste] [1979], s.n. (riprodotto)

1.008. Studio di anatomia 1979

tecnica mista su carta, 154x203, PA
esposizioni: [Trieste 1997]

bibliografia: Storia, struttura e prospettiva di una istituzione utile e meritoria. La "Scuola del Vedere" al servizio dell'arte triestina, 1997, p. 94 (riprodotto); "Scuola del vedere". Libera Accademia di Belle Arti, [Trieste] [1998], s.n. (riprodotto)

1.009. [senza titolo] [1979]

[tecnica mista su carta], [70x100]

[Pirano, Obalne Galerije]

esposizioni: Pirano 1979; Koper 1980

1.010. L'inutile [1979]

tecnica mista su [carta], 145x145, UI

esposizioni: Venezia 1979-1980

bibliografia: 64^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1979, s.n. (riprodotto)

1.011. Eros in America [1979]

tecnica mista su tela], [160x200] UI

esposizioni: Mestre 1980

bibliografia: Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, [Mestre] [1980], s.n. (riprodotto)



1.012. Nove (simbolo) 1979-80

tecnica mista su carta multistrato, 150x210 ca. (1/9. *Il dio precario* [1979], 50x74,5, PA; 2/9. [senza titolo] 1979, 50x79, PA; 3/9. [senza titolo] 1979, 50x74, PA; 4/9. [senza titolo] 1979,50x74,5, PA; 5/9. [senza titolo] [1980], [50x75], [Austria] CP; 6/9. [senza titolo] 1979, 50x74,5, PA; 7/9. [*Il dio precario*] 1979,50x75, PA; 8/9. [senza titolo] 1979, 50x75, PA; 9/9. *Tu sei troppo mentale* 1980, 50x75, PA)

esposizioni: Muggia 1980 (Stazione V)

bibliografia: *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*², [Trieste] [1980] (riprodotto)



1.013. Croce 1980

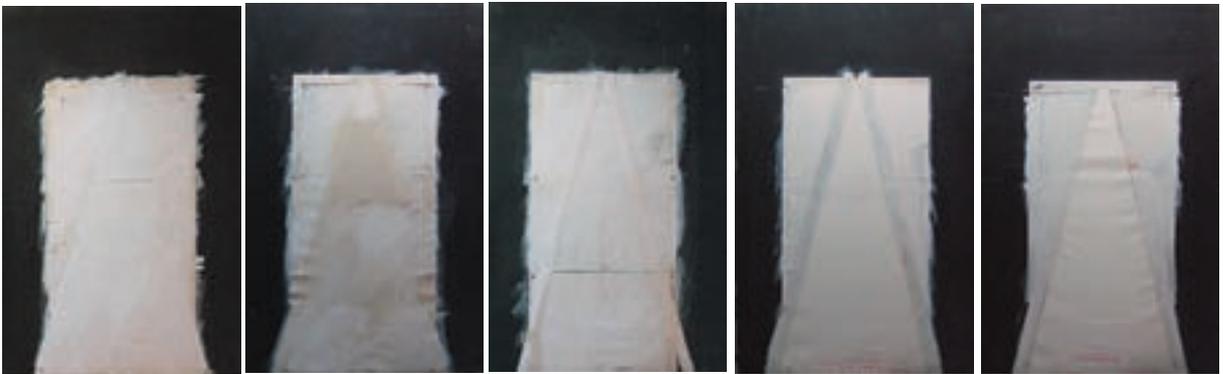
tecnica mista su carta, plastica e tela, 145x145, PA

esposizioni: Muggia 1980 (Stazione I); Graz 1983

bibliografia: *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*², [Trieste] [1980] (riprodotto); *Simbolo e pittura a Muggia*, 1980 (riprodotto); *Via crucis pittorica*, 1980 (riprodotto); *Gäste aus Italien und Polen*, 1983 (riprodotto)



1.014. L'uno 1980
 tecnica mista e carta su tela,
 145x145, PA
 esposizioni: Muggia 1980
 (Stazione VIII); Graz 1983
 bibliografia: *Dalla Pittura Del
 Simbolo Al Simbolo Della
 Pittura²*, [Trieste] [1980]
 (riprodotto)



- 1.015. Mente 1** 1980
 tecnica mista e carta su tela, 125x80, PA
 esposizioni: Muggia 1980 (Stazione IX 1/3); Koper 1980; Venezia 1982
 bibliografia: *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura²*, [Trieste] [1980] (riprodotto)
- 1.016. Mente 2** 1980
 tecnica mista e carta su tela, 125x80, PA
 esposizioni: Muggia 1980 (Stazione IX 2/3); Koper 1980; Venezia 1982
 bibliografia: *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura²*, [Trieste] [1980] (riprodotto)
- 1.017. Mente 3** 1980
 tecnica mista e carta su tela, 125x80, PA
 esposizioni: Muggia 1980 (Stazione IX 3/3); Koper 1980
 bibliografia: *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura²*, [Trieste] [1980] (riprodotto)
- 1.018. Mente 4** 1980
 tecnica mista e carta su tela, 125x80, PA
 esposizioni: Koper 1980
- 1.019. Mente 4** 1980
 tecnica mista e carta su tela, 125x80, PA
 esposizioni: Koper 1980



1.020. Croci 1980
 tecnica mista su carta, 143x95,
 UI
 esposizioni: Muggia 1980 (Sta-
 zione III); Graz 1983
 bibliografia: *Dalla Pittura Del
 Simbolo Al Simbolo Della Pittu-
 ra*², [Trieste] [1980] (riprodotto)
1.021. La scala [di *Giacobbe*]
 1980
 [tecnica mista e carta su tela],
 180x120
 [Salisburgo] CP
 esposizioni: Muggia 1980 (Sta-
 zione VII); Graz 1983; Klagen-
 furt (Aula UBW) 1984
 bibliografia: *Dalla Pittura Del
 Simbolo Al Simbolo Della Pittu-
 ra*², [Trieste] [1980] (riprodotto)



1.022. Il bianco 1980
 tecnica mista su carta, 100x147, PA
 esposizioni: Muggia 1980 (Stazione XI)
 bibliografia: *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*², [Trieste] [1980] (riprodotto)

1.023. Corpo 2 1980
 tecnica mista su tela, 70x100
 [Klagenfurt] CP

esposizioni: Koper 1980

1.024. Corpo 7 1980
 tecnica mista su tela, 70x100
 Trieste CP

esposizioni: Koper 1980

1.025. Corpo 8 1980
 tecnica mista su tela, 70x100, CP

esposizioni: Muggia 1980 (Stazione 6, 1/4); Koper 1980

bibliografia: *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*², [Trieste] [1980] (riprodotto); *All is here now!*, Pirano 1980 (riprodotto)



1.026. Corpo 11 1980
tecnica mista su tela, 70x100
[Graz] CP
esposizioni: Koper 1980; Graz 1983



1.027. Corpo 12 1980
tecnica mista su tela, 70x100
[Graz] CP
esposizioni: Koper 1980; Graz 1983



1.028. Forse così..., marzo 1980
tecnica mista su carta multistrato, 50x74, PA
esposizioni: Koper 1980



1.029. Perciò egli lascia andare 1980
tecnica mista su carta multistrato, 50x76, PA
esposizioni: Koper 1980



1.030. Senza Titolo 1 1980
tecnica mista su tela, 70x100
Venezia, Archivio del Museo di Cà Pesaro (Inv. 824 BA)
borsa di studio di 1.000.000 £ con acquisto dell'opera
esposizioni: Venezia 1980-81
bibliografia: 65ª Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1980, s.n. (riprodotto)



1.031. Il dio precario 3 1980
tecnica mista su carta intelata, 70x100, PA
esposizioni: Graz 1983



1.032. [Corpo] [1980]
 tecnica mista su tela, 70x100, PA
 esposizioni: [Koper 1980]

1.033. [senza titolo] [1980]
 [tecnica mista su carta e tela], 70x100
 Graz CP
 esposizioni: [Koper 1980]; Graz 1983



1.034. *Quattro pagine di diario* [1980]
 carta e pagine di diario, 4x(50x70), UI
 esposizioni: Koper 1980
 bibliografia: *All is here now!*, Pirano 1980 (riprodotto 1/4, 2/4, 3/4)

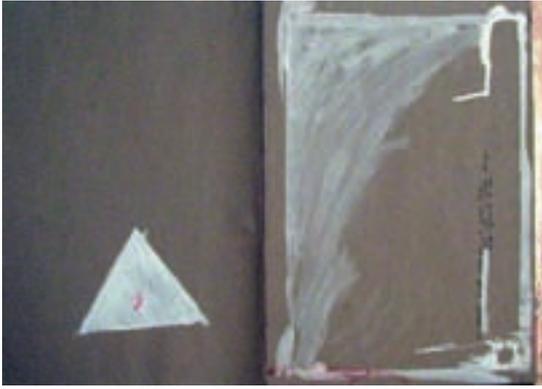


1.035. *Silence* [1980]
 [tecnica mista su tela], 145x250
 Trieste CP

esposizioni: Trieste 1981
1.036. [senza titolo] [1980]
 [tecnica mista su tela], [145x250], UI
 esposizioni: Trieste 1981

1.037. [senza titolo] [1980]
 tecnica mista su tela, 145x250, UI
 esposizioni: Trieste 1981





1.038. *Sette pagine di pittura [Non sapendo quanto sia vicina la cercano lontano]* [1980]

libro, tecnica mista e foto su carta, 50x76, PA

esposizioni: Koper 1980

bibliografia: *All is here now!*, Pirano 1980 (riprodotto 3/8); Federica Comar, «I migliori pittori di Trieste». Il critico Sergio Molesì indica i parametri per l'opera d'arte, 1995 (riprodotto 3/8)



1.039. *Nemo me impune lacessit* 1981
 tecnica mista, carta e foto su tela, 150x300, PA
 esposizioni: Venezia 1982; Graz 1983

1.040. *Vertice* [1981]
 tecnica mista su carta, 131x149, UI
 esposizioni: Bologna 1981; Strasbourg 1984
 bibliografia: *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Bologna 1981, p. 9 (riprodotto);
Vedova e il laboratorio, dell'Accademia dei Belle Arti di Venezia, Strasbourg 1984, s.n. (riprodotto)

1.041. [*Nemo me impune lacessit-Ciò che la coscienza non riesce ad assorbire*] [1981]
 [tecnica mista, carta e foto, su tela], [150x300]
 Wien CP
 esposizioni: Graz 1983





1.042. Sincerità 1981

tecnica mista su foto, supporto in cartoncino nero, 42x65, PA
medaglia d'argento *ex-aequo* con Jaka Jeraš

esposizioni: Koper 1981; [Koper 1982]

bibliografia: *III mednarodna razstava kombinirane fotografije*, Koper 1981 (riprodotto)

1.043. Spesso per amore fingiamo di non vedere 1981

tecnica mista su foto, supporto in cartoncino nero, 50x72, PA

esposizioni: [Koper 1982]

bibliografia: *Koštabona 81*, Koper 1982, s.n. (riprodotto)



1.044. [senza titolo], 30 luglio 1981

tecnica mista su tela, 140x220, PA
esposizioni: Trieste 1982



1.045. Suetschach, settembre 1981

quattro foto su carta, supporto in cartoncino nero, 50x70, PA
esposizioni: [Suetschach 1981]

1.046. Suetschach, settembre 1981

quattro foto su carta, supporto in cartoncino nero, 50x70, PA
esposizioni: [Suetschach 1981]



- 1.047.** [senza titolo] 1981
tecnica mista su carta, 94x150, PA
esposizioni: [Suetschach 1981]
- 1.048.** [senza titolo] 1981
tecnica mista su carta, 94x150, PA
esposizioni: [Suetschach 1981]
- 1.049.** [senza titolo] 1981
tecnica mista su carta, 120x150, PA
esposizioni: [Suetschach 1981]
- 1.050.** *Il tempo non rispetta il mio tempo* 1981
tecnica mista su carta, 65x100, PA
esposizioni: [Suetschach 1981]



- 1.051.** [senza titolo]-dittico 1981
tecnica mista su carta, 2x(80x125)
Trieste CP
esposizioni: Venezia 1982



1.052. *Io non lo so-[spirale angolare]* 1981
 tecnica mista e foto su carta intelata, 140x220, PA
 esposizioni: Graz 1983
 bibliografia: *Atelieradresse*, 1983, cartolina d'invito (riprodotto particolare)



1.053. *Nella bottega dell'artigiano* 1981
 tecnica mista su carta, 150x100, PA
 esposizioni: Venezia 1982
1.054. [senza titolo] 1981
 tecnica mista e foto su carta, 150x100, PA
 esposizioni: Venezia 1982
1.055. *Per te, ogni cosa può parlare*, dicembre 1981
 tecnica mista e foto su carta, 150x100, PA
 esposizioni: Venezia 1982
1.056. [senza titolo] 1981
 tecnica mista su carta, 150x100, UI
 esposizioni: Venezia 1982
1.057. [senza titolo] 1981
 tecnica mista e foto su carta, 150x100, PA
 esposizioni: Venezia 1982





1.058. *Pagine di pittura* 1981
 tecnica mista su foto e carta multistrato, 45x70, UI
 esposizioni: Venezia 1982

1.059. *Pagine di pittura* 1981
 tecnica mista su foto e carta multistrato, 45x70
 Trieste CP
 esposizioni: Venezia 1982



1.060. *Piú ci si avvicina al verosimile, piú ci si allontana dal vero*, settembre 1981
 tecnica mista su tela, 140x250, PA
 esposizioni: [Venezia 1982]

1.061. *[senza titolo]* [1981]
 tecnica mista su tela, 150x250, PA
 esposizioni: [Venezia 1982]





- 1.062.** [senza titolo] 1981
tecnica mista e foto su carta multistrato, 49x75, PA
esposizioni: Venezia 1982
- 1.063.** *Alla suprema verità* [1981]
tecnica mista e foto su carta multistrato, 50x75, PA
esposizioni: Venezia 1982
- 1.064.** [senza titolo] 1982
tecnica mista e foto su carta multistrato, 50x75, PA
esposizioni: Venezia 1982; Trieste 1982



- 1.065.** *La quadratura del cerchio-quadratico* 1982
tecnica mista su carta, 4x(70x100), PA
esposizioni: Venezia 1982



- 1.066. *Il dio precario*** 1982
tecnica mista e foto su carta intelata, 70x100, PA
esposizioni: Graz 1983
- 1.067. [*Il dio precario*]** 1982
tecnica mista e foto su carta intelata, 70x100, PA
esposizioni: Graz 1983
- 1.068. *Senza Titolo*** 1982
tecnica mista su carta multistrato, 27x37, PA
esposizioni: Wien 1983



- 1.069. *Cuore giallo*** [1982]
tecnica mista e foto su carta, 100x150, PA
esposizioni: Venezia 1982
- 1.070. *La carne di Francesco/la pelle di Narciso*** [1982]
tecnica mista su tela e plastica, 153x100, PA
esposizioni: Trieste 1982-83; Graz 1983
bibliografia: *1182-1982 Francesco. Mostra regionale di pittura sul tema francescano*, Trieste 1982, p. 49



- 1.071. *Impression soleil couchant* 1983
 tecnica mista su carta, 195x360, PA
 esposizioni: Trieste 1983; Udine 1983
- 1.072. *Bozzetti Fashion* 1983 (dieci esemplari)
 penna, pennarelli e Polaroid su carta, 33x24 ciascuno, PA
 esposizioni: Trieste 1983
- 1.073. *Pannello Fashion* 1983
 quattro foto su tavola, 100x30, PA
 esposizioni: Trieste 1983
- 1.074. *La TV-Impression soleil couchant* 1983
 tecnica mista su carta, 225x75, PA
 esposizioni: Udine 1983

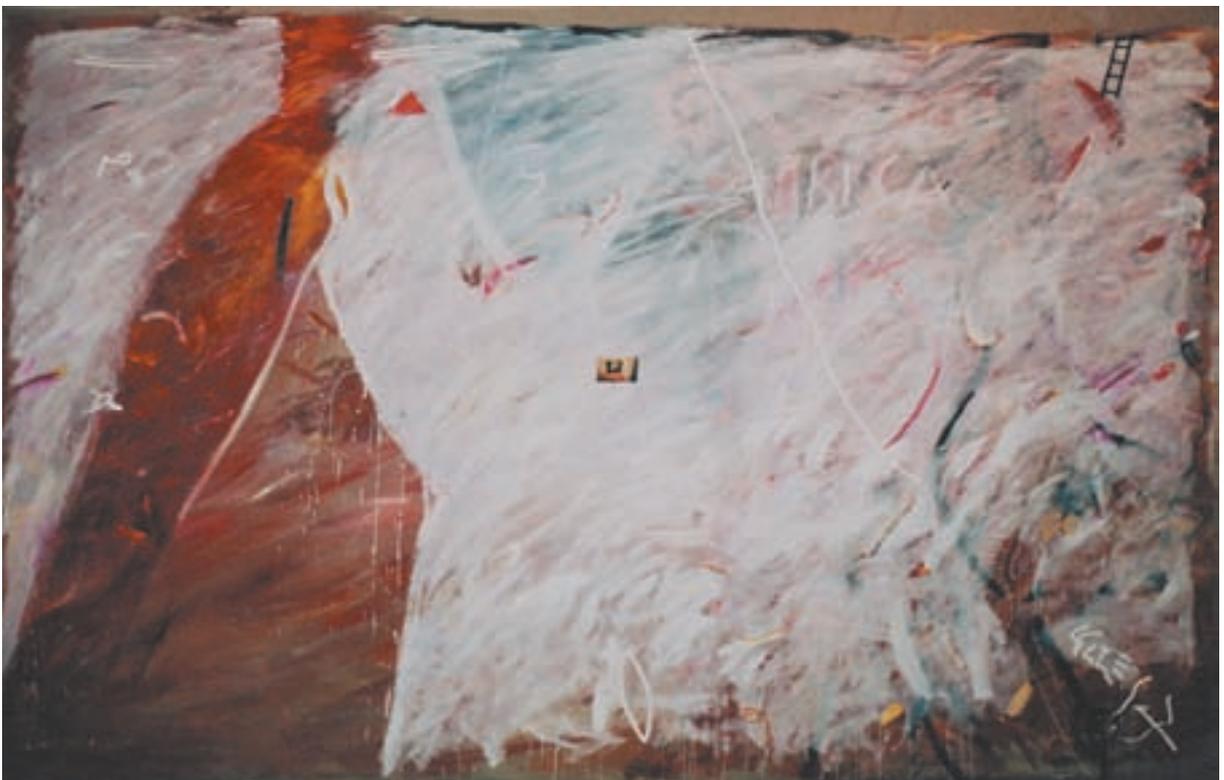


1.075. *Atarassia-c'è costruzione dove fallisce la ricostruzione* 1983
tecnica mista su carta intelata, 70x100, PA
esposizioni: Graz 1983; Cortina d'Ampezzo 1991

1.076. *Il dio precario* 1983
tecnica mista su carta intelata, 70x100, PA
esposizioni: Graz 1983



1.077. *Secondo me o secondo te?* 1983
tecnica mista e foto su carta, 149x284, PA
esposizioni: Graz 1983



1.078. *Afrika in the dark ladder* 1983
tecnica mista e foto su carta, 290x450, PA
esposizioni: Wien 1983



1.079. *Meine schönen tanzerinnen* 1983
tecnica mista e soldatino su carta, 60x90, PA
esposizioni: Wien 1983

1.080. *I'm so glad!* 1983
tecnica mista e Polaroid su carta, 65x90 ca., PA
esposizioni: Wien 1983

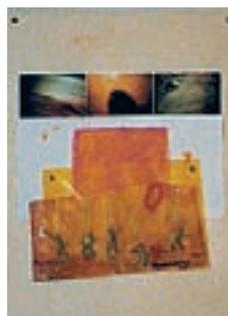
1.081. *[Wiener Theater]* 1983
tecnica mista su carta, 65x90, PA
esposizioni: Wien 1983

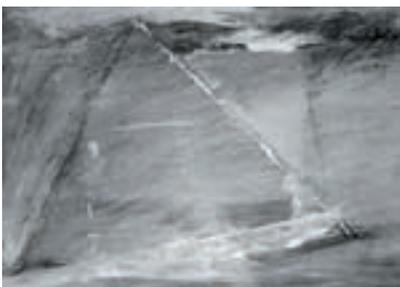
1.082. *Hertzlich*, 1983
tecnica mista e foto su carta, 65x90 ca., PA
esposizioni: Wien 1983

1.083. *Eros und Thanatos*, 5 luglio 1983
tecnica mista e Polaroid su carta, 100x70 ca., PA
esposizioni: Wien 1983

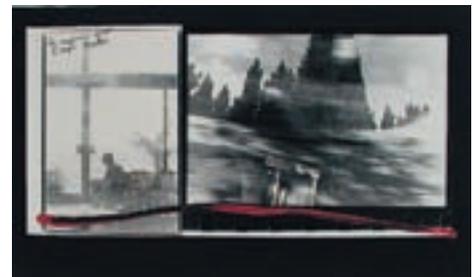
1.084. *Pazifisten* 1983
soldatini, fotografie recuperate e plastica su carta, UI
esposizioni: Wien 1983

1.085. *Pittore* 1983
tecnica mista e Polaroid su cartone, 76x51, PA
esposizioni: Wien 1983





1.086. Roma und Wien 1983
 tecnica mista su carta, UI
 esposizioni: Wien 1983
1.087. L'arte in movimento 1983
 tecnica mista e Polaroid su carta, UI
 esposizioni: Wien 1983
1.088. S. T. 1983
 tecnica mista su carta, 63x90, PA
 esposizioni: Wien 1983
1.089. La ruota di Vienna e Ferite 1983
 tecnica mista su carta, 2x(30x40), PA
 esposizioni: Wien 1983
1.090. [Il dio precario] [1983]
 tecnica mista su carta, 70x100
 Graz CP
 esposizioni: Graz 1983



1.091. Di che aver paura? 1983
 quattro foto su cartoncino nero, 100x34,
 PA
 esposizioni: Koper 1983
**1.092. La maggiorana: Ariete-l'issopo!
 Gemelli** [1983]
 tecnica mista su foto, supporto in carton-
 cino nero, 32x53, PA
 esposizioni: [Koper 1983]
**1.093. Noi continuiamo a dare calci al
 muro** [1983]
 tecnica mista su foto, supporto in carton-
 cino grigio, 34x100, PA
 esposizioni: [Koper 1983]





1.094. *Origine 1*, dicembre 1983
tecnica mista su carta intelata, 153x260, UI
esposizioni: Klagenfurt (Aula UBW) 1984; Treviso 1985
bibliografia: Paolo Cervi, [Trieste] [1985] (riprodotto); *Per altre vie, per altri porti...*, Pordenone 1986, p. 56 (riprodotto)



1.095. *Origine 2-ha a che fare con l'acqua e la fonte* 1983
tecnica mista su carta intelata, 180x286, PA
esposizioni: Klagenfurt (Aula UBW) 1984
bibliografia: *I prossimi venturi. Seconda biennale d'arte città di Bibione*, Portogruaro 1984, p. 41 (riprodotto)



1.096. *Disegno 1*-[grande avvoltoio di matita nera], dicembre 1983
matita su carta da spolvero, 180x277, PA
esposizioni: Klagenfurt (Aula UBW) 1984
1.097. *Disegno 2*, dicembre 1983
matita su carta da spolvero, 180x277, PA
esposizioni: Klagenfurt (Aula UBW) 1984
1.098. *Acqua 1*-multiforme come l'acqua
1983
tecnica mista e foto su carta, 185x295, PA
esposizioni: Klagenfurt (Aula UBW) 1984



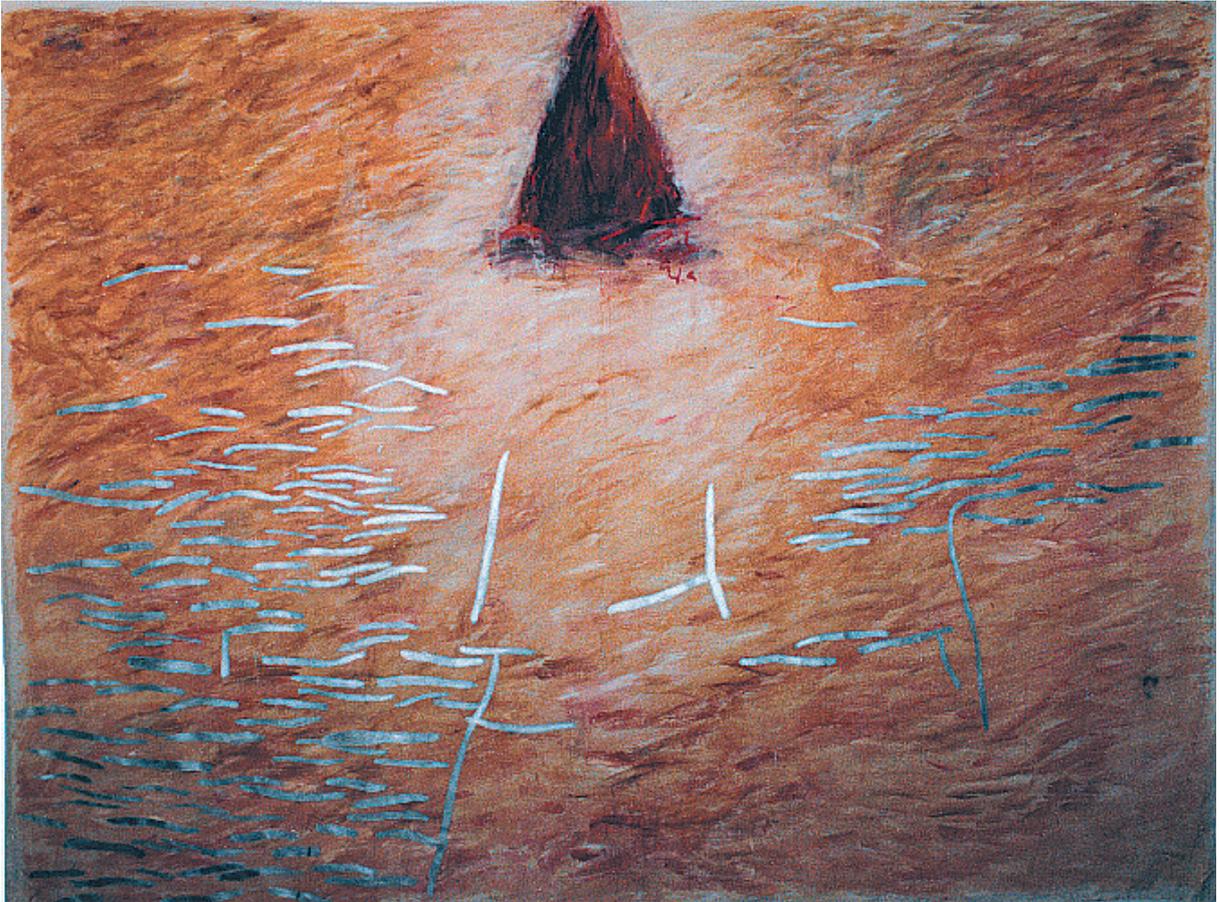


1.099. Acqua 2-l'albero
1984
tecnica mista su carta e
tela, 280x300, PA
esposizioni: Klagenfurt
(Aula UBW) 1984; Bibione
1984
*bibliografia: I prossimi
venturi. Seconda biennale
d'arte città di Bibione,
Portogruaro 1984, p. 40
(riprodotto)*



1.100. Acqua 3, gennaio 1984
tecnica mista su tela, 150x220, PA
esposizioni: Klagenfurt (Aula UBW) 1984
1.101. Acqua 4 1984
tecnica mista su carta e tela, 240x375
Trieste CP
esposizioni: Klagenfurt (Aula UBW) 1984





1.102. *Gli aiuti della demenza-nel deserto*, 19 giugno 1984

tecnica mista su tela, 240x320, PA

esposizioni: Bibione 1984, Trieste 1986

bibliografia: I prossimi venturi. Seconda biennale d'arte città di Bibione, Portogruaro 1984, p. 39 (riprodotto); *Meditation '84. Schloß Poppendorf 1-21 september 1984*, [Graz] [1984], s.n. (riprodotto); *Per altre vie, per altri porti...*, Pordenone 1986, p. 58 (riprodotto)

1.103. *L'orecchio difficile* 1984

tecnica mista su tela, 70x110, PA

esposizioni: Bibione 1984

1.104. *Frammenti postumi* 1984

tecnica mista su carta intelata, 70x100, PA

esposizioni: Bibione 1984

1.105. *Ciò che si vede, ciò che si sente* 1984

tecnica mista su tela, 72x90 ca., PA

esposizioni: Bibione 1984





1.106. *Trittico (1/3. Il possibile non concerne il fare; 2/3. Uno spostamento, 3/3. Non mi do senza problemi)* 1984
 tecnica mista su foto, supporto in carta da pacchi, 64x192, UI
 esposizioni: Bibione 1984



1.107. *Im Spannungsfeld der Philosophie* 1984
 libro, tecnica mista e plastica su carta, 50x76, PA
 esposizioni: Bibione 1984



1.108. *Das Gehor 1*, settembre 1984

tecnica mista su tela, 194x150, UI

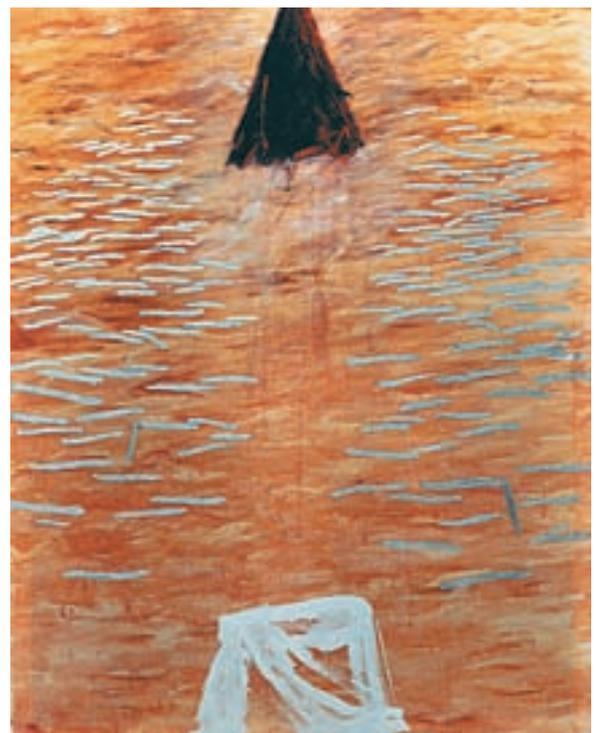
esposizioni: Graz 1984

bibliografia: Meditation '84. Schloß Poppendorf 1-21 september 1984, [Graz] [1984], s.n. (riprodotto)

1.109. *Das Gehor 2*, settembre 1984

tecnica mista su tela, 200x150, PA

esposizioni: Graz 1984



1.110. *San Giorgio e il drago e i miraggi nel deserto*, settembre 1984

tecnica mista su tela, 150x200, PA

esposizioni: Graz 1984

1.111. *Tutto avviene nel deserto*, settembre 1984

tecnica mista su tela, 190x150, UI

esposizioni: Graz 1984



1.112. *Nel deserto*, settembre 1984
 tecnica mista su tela, 200x300, PA
 esposizioni: Graz 1984; Viktring 1987



1.113. *Das Gehor 3*, settembre 1984
 tecnica mista su tela, 200x300 PA
 esposizioni: Viktring 1987

1.114. *Die Dreick-meditation*, settembre 1984

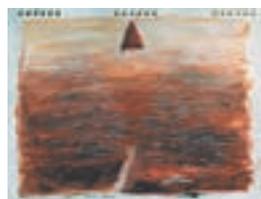
tecnica mista su carta intelata, PA
 esposizioni: Graz 1984; Treviso 1985

1.115. *Die Dreick*, settembre 1984
 tecnica mista su carta intelata, PA
 esposizioni: Graz 1984

1.116. *Die Dreick*, settembre 1984
 tecnica mista su carta intelata
 [Austria] CP

esposizioni: 1984, Graz 1984
1.117. *[Dieci pagine di pittura]*, settembre 1984

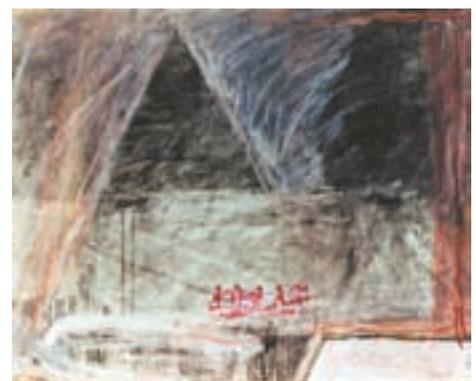
tecnica mista su carta, 9x(29x22) e
 22x29 (8/10), UI (PA 10/10)
 esposizioni: Graz 1984





1.118. *San Giorgio e il drago e i miraggi nel deserto*, settembre 1984
 libro, tecnica mista e plastica su carta, 50x76, PA
 esposizioni: Graz 1984
 bibliografia: *Meditation '84. Schloß Poppendorf 1-21 september 1984*, [Graz] [1984], s.n. (riprodotto 2/6; 3/6; 5/6)

1.119. S.T. 1984
 tecnica mista su
 foto, 50,5x61, UI
 esposizioni: Trevi-
 so 1985
1.120. S.T. 1984
 tecnica mista su
 foto, 50,5x61, UI
 esposizioni: Trevi-
 so 1985





1.121. *Santa Maria Egiziaca-trittico* (1/3. S.T; 2/3 Acciai; 3/3 *Nel mezzo del fluire delle cose*), ottobre 1984
 tecnica mista su tela, 3x(180x120), PA
 esposizioni: St. Georgen am Längsee 1985; Klagenfurt (Künstlerhaus) 1985



1.122. *Trittico 2*, 1984
 tecnica mista su tela, 3x(180x120)
 [Trieste] CP
 esposizioni: St. Georgen am Längsee 1985; Klagenfurt (Künstlerhaus) 1985



1.123. S. T.-dittico 1984

tecnica mista su tela,
3x(180x120)

[Trieste] CP

esposizioni: St. Georgen am
Längsee 1985; Klagenfurt
(Künstlerhaus) 1985

**1.124. Triangolo arancione-la
legge** [1984]

tecnica mista su carta,
53x75, PA

esposizioni: St. Georgen am
Längsee 1985

1.125. [senza titolo] [1984]

tecnica mista su tela, 52x99,
PA

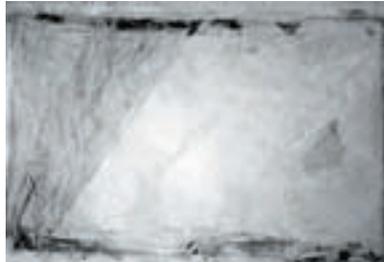
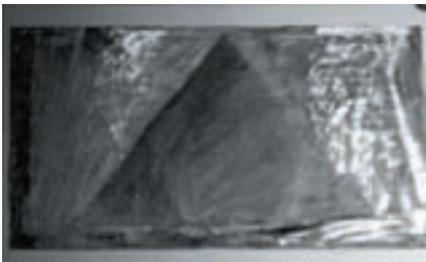
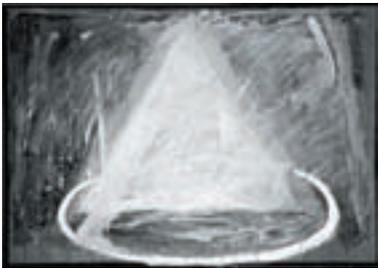
esposizioni: Cortina d'Am-
pezzo 1991



1.126. Sorgente, settembre
1985

tecnica mista e carta su tela,
270x240, PA

esposizioni: Suetschach 1985;
St. Georgen am Längsee 1985;
Klagenfurt (Künstlerhaus) 1985



- 1.127. Origine** 1985
 tecnica mista su tela,
 270x455, [PA]
esposizioni: Trieste¹ 1991
- 1.128. S. T.**, settembre 1985
 tecnica mista su carta intela-
 ta, 63x93
 [Graz] CP
esposizioni: Suetschach
 1985; St. Georgen am Läng-
 see 1985
- 1.129. S. T.**, settembre 1985
 tecnica mista su carta intela-
 ta, 63x93, CP
esposizioni: Suetschach
 1985; St. Georgen am Läng-
 see 1985
- 1.130. Triangolo arancione**,
 [1985]
 [tecnica mista su carta],
 45x72,5, UI
esposizioni: St. Georgen am
 Längsee 1985
- 1.131. Triangolo bianco**,
 [1985]
 tecnica mista su carta,
 50x72,5
 [St. Georgen am Längsee]
 CP
esposizioni: St. Georgen am
 Längsee 1985
- 1.132. Fonte** [1985]
 tecnica mista su tela,
 [260x370], UI
esposizioni: Klagenfurt (Kün-
 stlerhaus) 1985
bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesia* 25, Madrid 1994, p. 6 (riprodotto)



1.133. Ferragosto 1986

tecnica mista su tela, 265x194, PA

esposizioni: Trieste 1986; Viktring 1987; Pavia [1987]

bibliografia: *Per altre vie, per altri porti...*, Pordenone 1986, p. 57 (riprodotto)

1.134. Pilastro 1986

tecnica mista su tela, 266x190, PA

esposizioni: Trieste 1986; Viktring 1987; Pavia [1987]

bibliografia: *Per altre vie, per altri porti...*, Pordenone 1986, p. 59 (riprodotto)



1.135. [senza titolo] 1986

tecnica mista su tela, 140x150, PA

esposizioni: Viktring 1987



1.136. Suono 1986
tecnica mista su tela, 153x260, PA
esposizioni: Viktring 1987; Pavia [1987]
bibliografia: *Collezione-Juliet*, Trieste 1986, s.n. (riprodotto)



1.137. Ferragosto 2 [1986]
tecnica mista su tela, 270x195, PA
esposizioni: Viktring 1987



1.138. [senza titolo] [1986]
tecnica mista su tela, [240x200], [PA]
esposizioni: Viktring 1987



1.139. Dittico Forcipe [1986]
 tecnica mista su tela, 2x(180x120), PA
 bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, copertina (riprodotto 1/2)



1.147. [senza titolo] 1987
 tecnica mista e plastica su carta, 47,5x63PA
 esposizioni: Viktring 1987
1.148. [senza titolo] 1987
 tecnica mista, plastica e fotocopie su carta, 48x63,PA
 esposizioni: Viktring 1987

1.140. Meglio non avere visto
 1986-87
 tecnica mista su tela,
 37,5x45,5, PA
 esposizioni: Viktring 1987
1.141. [senza titolo] 1986-87
 tecnica mista su carta, 49x68,5,
 PA
 esposizioni: Viktring 1987
1.142. [senza titolo] 1987
 tecnica mista, plastica e fotocopie
 su carta, 48x63, PA
 esposizioni: Viktring 1987
1.143. Il dio precario 1987
 tecnica mista su carta intelata,
 41x70, PA
 esposizioni: Viktring 1987
1.144. [senza titolo] 1986-87
 tecnica mista su carta intelata,
 39,5x54 PA
 esposizioni: Viktring 1987
1.145. [senza titolo] 1986-87
 tecnica mista su carta intelata,
 39,5x54 PA
 esposizioni: Viktring 1987
1.146. Quel che rimane di noi
 1986-87
 tecnica mista, plastica e fotocopie
 su carta, 48x63 PA
 esposizioni: Viktring 1987



1.149. *Lecture* 1986-87
libro, tecnica mista, carta e plastica su tela, 70x90 PA
esposizioni: Milano 1988



1.150. Colonna grigia
1987
tecnica mista su tela,
187x92, PA
esposizioni: [Padova
1987]

1.151. Colonna grigia
1987 (particolare)
tecnica mista su tela,
170x87, PA
esposizioni: [Padova
1987]



1.152. Terzetto Spezzato 1987
tecnica mista su carta, 100x70, PA
esposizione: Trieste 1987

1.153. Terzetto Spezzato 1987
tecnica mista su carta, 70x100, PA
esposizione: Trieste 1987

1.154. Sprecher-quadrattico 1987
tecnica mista su foto, 4x(47x57), PA (UI 1/4)
esposizioni: Trieste 1987

bibliografia: Trieste in piazza, proposte di architetti e artisti per la riqualificazione di piazze e spazi all'aperto degradati dall'uso improprio o dall'abbandono, Trieste 1987, p. 61 (riprodotto)



1.155. [senza titolo] 1987
[Viktring] CP

esposizioni: Viktring 1987

1.156. *Torso* 1987

tecnica mista su tela, 100x80, PA

esposizioni: Viktring 1987

1.157. *Torso* 1987

tecnica mista su tela, 100x80, PA

esposizioni: Viktring 1987



1.158. *Origine* 1987

tecnica mista su tela, 150x200, PA

esposizioni: [Jesolo] 1988

bibliografia: *Tempi di Pace 1948/1988*, Treviso 1988, p. 55 (riprodotto)



1.159. *Lecture* 1987-88
libro, tecnica mista, carta e plastica su tela, 72x106, PA
esposizioni: Milano 1988



1.160. Letture 1988

libro, tecnica mista, carta e plastica su tela, 70x90, PA

esposizioni: Milano 1988

bibliografia: *Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi*, [Milano] [1988] (riprodotto 6/6)



1.161. Torso 1 1988

tecnica mista su tela, 100x75

Milano CP

esposizioni: Milano 1988

bibliografia: *Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti su Paolo Cervi*, [Milano] [1988] (riprodotto)

1.162. Torso 2 1988

tecnica mista su tela, 90x80 ca.

[Milano] CP

esposizioni: Milano 1988

1.163. Torso 3 1988

tecnica mista su tela, 90x80 ca.

Milano CP

esposizioni: Milano 1988

bibliografia: *Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti su Paolo Cervi*, [Milano] [1988] (riprodotto)



1.164. [senza titolo] 1988

tecnica mista su carta, 64x70, PA

esposizioni: [Trieste 1988]

1.165. [senza titolo] 1988

tecnica mista su carta, 64x70, PA

esposizioni: [Trieste 1988]

1.166. [senza titolo] 1988

tecnica mista su carta, 70x74, PA

esposizioni: [Trieste 1988]



1.167. [senza titolo] [1988]
tecnica mista su [tela], UI
esposizioni: Trieste 1988
bibliografia: *Laboratorio «P» di attività artistiche*, Trieste 1988, p.23 (riprodotto)

1.168. [Torso] [1988]
tecnica mista su tela, 85x65
[Duino] CP
esposizioni: Pordenone 1990
bibliografia: *Questa notte ho fatto un sogno. Mostra regionale di Pittura*, Fiume Veneto 1990, s.n. (riprodotto)

1.169. Senza titolo 1989
tecnica mista su tela, 175x80, PA
esposizioni: Trieste² 1989; Trieste¹ 1991; Kanal ob soči 1998
bibliografia: *42 Mostra regionale d'arte*, Trieste 1989, s.n.



1.170. Donna 1989
tecnica mista su tela, 175x90, PA
esposizioni: Trieste¹ 1991

1.171. Dorso 1989
tecnica mista su tela, 170x70, PA
esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991

1.172. Donna dell'età dell'oro 1989
tecnica mista su tela, 172x76, PA
esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991



1.173. Origine 1989
 tecnica mista su tela, 150x210
 Trieste CP
 esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991
1.174. Magi e regali 1989
 tecnica mista su tela, 180x120, PA
 esposizioni: Trieste² 1989-90



1.175. Donna dell'età dell'oro 1989
 tecnica mista su tela, 180x90, UI
 bibliografia: S[ergio] M[olesi], *Ultimi fuochi a San Giusto, poi si chiude per lavori. Il Bastione Fiorito si tinge d'arte e riecheggia di versi*, 1991 (riprodotto)
1.176. Donna dell'età dell'oro 1989
 tecnica mista su tela, [190x82], PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
1.177. Donna dell'età dell'oro 1989
 tecnica mista su tela, [190x80], UI
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.178. *Lecture sul corpo dell'altro* 1989-90
libro, tecnica mista su tela, 70x100, PA
esposizioni: Pordenone 1990
bibliografia: *Questa notte ho fatto un sogno. Mostra regionale di Pittura*, Fiume Veneto 1990, s.n. (riprodotto 6/6)



1.179. *Gruppi di individui privi di relazione*, 19 aprile 1989

matita su carta, 30x44, PA

esposizioni: Sant'Anastasio di Cessalto 1990

1.180. *Gruppi di individui privi di relazione*, 1990

matita su carta, 30x44, PA

esposizioni: Sant'Anastasio di Cessalto 1990

1.181. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su carta, 70x50 PA

esposizioni: Venezia 1990

1.182. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su carta, 70x50 PA

esposizioni: Venezia 1990

1.183. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su carta, 70x50 PA

esposizioni: Venezia 1990

1.184. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su carta, 70x50 PA

esposizioni: Venezia 1990

1.185. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su carta, 70x50 PA

esposizioni: Venezia 1990

1.186. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su carta, 70x50 PA

esposizioni: Venezia 1990





1.187. *L'età dell'oro* 1990
libro, tecnica mista e foto recuperate su tela, 66x90, PA
esposizioni: Fiume 1990
bibliografia: «1991» Trieste: *l'arte attraversa vittoriosamente la vita*, Muggia 1991, s.n. (riprodotto 3/10)



1.188. L'età dell'oro-il dio precario 1990

tecnica mista su tela, 265x392, PA

esposizioni: Fiume 1990; Trieste³ 1991; Trieste 1999

bibliografia: *Quintetto. Mostra di 5 artisti da Trieste*, Umago 1990, s.n. (riprodotto); *Quintetto di artisti triestini a Fiume* 1990; «1991» *Trieste: l'arte attraversa vittoriosamente la vita*, Muggia 1991, s.n. (riprodotto); *L'età dell'oro*, [Trieste] [1999] (riprodotto); *Parole, pittura, musica nell'«Età dell'oro»*, [1999] (riprodotto)



1.189. Teoria 1990

tecnica mista su tela, 208x445, PA

esposizioni: Padova 1990



1.190. *Il dio precario* 1990

[tecnica mista su tela], 100x140, UI

esposizioni: New York 1990; Cortina d'Ampezzo 1991

1.191. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su tela, 45,5x38, PA

esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991

1.192. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su tela, 45,5x38, PA

esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991

1.193. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su tela, 45,5x38, PA

esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991

1.194. *Donna* 1990

tecnica mista su tela, 180x80, UI

esposizioni: New York 1990; Cortina d'Ampezzo 1991

bibliografia: *Contemporary Artists from Trieste*, [Trieste] [1990], s.n. (riprodotto)

1.195. *Senza titolo* 1990

tecnica mista su tela, 147x81, PA

esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991

1.196. *Donna dell'età dell'oro* 1990

tecnica mista su tela, 190x90, PA

esposizioni: Trieste¹ 1991

1.197. *Donna dell'età dell'oro* 1990

tecnica mista su tela, 180x90, UI

esposizioni: Trieste¹ 1991





1.198. Donna dell'età dell'oro 1990
tecnica mista su tela, [180x90], UI
esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991; Trieste² 1991
bibliografia: *Incontr'arte, 6 mostre per 12 artisti*, [Venezia] [1991] (riprodotto); *Incontr'arte*, Venezia 1992, s.n. (riprodotto)

1.199. Donna dell'età dell'oro 1990
tecnica mista su tela, [180x90]
Monfalcone CP
esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991

1.200. Donna dell'età dell'oro 1990
tecnica mista su tela, [180x90]
Trieste CP
esposizioni: Trieste¹ 1991; Cortina d'Ampezzo 1991; Trieste² 1991
bibliografia: *Incontr'arte, 6 mostre per 12 artisti*, [Venezia] [1991] 1991 (riprodotto); *Incontr'arte*, Venezia 1992, s.n. (riprodotto)



1.201. Acqua 1990
tecnica mista su tela, 293x272, PA
esposizioni: Trieste² 1991

1.202. Il Battesimo 1990
tecnica mista su tela, 273x300, PA
esposizioni: Trieste² 1991



1.203. *Donna dell'età dell'oro* [1990]
tecnica mista su tela, 182x87, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.204. *Donna dell'età dell'oro* [1990]
tecnica mista su tela, 193x93, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



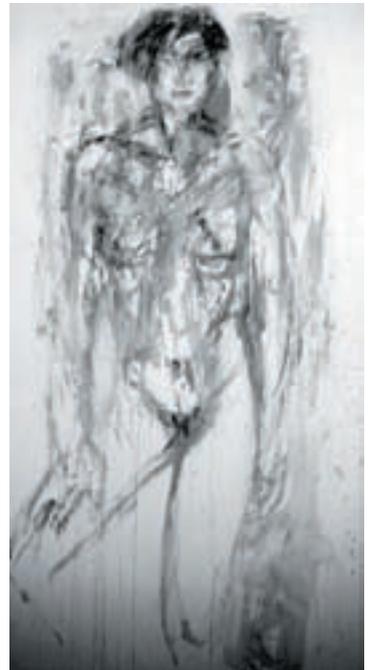
1.205. *Donna dell'età dell'oro* 1991
tecnica mista su tela, 167x80, PA
esposizioni: Trieste² 1991; Cortina d'Ampezzo 1991



1.206. *Donna dell'età dell'oro* 1991
tecnica mista su tela, 76x170, PA
esposizioni: Trieste² 1991



1.207. *Donna dell'età dell'oro* 1991
tecnica mista su tela, 175x80, PA
esposizioni: Marghera 1991



1.208. *Donna dell'età dell'oro* 1991
tecnica mista su tela, 165x84, PA
esposizioni: Marghera 1991



1.209. *L'età dell'oro* 1991
libro, tecnica mista e fotografie recuperate su tela, copertina in legno, 73x100, PA
esposizioni: Trieste³ 1991; [Trieste² 1994]



1.210. *La danza-après Matisse-après Cranach* 1991
tecnica mista su tela, 270x320, PA
esposizioni: Graz 1994; Kanal ob soči 1998



1.211. *Purchè tenga conto del tempo* 1991
tecnica mista su tela,
150x204, PA
esposizioni: Trieste³
1992



1.212. *Donna dell'età dell'oro* 1991
tecnica mista su tela, 190x90, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.213. *Donna dell'età dell'oro* 1991
tecnica mista su tela, 180x90, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.214. *Donna dell'età dell'oro* 1991
tecnica mista su tela, 177x80, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.215. *Donna dell'età dell'oro*, 30 novembre 1991
tecnica mista su tela, 177x92, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.216. *Donna dell'età dell'oro* [1991]
tecnica mista su tela, [180x97], [PA]
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.217. *Donna dell'età dell'oro* [1991],
tecnica mista su tela, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.218. Tecniche di architettura 1991-92

tecnica mista su tela, 150x205, PA

esposizioni: Trieste³ 1992

1.219. [Il dio precario] [1991], UI

esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991; Trieste² 1991

1.220. [Il dio precario nella ripetizione] [1991]

[tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120], CP

esposizioni: Trieste¹ 1991; Cortina d'Ampezzo 1991

1.221. [Il dio precario nella ripetizione] [1991]

[tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

Trieste CP

esposizioni: Trieste¹ 1991; Cortina d'Ampezzo 1991; Trieste² 1991

1.222. [Il dio precario nella ripetizione] [1991]

[tecnica mista e fotocopie su tela], [150x80]

Venezia CP

esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 147 (riprodotto)





1.223. [*Il dio precario nella ripetizione*] [1991]
[tecnica mista e e fotocopie su tela], [150x120], UI
esposizioni: Trieste¹ 1991; Cortina d'Ampezzo 1991

1.224. [*Il dio precario nella ripetizione*] [1991]
[tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120], UI
esposizioni: Trieste¹ 1991; Cortina d'Ampezzo 1991

1.225. *Triangolo* [1991]
tecnica mista su tela, [65x85], UI
esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991; [Marghera 1991]
bibliografia: *Incontr'arte, 6 mostre per 12 artisti*, [Venezia] [1991] (riprodotto); *Incontr'arte*, Venezia 1992, s.n. (riprodotto)

1.226. [*Il dio precario*] [1991]
[tecnica mista e fotocopie su tela], [150x200]
[Trieste] CP
esposizioni: Cortina d'Ampezzo 1991



1.227. *O quanto bello* [1991]
tecnica mista su tela, 40x50, PA
esposizioni: Freiburg 1993-94

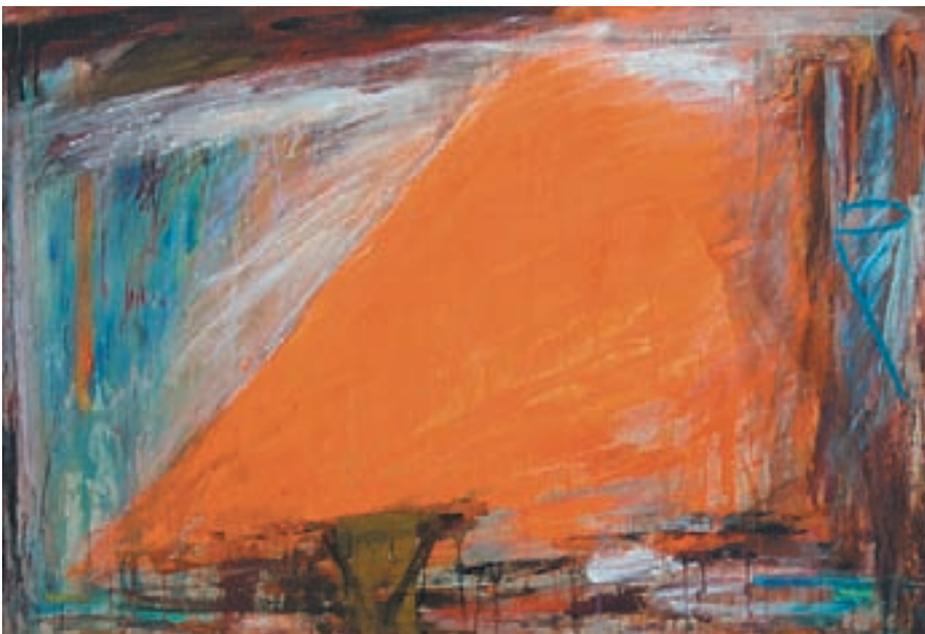
1.228. *Senza Titolo* [1991]
tecnica mista su tela, 40x50, UI
esposizioni: Freiburg 1993-94



1.229. *Europa, la fenice* 1992
libro, tecnica mista su tela, 70x100, PA
esposizioni: Trieste¹ 1992



1.230. Europa, la fenice
1992
tecnica mista su tela,
180x200, PA
esposizioni: Trieste¹
1992



**1.231. Il dio precario -
nothing is real** 1992
tecnica mista su tela,
74x108, PA
esposizioni: Trieste³
1992



**1.232. Il dio precario
nell'età dell'oro** 1992
tecnica mista su tela e
fotocopie, 38x52x3, PA
esposizioni: Trieste³
1992

**1.233. Il dio precario
nell'età dell'oro** 1992
tecnica mista su tela e
fotocopie, 38x52x3, PA
esposizioni: Trieste³
1992



1.234. *L'età dell'oro-autoritratto in perdita* 1992

tecnica mista su tela, 2x(80x110), PA
 esposizioni: Trieste³ 1992

bibliografia: Sergio Molesì, *Cervi, l'età dell'oro*, 1992 (riprodotto)

1.235. *Il dio precario nella ripetizione* 1992

tecnica mista su tela, 40x78, PA
 esposizioni: Trieste³ 1992

1.236. [*L'età dell'oro*] [1992]
 tecnica mista su tela., [70x100]
 Trieste CP

esposizioni: Trieste³ 1992

1.237. [*L'età dell'oro-autoritratto in perdita*] [1992]

[tecnica mista su tela]

[Trieste] CP

esposizioni: Trieste³ 1992

bibliografia: Sergio Molesì, *Cervi, l'età dell'oro*, 1992

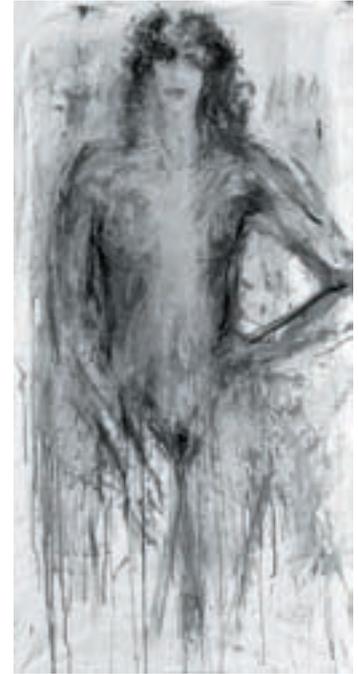
1.238. [*Il dio precario nella ripetizione*] [1992]

[tecnica mista su tela], UI

esposizioni: Trieste³ 1992

bibliografia: Sergio Molesì, *Cervi, l'età dell'oro*, 1992





- 1.239.** *[Donna dell'età dell'oro]* [1992]
 tecnica mista e fotocopie su tela, [180x90], UI
 esposizioni: Trieste³ 1992
- 1.240.** *Donna dell'età dell'oro* [1992]
 tecnica mista e fotocopie su tela, 170x90, PA
 esposizioni: Trieste³ 1992
- 1.241.** *Donna dell'età dell'oro* [1992]
 tecnica mista su tela, [180x90]
 Pordenone CP
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



- 1.242.** *Reiterazione nell'età dell'oro* 1993
 tecnica mista su tela, 98x77, PA
 esposizioni: Freiburg 1993-94
- 1.243.** *In questo cielo* 1993
 tecnica mista su tela, 100x77, PA
 esposizioni: Freiburg 1993-94
- 1.244.** *Le mie morti* 1993
 tecnica mista e fotocopie su tela, 120x100, PA
 esposizioni: [Gmünd 1993]
 bibliografia: *Internazionale Künstlerkolonie Gmünd 1993*, Gmünd [1993], s.n.



1.245. *Nothing is real, e le macchine...*[1993]
 tecnica mista su tela, 41x95 PA
 esposizioni: Trieste 1993



1.246. *Il dio precario nella ripetizione* 1993
 tecnica mista su tela, 80x28, PA
 esposizioni: [Trieste²1994]
1.247. *Il dio precario nella ripetizione* 1993
 tecnica mista su tela, 80x28, PA
 esposizioni: [Trieste²1994]
1.248. *Quater-spinta* 1993
 tecnica mista su tela, 80x28, PA
 esposizioni: [Trieste²1994]
1.249. *[senza titolo]* [1993]
 tecnica mista su tela, 94x50, PA
 esposizioni: [Trieste²1994]



1.250. *Piani e prospettive-trittico* 1993
 tecnica mista su tela, 3x(100x70), PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.251. *Studio di anatomia* 1994
tecnica mista su carta, 184x97, PA
esposizioni: [Trieste¹ 1994]

1.252. *Studio di anatomia* 1994
tecnica mista su carta, 180x90, PA
esposizioni: [Trieste¹ 1994]

1.253. *Studio di anatomia* 1994
tecnica mista su carta, 196x90, PA
esposizioni: [Trieste¹ 1994]

bibliografia: Paolo Jugovaz, *Alla bottega dell'arte seguendo il maestro*, 1994 (riprodotto)



1.254. *Mouves sang* 1994
tecnica mista su tela, 150x205
Trieste CP
esposizioni: Graz 1994



1.255. *L'age d'or-une saison en enfer* 1994
tecnica mista su tela, 150x205, PA
esposizioni: Graz 1994
bibliografia: *In-coerenze creative. Artisti a Trieste, oggi*, Trieste 1996, s.n. (riprodotto)



1.256. *La nuit-Michelangelo* 1994
tecnica mista su carta e tela, 150x200, PA
esposizioni: Graz 1994



1.257. *Alchimie der Verbe-lavagna* 1994
 tecnica mista su tela, 150x205
 Trieste CP
 esposizioni: Graz 1994



1.258. *Rimbaud-lavagna* 1994
 tecnica mista su tela, 150x205, PA
 esposizioni: Graz 1994



1.259. Amore e Psiche 1994
 tecnica mista su tela, 140x100, PA
 esposizioni: Graz 1994; Kanal ob soči 1998

1.260. Liberty 1994
 tecnica mista su tela, 140x100, PA
 esposizioni: Graz 1994

1.261. Madonna del latte 1994
 tecnica mista su tela, 140x100, PA
 esposizioni: Graz 1994; Kanal ob soči 1998

1.262. Margherita 1994
 tecnica mista su tela, 140x100
 Trieste CP
 esposizioni: Graz 1994





1.263. *La mente del cielo* 1994
libro, tecnica mista su tela, 50x70, PA
esposizioni: Graz 1994



1.264. Rimbaud 1994
 tecnica mista su tela, 60x80, PA
 esposizioni: Graz 1994
1.265. O saison, o chateau-a Rimbaud 1994
 tecnica mista su tela, 60x80, PA
 esposizioni: Graz 1994



1.266. [Bateau Ivre] 1994
 tecnica mista su tela, 60x80, UI
 esposizioni: Graz 1994
1.267. L'età dell'oro-mente 1994
 tecnica mista su tela, 47x67 ca., PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.268. L'età dell'oro-mente 1994
 tecnica mista su tela, 48x69 ca., PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
1.269. L'età dell'oro-mente 1994
 tecnica mista su tela, 50x67 ca., PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998





1.270. *L'età dell'oro-mente* 1994
 tecnica mista su tela, 48x68 ca., PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.271. *L'età dell'oro-mente* 1994
 tecnica mista su tela, 48x67 ca., PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.272. *L'età dell'oro-mente* 1994
 tecnica mista su tela, 48x68 ca., PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.273. *L'età dell'oro-mente* 1994
 tecnica mista su tela, 48x69 ca., PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.274. *L'età dell'oro-mente* 1994
 tecnica mista su tela, [48x68] ca.
 Trieste CP
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.275. *L'età dell'oro-mente* [1994]
 tecnica mista su tela, 85x120, PA
 bibliografia: Colonia «Paradiso 1996», 2° simposio internazionale d'arte, [Udine] 1996 (riprodotto)



1.276. A Rimbaud-trittico [1994]
[tecnica mista su tela], 170x80
[Graz] CP

esposizioni: Graz 1994
1.277. A Rimbaud-trittico [1994]
[tecnica mista su tela], 170x80
[Graz] CP

esposizioni: Graz 1994

1.278. Il male non nuoce 1995
tecnica mista su tela, 150x205, PA
esposizioni: [Milstatt am see] 1995

1.279. Kopf-testa-in deserto 1995
tecnica mista su tela, 155x205, PA
esposizioni: [Milstatt am see] 1995

1.280. Sedici immagini am see 1995
tecnica mista su tela, 86x120, PA
esposizioni: [Milstatt am see] 1995

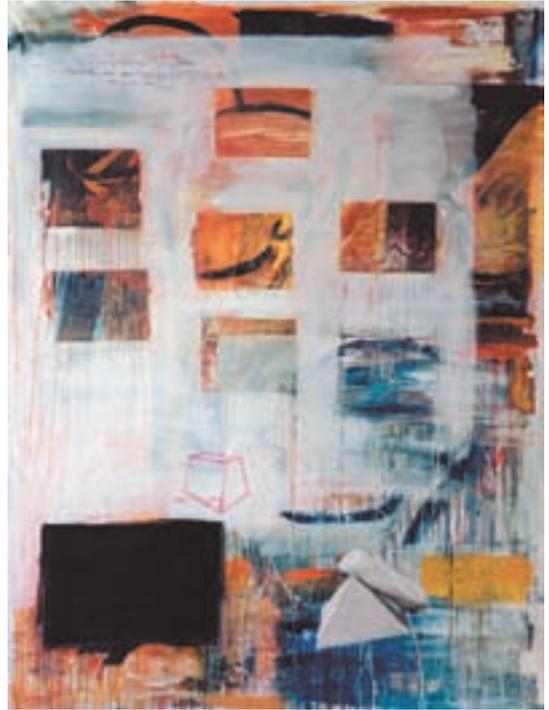
1.281. [Milstatt am see] 1995
tecnica mista su tela, [150x205]
[Milstatt, museo civico]
esposizioni: [Milstatt am see] 1995





1.282. *Di umano* 1995
libro, tecnica mista su tela, 86x122, PA
esposizioni: Trieste 1995

bibliografia: La pietra, la carne, la pelle, la luce. Opere di qualità di Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show conversation di S. Moles², [Trieste] [1995] (riprodotto 2/10)



1.283. La danza 1995

tecnica mista su tela, 200x150, PA

esposizioni: Trieste 1995; Trieste 1997

bibliografia: *La pietra, la carne, la pelle, la luce. Opere di qualità di Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show conversation di S. Moles²*, [Trieste] [1995] (riprodotto); *Frammenti²*, [Trieste] [1997], (riprodotto)

1.284. [senza titolo] 1995

tecnica mista su tela, 200x150, UI

esposizioni: Trieste 1995

bibliografia: *La pietra, la carne, la pelle, la luce. Opere di qualità di Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show conversation di S. Moles²*, [Trieste] [1995] (riprodotto)



1.285. Essere nella merda 1995

libretto, tecnica mista su tela, 20x40 ca., PA

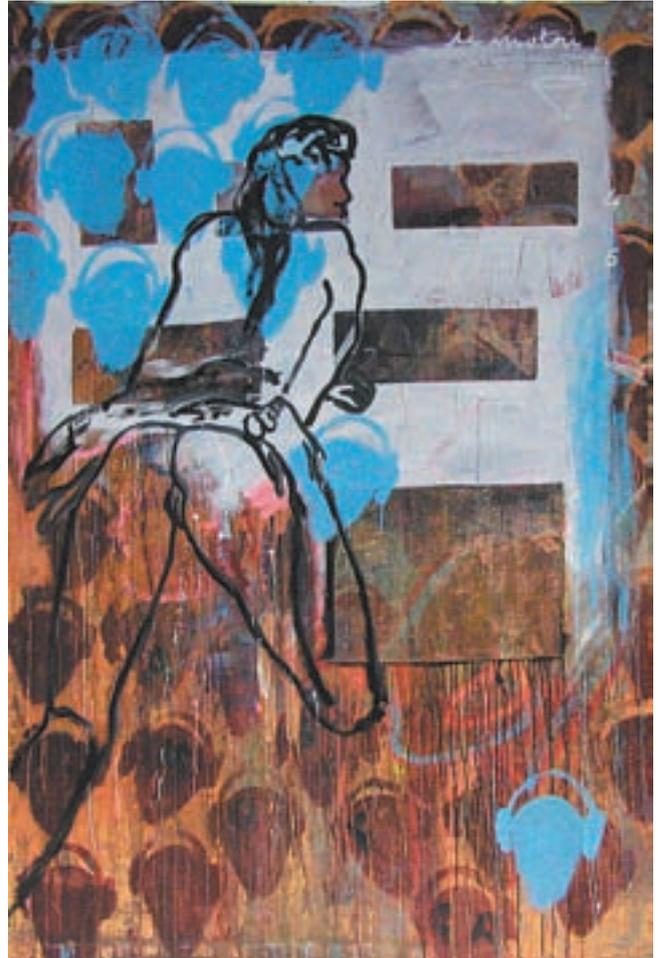
esposizioni: [Kanal ob soči 1998]



1.286. [senza titolo] [1995]
tecnica mista su carta, 48x33, PA
esposizioni: [Udine 1995]
bibliografia: V *Biennale Intergraf Alpe-Adria. Rassegna Internazionale «carta-colore»*, Udine 1995, s.n. (riprodotto)

1.287. *Itache domestiche* 1996
tecnica mista su tela, 240x156, PA
esposizioni: Trieste¹ 1996; [[Udine] 1996]
bibliografia: *Emozioni e poesia dai pittori della luna*, 1996 (riprodotto); *Piccola mostra d'arte contemporanea*, Cordovado 1996, s.n. (riprodotto)

1.288. *Incoerenze creative* 1996
tecnica mista su tela, 185x210, PA
esposizioni: Trieste¹ 1996





1.289. *Vademecum* 1996
 libro, tecnica mista su tela, 12x26, PA
 esposizioni: Trieste¹ 1996; Trieste² 1996



1.290. *Tavoletta della legge* [1996]
 tecnica mista su tela multistrato, 14x20, PA
 esposizioni: Trieste² 1996

1.291. *Senza Titolo* 1996
 tecnica mista su tela, 47x60, PA
 esposizioni: Trieste² 1996
 bibliografia: Elisa Nuzzo, Paolo Cervi Kervischer, [1998] (rirpodotto)
1.292. *Dimore* 1996
 tecnica mista su carta, 24x33, PA





1.293. *Il male non nuoce* 1996
tecnica mista e tela su gesso, 20x23 ca., PA
esposizioni: Trieste² 1996

1.294. *Senza Titolo* 1996
tecnica mista e tela su gesso, 18x21 ca., PA
esposizioni: Trieste² 1996

1.295. *Dimore* 1996
tecnica mista e tela su gesso, 18x23 ca., PA
esposizioni: Trieste² 1996

1.296. *Senza Titolo* 1996
tecnica mista e tela su gesso, 20x23 ca., PA
esposizioni: Trieste² 1996

1.297. *Paradiso* 1996
tecnica mista e tela su gesso, 18,5x23 ca., PA
esposizioni: [Paradiso di Popenia 1996]

1.298. *La dolce vita* 1996
olio e tela su gesso, 18,5x14 ca., PA
esposizioni: Trieste² 1996



1.299. *Una specie di gaia scienza-a Nietzsche* 1996
tecnica mista su tela,
160x215, PA
esposizioni: Trieste² 1996



1.300. Was brauchen Wir?
1996
tecnica mista su tela,
150x200, PA
esposizioni: [Paradiso di
Pocenia 1996]



1.301. Paradiso 1996
tecnica mista su tela, 200x100, PA
esposizioni: [Paradiso di Pocenia 1996]



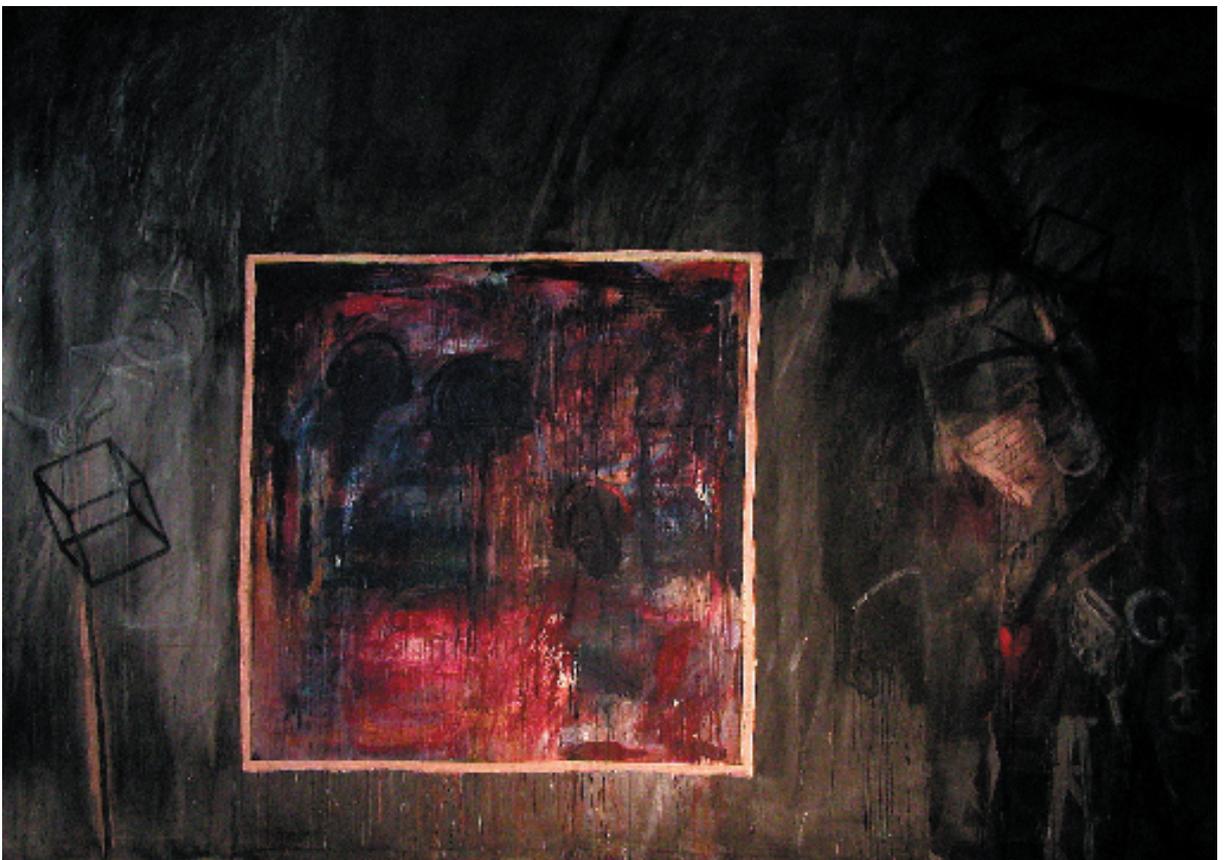
1.302. Kierkegaard 1996
tecnica mista su tela multistrato,
100x120, PA
esposizioni: Cortale 1997; Kanal ob soči
1998; Villacaccia di Lestizza 1999



1.303. Ararsi Metanto 1996
tecnica mista su tela multistrato,
100x120, PA
esposizioni: Cortale 1997; Kanal ob soči
1998



1.304. *Adieu* 1996
libro, tecnica mista su tela, 50x120 ca, PA
esposizioni: Trevi 1997



1.305. *Luci e ombre* 1996
tecnica mista su tela, 275x390, PA
esposizioni: Trieste [1999]



1.306. Lavagna 1996

tecnica mista su tela, 23x29 ca, PA

bibliografia: 2° Premio Trevi Flash Art Museum, Milano 1997, p. 31 (riprodotto)

1.307. Lavagna-dell'analisi 1996

tecnica mista su tela, 24x28, PA

esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.308. Paesaggio possibile 1996

tecnica mista su tela, 23,5x28, PA

esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.309. S.T. 1996

tecnica mista su tela, 25x33, PA

esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.310. Lavagna Malevič 1996

tecnica mista su tela,

160x250, PA

esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.311. Sancta Semplicitas-Nietzsche 1996

tecnica mista su tela,

160x215, PA

esposizioni: Kanal ob soči



1.312. Lamarque 1996
 tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA
 esposizioni: Cortale 1997

1.313. T.S. Eliot 1996
 tecnica mista su tela multistrato, 24x18x3, PA
 esposizioni: Tolmezzo 2002

1.314. Gran Faccia 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 24x36x3 ca., PA
 esposizioni: Trevi 1998

bibliografia: 1^a Biennale d'Italia di Arte Contemporanea, Milano 1998, p. 121



1.315. Max Weber-dittico 1997
 tecnica mista su tela multistrato,
 2x(13x18x3), PA(1/2); Zagabria CP
 (2/2)

1.316. Nietzsche-dittico 1997
 tecnica mista su tela multistrato,
 2x(18x13x5), PA
 esposizioni: Cortale 1997



1.317. Nex (Nemo Exit, Nemo Exist) 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 100x120, PA
 esposizioni: Cortale 1997; Villacaccia di Lestizza
 1999

1.318. Morandi 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 100x120, PA
 esposizioni: Cortale 1997; Kanal ob soči 1998

1.319. Modigliani-dittico 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 2x(75x76), PA
 esposizioni: Cortale 1997



1.320. *Lavagna di anatomia* 1997
 tecnica mista su carta e tela, 180x205 PA
 esposizioni: Cordovado 1997

1.321. *Passaggi N.M.R. (non molto resta)*
 1997

tecnica mista su tela, 100x70, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998; Cordovado
 1997

1.322. *Ultima faccia-Autoritratto* 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 18x26x3
 ca., PA

esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči
 1998

bibliografia: Nostro Mondrian Quotidiano,
 Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.323. *Volto* 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4
 ca., PA

esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči
 1998

bibliografia: Nostro Mondrian Quotidiano,
 Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.324. *Nostro Mondrian Quotidiano-lo e lui*
 1997

tecnica mista su tela multistrato, 24x36x3
 ca., PA

esposizioni: Portogruaro 1998
1.325. *Nostro Mondrian Quotidiano-Lettera*
 1997

tecnica mista su tela multistrato, 24x36x3
 ca., PA

esposizioni: Portogruaro 1998
 Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.326. *Nostro Mondrian Quotidiano riassun-*
tivo 1997

tecnica mista su tela, 100x120, PA
 esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči
 1998



1.327. Nostro Mondrian Quotidiano 1997

tecnica mista su tela, 240x300, PA

esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto); Enzo Santese, *Paolo Cervi Kervischer*, 1998 (riprodotto)



1.328. Nostro Mondrian Quotidiano 1997

tecnica mista su tela, 138x61, PA

esposizioni: Portogruaro 1998

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.329. Nostro Mondrian Quotidiano 1997

tecnica mista su tela, 142x60, PA

esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998; Bologna 1999

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.330. Nostro Mondrian Quotidiano 1997

tecnica mista su tela incollata su tavola, 142x63, PA

esposizioni: Portogruaro 1998

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.331. Nostro Mondrian Quotidiano 1997

tecnica mista su tela, 141x62, PA

esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998; Bologna 1999

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.332. Nostro Mondrian Quotidiano 1997

tecnica mista su tela, 137x63, PA

esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998; Bologna 1999

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto); Elisa Nuzzo, *Paolo Cervi Kervischer*, [1998] (riprodotto)



1.333. A Egon Schiele-il corpo-NICHT GESTRAFT SONDERN GEREINIGT FUHLE ICH MICH 1997
 tecnica mista su tela, 160x245 PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.334. Ex libris 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 120x100, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.335. Dal mondo-trittico 1997
 tecnica mista su tela, 3x(34x19), PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998





1.336. Fra Marx e Simone Weil 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 150x220, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.337. Bergson 1997 (recto e verso)
 scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.338. Seneca 1997 (recto e verso)
 scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.339. Schopenhauer 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 24x18x4, PA
 esposizioni: Tolmezzo 2002

1.340. Spinoza 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 50x50x4, PA
 esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999

1.341. Lao Tze 1997
 tecnica mista su tela multistrato, 50x50x4, PA
 esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999





1.342. Una specie di riassunto 1997-98
9 esemplari (1/9 Bukosky; 2/9 Spinoza;
3/9 Musil; 4/9 Einstein; 5/9 Joyce; 6/9
Eliot; 7/9 Wittgenstein; 8/9 Weber ; 9/9
Donne) tecnica mista su tela multistrato,
18x13x3 ciascuno, su tavola 71x58, PA
esposizioni: Cortale 1997 (1/9; 2/9; 3/9;
4/9; 6/9; 7/9; 9/9); Kanal ob soči 1998

1.343. Nostro Mondrian Quotidiano
1997-98
tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4
ca., PA
esposizioni: Portogruaro 1998
bibliografia: Nostro Mondrian Quotidiano,
Trieste 1998, s.n. (riprodotto)



1.344. Nudi 1997-98
acquerello su carta su supporto in cartoncino, 35x50 ciascuno, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.345. Nudi 1997-98
acquerello su carta su supporto in cartoncino, 35x50 ciascuno, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.346. [Falso Eros Scott] 1997-98
acquerello su carta, 9 esemplari, 24x18
ciascuno, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998





1.347. Beuys [1997] (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998

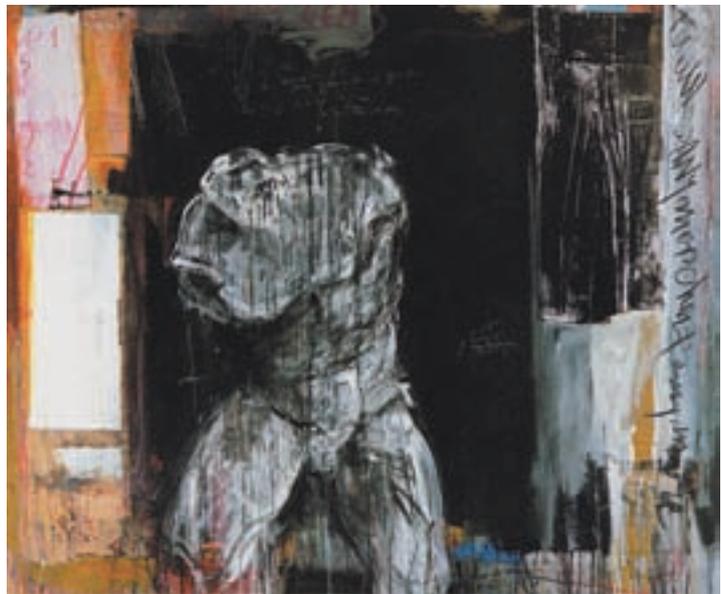
1.348. Spersi nella mente [1997]
tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998; Suetschach 2001

1.349. [Volto] [1997]
[tecnica mista su tela multistrato, [18x13], UI
esposizioni: [Portogruaro 1998]
bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)



1.350. S.T. [1997]
tecnica mista su tela, 22,5x29, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.351. S.T. [1997]
tecnica mista su tela, 27x37, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.352. Nemo 1997-98
tecnica mista su tela multistrato, 141x100, PA
esposizioni: [Portogruaro 1998]
bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto); Elisa Nuzzo, *Paolo Cervi Kervischer*, [1998] (riprodotto)

1.353. [Nostro Mondrian Quotidiano] [1997]
tecnica mista su tela multistrato [100x120], UI
esposizioni: Portogruaro 1998; Sacile [1999]
bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto); Enzo Santese, *Paolo Cervi Kervischer*, 1998 (riprodotto)



1.354. Nostro Mondrian Quotidiano 1998

tecnica mista su tela multistrato, 18x26x3 CA., PA
 esposizioni: Portogruaro 1998

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.355. [Nostro Mondrian Quotidiano] [1998]

tecnica mista su tela multistrato, [18x26x3], CP
 esposizioni: Portogruaro 1998

1.356. [Nostro Mondrian Quotidiano] [1998]

[tecnica mista su tela multistrato], [24x36x3], CP
 esposizioni: [Portogruaro 1998]

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.357. [Nostro Mondrian Quotidiano] [1998]

[tecnica mista su tela multistrato], [24x36x3], CP
 esposizioni: [Portogruaro 1998]

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.358. Nostro Mondrian Quotidiano 1998

tecnica mista su tela multistrato, 140x63, PA
 esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998; [Trieste 1999-2000]

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.359. Nostro Mondrian Quotidiano 1998

tecnica mista su tela, incollata su tavola, 72x32, PA
 esposizioni: Portogruaro 1998; Bologna [1999]

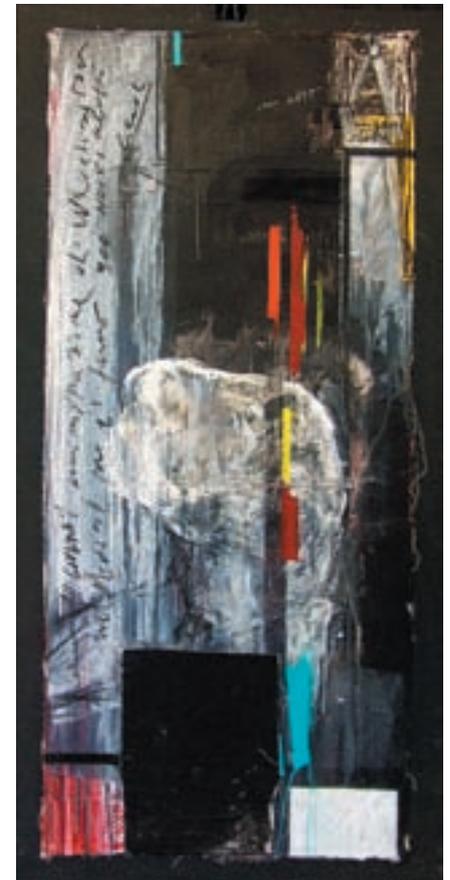
bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto)

1.360. Nostro Mondrian Quotidiano-Tondo Mondrian 1998

tecnica mista su tela, incollata su tavola, 72x32, PA
 esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998

1.361. Nostro Mondrian Quotidiano 1998

tecnica mista su tela, incollata su tavola, 140x63, PA
 esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998





1.362. Nostro Mondrian Quotidiano 1998

tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32, PA
esposizioni: Portogruaro 1998

1.363. Nostro Mondrian Quotidiano 1998

tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32, PA
esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998

bibliografia: *Nostro Mondrian Quotidiano*, Trieste 1998, s.n. (riprodotto particolare)

1.364. Nostro Mondrian Quotidiano-Dimore 1998

tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32, PA
esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998

1.365. Nostro Mondrian Quotidiano-Joh-Log-Bai 1998

tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32, PA
esposizioni: Portogruaro 1998; Kanal ob soči 1998



1.366. Scritte 1998

tecnica mista su tela, 89x94, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998

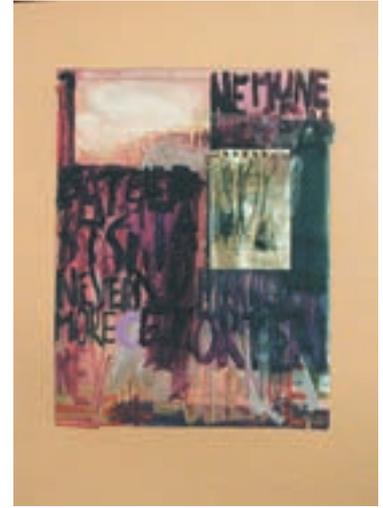
1.367. Scritte 1998

tecnica mista su tela, 100x80, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998



- 1.368. Spersi nella mente-face** 1998
 tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
 bibliografia: Enzo Santese, *L'artista triestino Paolo Cervi Kervischer espone in Slovenia*, 1998
- 1.369. Spersi nella mente** 1998
 tecnica mista su tela multistrato, 18x13, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.370. Spersi nella mente** 1998
 tecnica mista su tela multistrato, 18x13, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998; Tolmezzo 2002
- 1.371. Spersi nella mente** 1998
 tecnica mista su tela multistrato, 18x13, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.372. Dimore** 1998 (recto e verso)
 scatola, tecnica mista su tela multistrato, 24x18x5, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.373. Platone** 1998 (recto e verso)
 scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.374. Eliot** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.375. Ethos** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.376. Extas** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998





- 1.377. Levinas** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.378. Nel non essere** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.379. Never More** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



- 1.380. Never More** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.381. Per nessuno** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.382. Rimbaud** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.383. Senza Titolo** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998
- 1.384. ZE** 1998
 olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50, PA
 esposizioni: Kanal ob soči 1998



1.385. [Plečnik] 1998
 tecnica mista su tela, 100x120, UI
 esposizioni: [Ljubljana 1998]; Sacile [1999]



1.386. [Plečnik] 1998
 tecnica mista su tela, 100x120, UI
 esposizioni: [Ljubljana 1998]; Sacile [1999]



1.387. [Plečnik] 1998
 tecnica mista su tela, 100x120, UI
 esposizioni: [Ljubljana 1998]



1.388. [Plečnik] 1998
 tecnica mista su assemblage di tele, 2x(24x18) su 40x50, PA
 esposizioni: Tolmezzo 2002



1.389. Dodici paesaggi in salita 1998
 tecnica mista su tela, 90x70, UI
 esposizioni: Duino 1998



1.390. Dodici paesaggi in salita 1998
 tecnica mista su tela, 90x70, PA
 esposizioni: Duino 1998



1.391. Dodici paesaggi in salita 1998
 tecnica mista su tela, 90x70, PA
 esposizioni: Duino 1998



1.392. Entrare a Trieste 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150, UI

didascalia: «La costruzione di un'immagine, "il mosso delle auto": ecco l'ingresso di Trieste per chi non c'è mai stato.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesto*, 1998; Enzo Santese, *Foto e pittura*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998; *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998 (riprodotto)



1.393. Il Castello 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 110x110, PA

didascalia: «La luce di un tardo pomeriggio estivo dopo un temporale dipingeva la maestosità della torre del Castello.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesto*, 1998

1.394. Interno della Torre del Lloyd 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 110x110, PA

didascalia: «Questa immensa prospettiva a chi non ha avuto la fortuna di potervi entrare.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

1.395. Il tuffo nella fontana 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150, PA

didascalia: «Uno scorcio estivo di Piazza S. Antonio. La complicità e lo spirito di un giovane triestino.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Enzo Santese, *Foto e pittura*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998





1.396. La Barcolana-dittico 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 2x(110x110), PA (1/2); [PA] (2/2)

didascalia: «Una veduta della partenza della Coppa d'autunno con il Faro della Vittoria in primo piano dall'alto di via Bonomia.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesteo*, 1998; *Arte senza confini, 1° simposio internazionale di pittura*, Rovigno 2000, s.n. (riprodotto 1/2); Enzo Santese, *Cervi-Kervischer e Sterle, foto e pittura per Trieste*, 1998 (riprodotto); *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, [Trieste] [1998] (riprodotto)



1.397. La macchina gelata 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150, UI

didascalia: «Una giornata fredda a Trieste: mi fa venire in mente il racconto del grande freddo del 1929.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Enzo Santese, *Foto e pittura*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998



1.398. La pioggia 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150

Trieste CP

didascalia: «Uno scorcio delle rive durante un improvviso stratempo. Dedicato a tutti quelli che sognano... l'amore.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesteo*, 1998 (riprodotto); *La cronaca di Sterle e il colore di Cervi-Kervischer. Ultimi giorni di mostra in Galleria Tergesteo* 1998 (riprodotto particolare); *Le foto di Sterle, i colori di Kervischer. Quando l'obiettivo e i pennelli si fondono nell'arte della cronaca*, 1998 (riprodotto particolare); Enzo Santese, *Foto e pittura*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998; *bibliografia: Foto e pittura*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, [Trieste] [1998] (riprodotto)



1.399. La Risiera 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150, PA

didascalia: «Un frate in meditazione davanti alle celle della sofferenza fa pensare all'universalità del dolore.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesto*, 1998



1.400. La sacchetta-trittico 1998

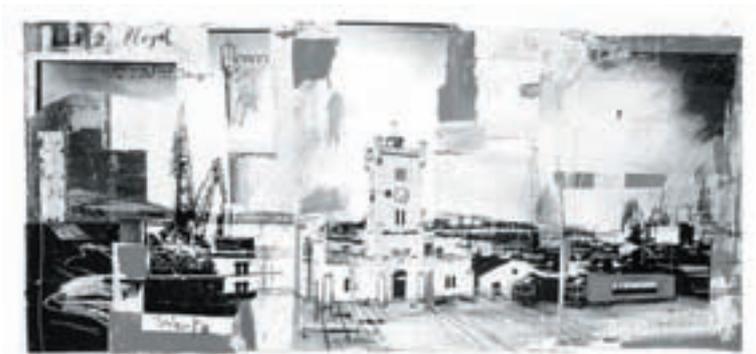
tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 3x(110x110)

[Santa Monica] CP

didascalia: «Trieste, le sue barche, le società veliche, le canottiere, l'architettura, la mia ombra.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesto*, 1998; *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998 (riprodotto)



1.401. La Torre del Lloyd 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150, PA

didascalia: «L'esterno della Torre del Lloyd. "Evergreen". Alcuni istanti dopo lo scatto si scatenò un furioso temporale.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesto*, 1998; Sergio Molesì, *La cronaca e il colore*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998; Enzo Santese, *Foto e pittura*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste 1998; bibliografia: *Foto e pittura*, in *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, [Trieste] [1998] (riprodotto)



1.402. Le esequie di Bellomi 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 110x110, PA

didascalia: «Un'immagine catturata: ever partecipato all'estremo saluto a Mons. Vescovo Lorenzo Bellomi.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore, Trieste 1998 (riprodotto)

1.403. Leopoldo I 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 110x110

Trieste CP

didascalia: «Il passato che ritorna: la statua di Leopoldo I d'Austria viene ricollocata per opera del F.A.I. sulla sua colonna in Piazza della Borsa dopo il restauro.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesteo, 1998



1.404. Molo audace 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150

proprietà redazione "Il Piccolo"

didascalia: «Nella splendida scenografia della Trieste neoclassica, per chi arriva dal mare. Sul molo audace i nuovi amori.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore, Trieste 1998 (riprodotto)

1.405. Porto vecchio-la ruota 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150, [PA]

didascalia: «Uno scorcio...Mi ricorda un intenso lavoro di reportage fotografico che ho sviluppato in una calda settimana agostana.»

esposizioni: Trieste¹ 1998

bibliografia: Marianna Accerboni, Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesteo, 1998; Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore, Trieste 1998 (riprodotto)

1.406. Molo settimo 1998

tecnica mista, fotocopie, plastica e tela, su tavola, 72x150, PA

didascalia: «Una veduta del molo VII: mi sono arrampicato sulla gru e dall'alto si godeva questo splendido colpo d'occhio: la fatica di arrampicarsi.»





- 1.407.** [*Il boschetto di Domenico e Maria-Paolo triestino fecit*] 1998
 tecnica mista su cartone, [70x100]
 [San Pietro di Lavagno] CP
 esposizioni: [San Pietro di Lavagno 1998]
- 1.408.** [*Eracle e Anteo del Campagna*] 1998
 tecnica mista su cartone, 100x70, PA
 esposizioni: [San Pietro di Lavagno 1998]
- 1.409.** [*Eracle e Anteo del Campagna*] 1998
 tecnica mista su cartone, 100x70
 [San Pietro di Lavagno] CP
 esposizioni: [San Pietro di Lavagno 1998]
- 1.410.** [*Eracle e Anteo del Campagna*] 1998
 tecnica mista su cartone, 100x70
 [San Pietro di Lavagno] CP
 esposizioni: [San Pietro di Lavagno 1998]
- 1.411.** [*Eracle e Anteo del Campagna*] 1998
 tecnica mista su cartone, 100x70
 [San Pietro di Lavagno] CP
 esposizioni: [San Pietro di Lavagno 1998]
- 1.412.** [*Eracle e Anteo del Campagna*] 1998
 carboncino su tela, 100x100, PA
 esposizioni: [San Pietro di Lavagno 1998]



1.413. *Eracle e Anteo del Campagna-Villa Fraccaroli* 1998

tecnica mista su tela multistrato,
100x140, PA

esposizioni: [San Pietro di Lavagno
1998]

1.414. [*Villa Fraccaroli*] 1998

tecnica mista su tela multistrato,
100x140

[San Pietro di Lavagno] CP
esposizioni: [San Pietro di Lavagno
1998]

1.415. [*Villa Fraccaroli*] 1998

tecnica mista su tela multistrato,
140x100

[San Pietro di Lavagno] CP
esposizioni: [San Pietro di Lavagno
1998]

1.416. [*Villa Fraccaroli*] 1998

tecnica mista su tela multistrato,
140x100

[San Pietro di Lavagno] CP
esposizioni: [San Pietro di Lavagno
1998]





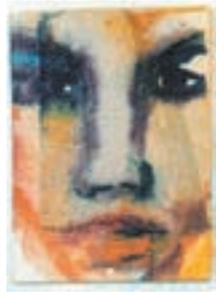
1.417. Erisittone 1998
 tecnica mista su tela, 280x420, PA
 esposizioni: Trieste² 1998; Trieste [1999]

1.418. SPE 1998
 tecnica mista, olio e carta su tela multistrato,
 160x205, PA
 esposizioni: Sacile [1999]

1.419. Varco di sistema-a Hölderlin 1998
 tecnica mista su tela multistrato, 150x200, PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n.
 (riprodotto)

1.420. J'ai avalé 1998
 tecnica mista su carta e tela, 160x220, PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n.
 (riprodotto)





1.421. Umberto Saba 1998

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA
esposizioni: Milano 2002

bibliografia: *Cervi Kervischer Portale Poetico*, [Trieste] [2002] (riprodotto);
Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.422. Volto [1998]

tecnica mista su tela multistrato, [18x13], UI
esposizioni: Kanal ob soči 1998

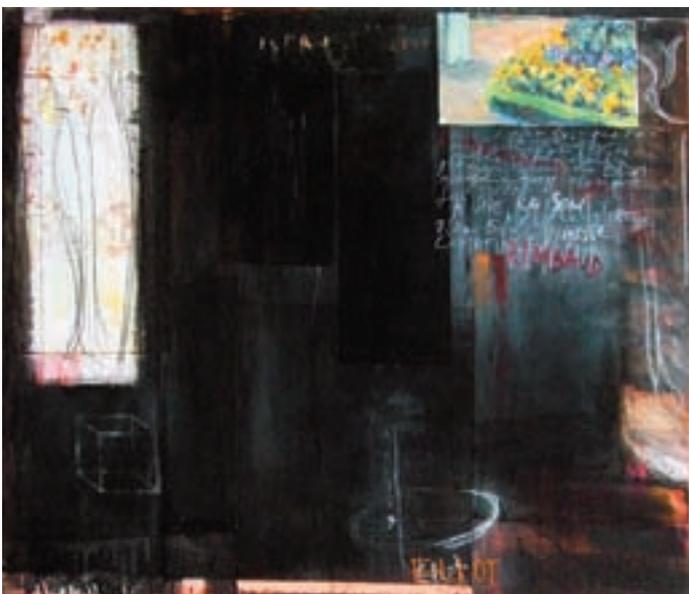
1.423. Volto 1998-99

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5, PA
esposizioni: Kanal ob soči 1998

1.424. Torso [1998]

tecnica mista su cartone, 67x56, PA

bibliografia: *"Scuola del vedere". Libera Accademia di Belle Arti*, [Trieste]
[1998], s.n. (riprodotto)



1.425. Camus 1999

tecnica mista e olio su carta e tela multistrato,
118x150, PA

esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999; Milano
2002

bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n.
(riprodotto)

1.426. Corpus 1999

tecnica mista e olio su carta e tela multistrato,
150x200, PA

esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999

1.427. Eliot 1999

tecnica mista e olio su carta su tela multistrato,
100x120, PA

esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999



1.428. *Erisittone* 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 150x200, PA
 esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999; Sacile [1999]; [Trieste 1999-2000]
1.429. *Il muro del pianto* 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 150x200, PA
 esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999
1.430. *Via libera* 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 150x200, PA
 esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999



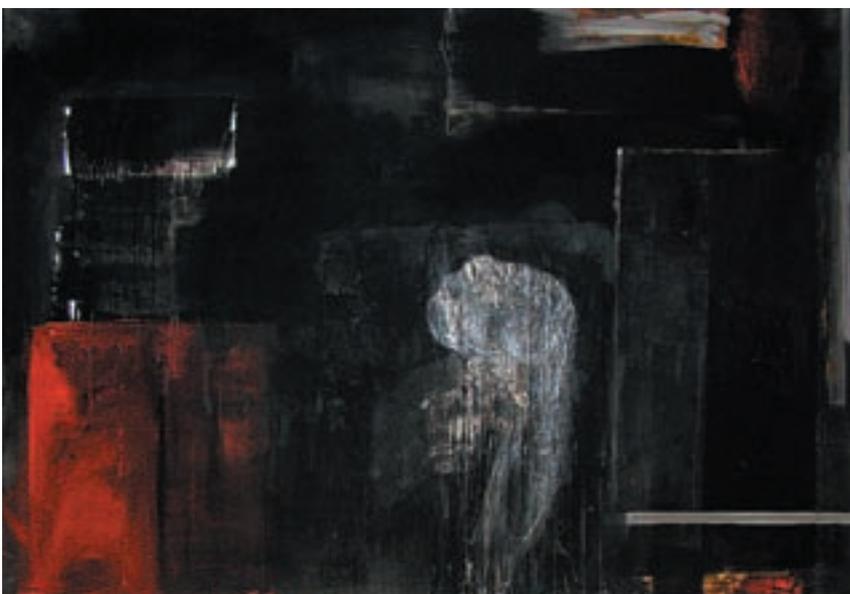
1.431. Erisition-anima mundi 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 150x200, PA

esposizioni: Sacile [1999]; [Trieste 1999-2000]

1.432. Erisittone-Durante 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 100x120, PA

esposizioni: Sacile [1999]

1.433. Erisittone 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 180x113 [Pordenone] CP
 esposizioni: Sacile [1999]



1.434. Lavagna-Erisittone 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 155x225, PA
 esposizioni: Bologna 1999



1.435. Qualcosa di umano 1999
 tecnica mista su tela multistrato,
 150x200, PA

esposizioni: Sacile [1999]

1.436. Spleen-à Baudelaire
 1999

tecnica mista su tela multistrato,
 150x200, PA

esposizioni: Sacile [1999]; [Trieste
 1999-2000]; Milano 2002

bibliografia: *Portale Poetico*,
 Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

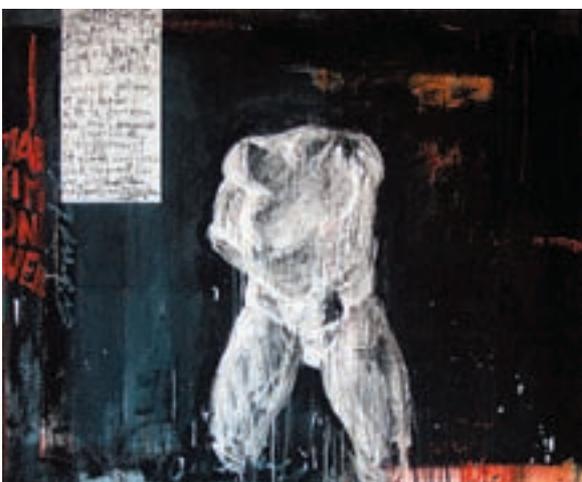
1.437. Torso 1999

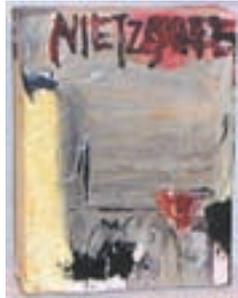
tecnica mista su tela, 100x120,
 PA

esposizioni: Sacile [1999]

1.438. Torso Simone Weil 1999
 tecnica mista su tela multistrato,
 100x120, PA

esposizioni: Sacile [1999]





1.439. Heidegger 1999
tecnica mista su tela multistrato (tela),
18x13x3, PA

esposizioni: Bologna 1999
1.440. Nietzsche-l'eterno ritorno 1999
tecnica mista su tela multistrato,
18x13x5, PA

esposizioni: Bologna 1999
1.441. Rimbaud-solde à vendre 1999
tecnica mista su tela multistrato,
18x13x5, PA

esposizioni: Bologna 1999

1.442. Anima Mundi 1999
tecnica mista su tela multistrato,
18x13x2,5, PA

esposizioni: Sacile [1999]; [Trieste
1999-2000]

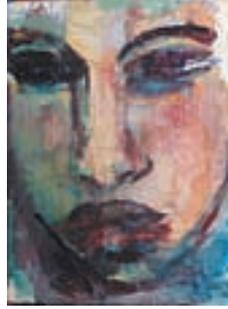
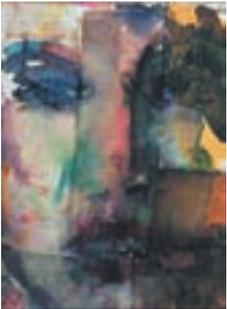
1.443. Volto 1999
tecnica mista su tela multistrato, 18x13,
PA

esposizioni: Sacile [1999]; Tolmezzo
2002

1.444. Volto 1999

tecnica mista su tela multistrato, 18x13,
PA

esposizioni: Tolmezzo 2002



1.445. Bergson 1999 (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5,5, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]

1.446. Beuys-Tiresias 1999 (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4,5, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]



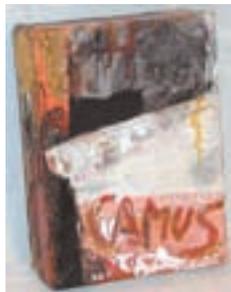
1.447. Beuys-Tiresias 1999 (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5,5, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]

1.448. Clavir 1999 (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 34x24x9, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]



1.449. Kant-Heidegger 1999 (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x6, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]

1.450. Liturgico 1999 (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 30x24x8, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]



1.451. Marx-Camus 1999 (recto e verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x6, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]

1.452. T.S. Eliot 1999 (recto e verso-particolare)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]; Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)



1.453. Contro dimore-dittico 1999
tecnica mista su tela multistrato, 2x(24x18), PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]

1.454. Heidegger e Einstein 1999
tecnica mista su assemblage di tele multistrato,
2x(24x18) su 40x50, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]; Tolmezzo 2002

1.455. Hermann Broch-dittico 1999
tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13), PA
esposizioni: Suetschach 2001

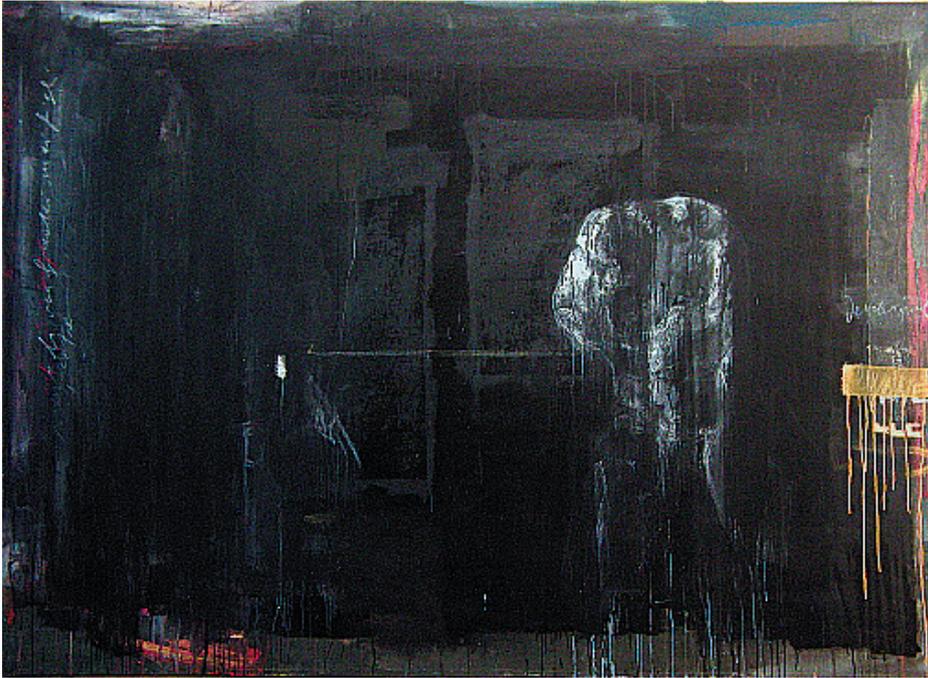
1.456. Simone Weil 1999
tecnica mista su tela multistrato, 100x150, PA
esposizioni: [Trieste 1999-2000]



1.457. *Sancta resurrectionem tuam-III-MM*. 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 163x83, PA
 esposizioni: Spilimbergo 2000
 bibliografia: *Le nuove tavole della legge, ovvero l'irrompere del quotidiano nel sacro*, Treviso 2000, p. 27 (riprodotto)
1.458. *Nietzsche-dittico* 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 2x(80x75)x5, PA
 esposizioni: [Trieste 1999-2000]

1.459. *Solde (à vendre)* 1999
 tecnica mista su tela multistrato,
 150x200, PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste
 2002, s.n. (riprodotto)
1.460. *April (a T.S.Eliot)* 1999
 tecnica mista su tela multistrato,
 160x250, PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste
 2002, s.n. (riprodotto)





1.461. *The Waste... (per T.S.E.)* 1999
 tecnica mista su tela multistrato, 150x200, PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)
1.462. *[Torso]* [1999]
 tecnica mista su tela multistrato, [120x100]
 Trieste CP
 esposizioni: [Trieste 1999-2000]
1.463. *Tiresias-[Pound]* [1999]
 tecnica mista e olio su carta e tela multistrato, 150x200
 Trieste CP
 esposizioni: Villacaccia di Lestizza 1999





1.464. [senza titolo] 2000
olio su carta, 70x50, PA
esposizioni: Rovigno 2000

1.465. [senza titolo] 2000
olio su carta, [60x50]
[Rovigno, Museo civico della città]
esposizioni: Rovigno 2000

1.466. [senza titolo] 2000
olio su carta, [70x50]
[Rovigno, Museo civico della città]
esposizioni: Rovigno 2000

bibliografia: N.O.Radić, *Kad umjetnik šuti, a djela mu govore*, 2000 (riprodotto)



1.467. [senza titolo] 2000
olio su carta, [70x50]
[Rovigno, Museo civico della città]
esposizioni: Rovigno 2000

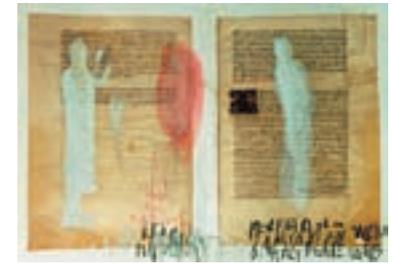
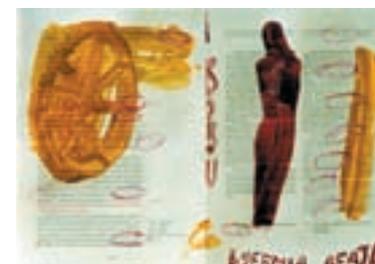
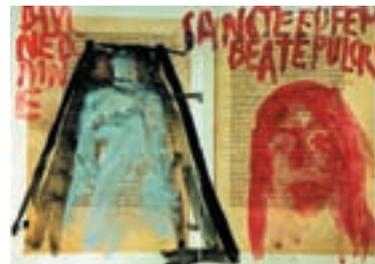
bibliografia: N.O.Radić, *Kad umjetnik šuti, a djela mu govore*, 2000 (riprodotto)

1.468. [senza titolo] 2000
olio su carta, [70x50]
[Rovigno, Museo civico della città]
esposizioni: Rovigno 2000

bibliografia: N.O.Radić, *Kad umjetnik šuti, a djela mu govore*, 2000 (riprodotto)

1.469. [senza titolo] 2000
olio su carta, [70x50]
[Rovigno, Museo civico della città]
esposizioni: Rovigno 2000

bibliografia: N.O.Radić, *Kad umjetnik šuti, a djela mu govore*, 2000 (riprodotto)



1.470. HEILIGE CICLVS MARTIRIIS SANCTAE EUPHAEMIAE VIRGO BEATAE 2000
15 esemplari, tecnica mista e carta su carta stampata, 33x47 ciascuno
Rovigno, Museo civico della città
esposizioni: Rovigno 2000



1.471. L'argent-il denaro 2000
 tecnica mista su tela multistrato, 74x133, PA
 esposizioni: Sacile [1999]



1.472. Torso-Erisittone, febbraio 2000
 tecnica mista su tela multistrato, 134x73, PA
 esposizioni: Sacile 2001

bibliografia: "Finestre di pace". Sacile Art festival 2001: Mostra artisti Alpe Adria, Pordenone 2001, p. 8 e 14 (riprodotto); Enzo Santese, La tela della vita. Il potente vento di guerra «provoca» a Sacile una straordinaria collettiva d'artisti mitteleuropei. Pace. Il Livenza si fa affluente del Danubio. Finestre di speranza a Palazzo Biglia per esprimere con il pennello ciò che appare indicibile dalle parole, 2001 (riprodotto)

1.473. Torso-Erisittone 2000
 tecnica mista su tela multistrato, 134x73, PA
 esposizioni: Sacile 2001

bibliografia: "Finestre di pace". Sacile Art festival 2001: Mostra artisti Alpe Adria, Pordenone 2001, p. 12 (riprodotto)

1.474. Fusine, 23 agosto 2000
 olio su cartoncino, 2x(15x10) su supporto 25x35, PA

esposizioni: Suetschach 2001

1.475. Fusine, 23 agosto 2000
 olio su cartoncino, 2x(15x10) su supporto 25x35, PA

esposizioni: Suetschach 2001

1.476. Fusine, 23 agosto 2000

olio su cartoncino, 15x10, PA

esposizioni: Suetschach 2001

1.477. Fusine-lago superiore, 25 agosto 2000

olio su cartoncino, 15x10, PA

esposizioni: Suetschach 2001

1.478. Keutschaker see, agosto 2001

olio su cartoncino, 15x10, PA

esposizioni: Suetschach 2001

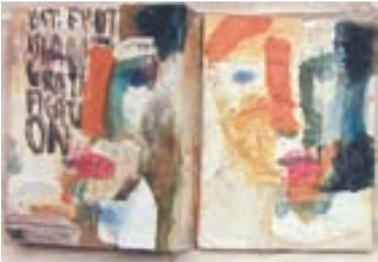




1.479. *Portale Poetico* 2000
 tecnica mista su tela, 300x270, PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)



1.480. *What is Beauty* 2001 (recto e verso)
 scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x8, PA
 esposizioni: Trieste 2001
 bibliografia: *What is Beauty, faces and boxes* di Paolo Cervi Kervischer, [Trieste] [2001] (riprodotto 1/4)
1.481. *What is Beauty* 2001 (recto e verso)
 scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x4, PA
 esposizioni: Trieste 2001



1.482. *What is Beauty* 2001 (recto e verso)

scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(18x13))x4, PA
esposizioni: Trieste 2001

1.483. *What is Beauty* 2001 (recto e verso)

scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x9, PA
esposizioni: Trieste 2001



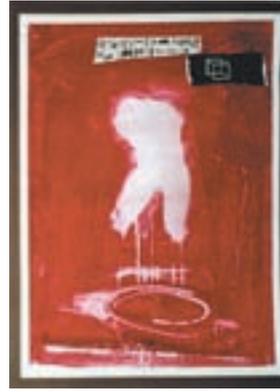
1.484. *What is Beauty* 2001 (tre ante)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, (3x(24x18))x6, PA
esposizioni: Trieste 2001



1.485. *What is Beauty* 2001 (tre ante)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, (3x(24x18))x5,5, CP
esposizioni: Trieste 2001



1.486. *What is Beauty* 2001 (verso)
scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x8, UI
esposizioni: Trieste 2001



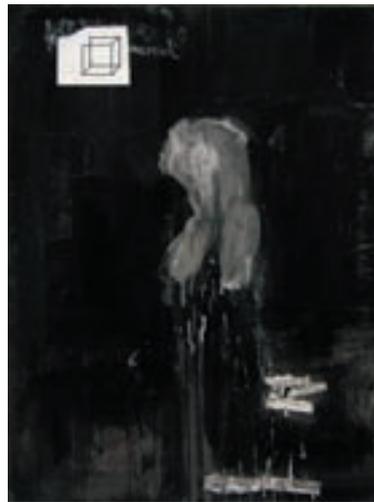
1.487. [Torso] 2001
tecnica mista su carta, [70x50]
[Klagenfurt] CP

esposizioni: Suetschach 2001
1.488. [Torso] 2001
tecnica mista su carta, [70x50]
[Klagenfurt] CP

esposizioni: Suetschach 2001
1.489. [Torso] 2001
tecnica mista su carta, [70x50]
[Klagenfurt] CP

esposizioni: Suetschach 2001
1.490. [Torso] 2001
tecnica mista su carta, [70x50]
[Klagenfurt] CP

esposizioni: Suetschach 2001
1.491. Kierkegaard 2001
tecnica mista su tela multistrato, [80x6x6], PA
esposizioni: Suetschach 2001



1.492. *Dancing in the dark* 2001
tecnica mista su carta, 87,5x54, PA
esposizioni: Suetschach 2001

1.493. *Homus Salus* 2001
tecnica mista su carta, 70x50, PA
esposizioni: Suetschach 2001

1.494. [Torso] 2001
tecnica mista su carta, [70x50], UI
esposizioni: Suetschach 2001

1.495. [Volto] 2001
tecnica mista su tela multistrato, [80x6x6]
[Suetschach] CP
esposizioni: Suetschach 2001



1.496. *Scenografia* 2001
tecnica mista su tela,
280x395, PA
esposizioni: Sitran 2001
1.497. *Scenografia* 2001
tecnica mista su tela,
275x490, PA
esposizioni: Sitran 2001
1.498. *Scenografia* 2001
tecnica mista su tela,
280x690, PA
esposizioni: Sitran 2001





1.499. Paul Ambroise Valery secret box-dittico 2001 (recto e verso)
tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13x2), PA

esposizioni: Milano 2002
bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.500. Tiresias 2001

tecnica mista su tela multistrato, 150x200, UI

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.501. Arthur Rimbaud 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.502. Charles Baudelaire-dittico 2001

tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13x2), PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.503. Dylan Thomas 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.504. Emily Dickinson 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.505. Ezra Pound 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.506. Heinrich Heine 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.507. Marina Cvetaeva-dittico 2001

tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13x2), PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.508. T.S. Eliot 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.509. Umberto Saba 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.510. Walt Whitman 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Portale Poetico, Trieste 2002,





1.511. Angst 2001

tecnica mista su tela multistrato, 18x13, PA

esposizioni: Tolmezzo 2002

1.512. Spersi nella mente [2001]

tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5

esposizioni: Suetschach 2001

1.513. [Volto] [2001]

tecnica mista su tela multistrato, [18x13], PA

esposizioni: Suetschach 2001; Tolmezzo 2002

1.514. [Volto] [2001]

tecnica mista su tela multistrato, [18x13], UI

esposizioni: Suetschach 2001

1.515. [Volto] [2001]

tecnica mista su tela multistrato, [18x13], UI

esposizioni: Suetschach 2001

1.516. [Volto] [2001]

tecnica mista su tela multistrato, [18x13], CP

esposizioni: Suetschach 2001

1.517. [Volto] [2001]

tecnica mista su tela multistrato, [18x13]

Suetschach CP

esposizioni: Suetschach 2001

1.518. [Volto] [2001]

tecnica mista su tela multistrato, [18x13], CP

esposizioni: Suetschach 2001

1.519. [Volto] [2001]

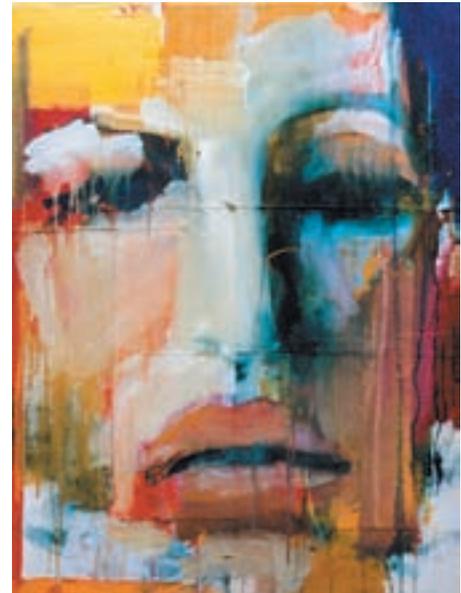
tecnica mista su tela multistrato, [80x60x6], UI

esposizioni: Tolmezzo 2002

1.520. Argent 2002

tecnica mista su tela multistrato, 18x24, PA

esposizioni: Milano 2002





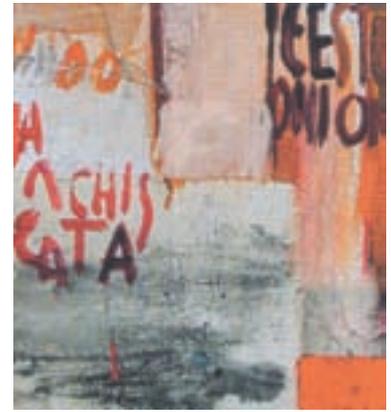
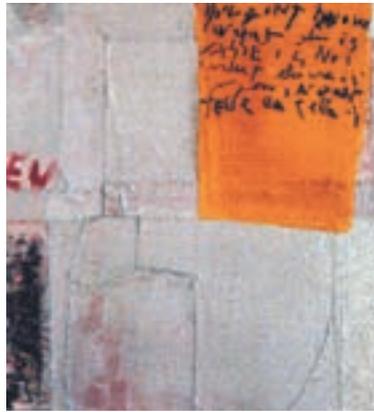
1.521. Powe 2002
tecnica mista su tela multistrato, 80x70x6, PA
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.522. Mauvais sang-à Rimbaud 2002
tecnica mista su tela multistrato, 80x70x6, PA
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.523. Deracinè 2002
tecnica mista su tela multistrato, [80x70x6]
Pordenone CP
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.524. Dylan T. 2002
tecnica mista su tela multistrato, 18x24, PA
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.525. Niet 2002
tecnica mista su tela multistrato, 18x24, UI
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)



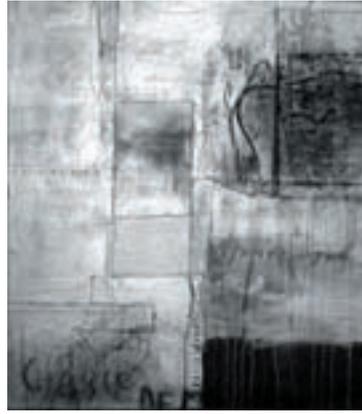
1.526. De profundis 2002
tecnica mista su tela multistrato, 43,5x40, CP
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.527. E.V. 2002
tecnica mista su tela multistrato, 43,5x40, CP
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.528. E.S.T.I. (a Rilke) 2002
tecnica mista su tela multistrato, 43,5x40, CP
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)

1.529. Forever 2002
tecnica mista su tela multistrato, 18x24, PA
esposizioni: Milano 2002
bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)





- 1.530. Je Attends** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 80x70 UI
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)
- 1.531. Chargé de mon vice** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 80x70 PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)
- 1.532. Je veux bien** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 80x70 UI
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)
- 1.533. Gli effetti-a Marina Cvetaeva** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 80x70
 Milano CP
 esposizioni: Milano 2002



- 1.534. Aprile-ever** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 18x24,
 PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste
 2002, s.n. (riprodotto)
- 1.535. June** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 18x24,
 UI
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste
 2002, s.n. (riprodotto)
- 1.536. Senza Titolo** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 18x24,
 UI
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste
 2002, s.n. (riprodotto)
- 1.537. A volte** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 18x24,
 PA
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste
 2002, s.n. (riprodotto)

- 1.538. Nevermore-a Walt Whitman** 2002
 tecnica mista su tela multistrato, 120x150
 Milano CP
 esposizioni: Milano 2002
 bibliografia: *Portale Poetico*, Trieste 2002, s.n. (riprodotto)



1.539. Nelo Risi, 8 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «Realizzato nel mio attico il giorno otto dicembre '89 in occasione di una simpaticissima visita del pittore-Nelo Risi»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 103 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 17 (riprodotto)

1.540. Valerio Magrelli, 9 dicembre 1989

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «Realizzato nella mia casa di via Catalani, il giorno 9 dicembre 1989, nel bell'incontro affrettato e affettuoso-Valerio Magrelli»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 61 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 23 (riprodotto)

1.541. Amelia Rosselli, 11 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «Per Paolo Cervi e la sua gaia pazienza dipingendomi-Amelia Rosselli 11/12/89»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 11 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 29 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)



1.542. Giampiero Neri, 15 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «A Paolo Cervi con sentimenti di stima e di amicizia-Giampiero Neri-Milano 15/12/1989»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 79 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 35 (riprodotto)

1.543. Luciano Erba, 15 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «Sei davvero bravo, Paolo Cervi-hai lavorato in condizioni difficili-e nonostante tutto mi hai aiutato-a capire qualcosa di più (perfino di me stesso)-Grazie!-Luciano Erba»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 50 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 41 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)

1.544. Maurizio Cucchi, 18 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «Realizzato a casa mia in piacevole seduta e conversazione-Maurizio Cucchi 18/12/90»

esposizioni: Trieste 2001



1.545. Maurizio Cucchi, 18 dicembre 1989

acquerello su carta, 40x30, PA

sul retro: «Realizzato a casa mia e sono gratissimo-all'autore, che mi ha fatto come io mi-immagino e vorrei-essere. Maurizio Cucchi-17/12/89»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 33 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 47 (riprodotto)

1.546. Milo De Angelis, 19 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «Realizzato in Viale Majno 31 il 19/12/89-Milo De Angelis»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 43 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 57 (riprodotto)

1.547. Giancarlo Majorino, 22 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «Realizzato a casa mia a Milano il 22/12/89 con abilità interpretativa-Giancarlo Majorino»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 71 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 59 (riprodotto)



1.548. Andrea Zanzotto, 26 dicembre 1989

acquerello su carta, 48x36, PA

sul retro: «Eseguito nella mia casa a Pieve di Soligo il 26 dic. 1989-Andrea Zanzotto»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 135 (riprodotto); Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 65 (riprodotto)

1.549. Biancamaria Frabotta, 27 gennaio 1990

acquerello su carta, 45x37,5, PA

sul retro: «fatto nella mia casa in via Pistoia il 27 gennaio 1990-Biancamaria Frabotta»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 71 (riprodotto)

1.550. Maria Luisa Spaziani, 29 gennaio 1990

acquerello su carta, 45x37,5 PA

sul retro: «fatto a casa mia a fine gennaio 1990. Ringrazio dell'attenzione anome della signora ritratta. Sarò davvero io? maria Luisa Spaziani»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002



1.551. *Attilio Bertolucci*, 31 gennaio 1990
acquerello su carta, 45x37,5, PA
sul retro: «Ringraziando Paolo d'avermi
rivelato nella sua pittura-Attilio Bertoluc-
ci»

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Tac-
cuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste
2002, p. 77 (riprodotto)

1.552. *Giovanni Raboni*, 15 dicembre
1990

acquerello su carta, 45x37,5, PA
sul retro: «Realizzato a casa mia a
Milano il 15 dicembre 1990-Giovanni
Raboni»

bibliografia: *Equivalencias. Revista In-
ternacional de Poesía* 25, Madrid 1994,
p. 95 (riprodotto)



1.553. *Antonio Porta* (da una sua fotografia) 1990
acquerello su carta, 31x41, PA

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía*
25, Madrid 1994, p. 87 (riprodotto)



1.554. *Edoardo Sanguineti* (da una fotografia) 1990

acquerello su carta, 40x30, PA

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 119 (riprodotto)

1.555. *Nanni Balestrini* (da una fotografia) 1991

acquerello su carta, 41x32, PA

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 21 (riprodotto)

1.556. *Cesare Viviani* (da una fotografia) [1991]

acquerello su carta, 47,5x36, PA

bibliografia: *Equivalencias. Revista Internacional de Poesía* 25, Madrid 1994, p. 127 (riprodotto)



1.557. Elio Filippo Accrocca, 25 maggio 1992

acquerello su carta, 53x38, PA

sul retro: «Visto, approvato-con un grazie-Elio Filippo Accrocca-25 maggio '92»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p.83 (riprodotto)

1.558. Bohumil Hrabal 1997

acquerello su carta, 46x34

bibliografia: Quinto Quaderno della Luna. *Fiere della carne*, Campanotto, Pasián di Prato 1997, p. 121

1.559. Jack Hirschmann 1999,

acquerello su carta

San Francisco CP

esposizioni: Trieste [1999]; Trieste 2001



1.560. Vivian Lamarque, 5 gennaio 2000

acquerello su carta, 46x34, p. 89, PA

sul retro: «A Paolo Cervi Kervischer-il 5 gennaio, quindi- da una "quasi-Befana"-Vivian Lamarque-5/01/2001»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 89 (riprodotto)

1.561. Franco Loi, 9 dicembre 2000

acquerello su carta, 46x34, PA

sul davanti: «*guai all'identificazione, esser poeta è già un limite, non sono poeta, scrivo poesie-FRANCO LOI- Milano 9 DIC 2000*»

sul retro: «*Attraverso l'arte e la poesia-intuiamo qualcosa di noi-e del poco amore che riusciamo-a dare-con affetto a Paolo-Milano 9 dicembre 2000*»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p.95 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)

1.562. Ermanno Krumm, 9 dicembre 2000

acquerello su carta, 46x34, PA

sul davanti: «*nel segreto dell'alcova-LARVATVS PRODEO-Ermanno Krumm Monza 9/12/2000*»

sul retro: «*9/12/2000-dopo aver detto male di Milano, posso con gli amici vedere solo ciò che è veramente con noi e felicemente con Paolo-Ermanno*»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 101 (riprodotto)



1.563. Roberto Mussapi, 10 dicembre 2000

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «Milano 10/12/2000-Questo ritratto è stato eseguito in casa mia, via Manoli 7, tra le ore 17 e le 18 di oggi, domenica. L'ho apprezzato e ne ringrazio l'autore, Mussapi»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 106 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)

1.564. Tiziano Rossi, 10 dicembre 2000

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «Dipinto in via Podgora 12, Milano, il 10/12/2000, da Paolo Cervi, che sa vedere quello che non si vede-Tiziano Rossi»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 113 (riprodotto)

1.565. Gregorio Scalise, 28 dicembre 2000

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «Fatto nel mio studio, ore 14, giorno 28/XII/2000, secondi ritratto, (le stesse persone che nel primo), questo è più greco, [per] Apollinaire e De Chirico. Gregorio Scalise»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 119 (riprodotto)



1.566. Mario Luzi, 30 dicembre 2000

acquerello su carta, 45,5x40, PA

sul retro: «30/12/2000-Nel finire dell'anno che è anche la fine del secolo e addirittura la fine del millennio arriva Paolo cervi Kervischer con i suoi grandi fogli e con i suoi pennelli ad acquerellarmi [cordialmente] e, mi pare, proprio efficacemente. Piacevole incontro! Mario Luzi»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 125 (riprodotto)

1.567. Raffaello Baldini, 6 gennaio 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «Dipinto da Paolo Cervi Kervischer a casa mia il giorno della befana 2001. E dipinto molto bene. Raffaello Baldini»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 131 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)

1.568. Michelangelo Coviello, 6 gennaio 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «Una donna aiuta a crescere,-troppe donne ti riportano all'infanzia-tutte le donne sono dentro di noi. Michelangelo Coviello»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 137 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)



1.569. Valentino Zeichen, 11 gennaio 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «*Mi riconosco nel ritratto di Paolo Kervischer e ne autentico la fattura; dichiaro che è stato lui a dipigermi. Con stima e buona fortuna. Da Valentino Zeichen. Roma, 11/1/2001*»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

1.570. Giovanna Sicari, 12 gennaio 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «*Per Paolo Cervi Kervischer-ricordando già una mattina di gennaio-fra i colori dell'inverno e il nostro-quieto e acceso parlare:-con un augurio di fama-di fortuna, di lavoro amoroso-Giovanna Sicari*»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 143 (riprodotto)

1.571. Elio Pecora, 13 gennaio 2001

acquerello su carta, 46x38,5, PA

sul retro: «*Mi ritrovo, inquieto e inquietante, in questo ritratto di Kervischer, fatto e inventato in un pomeriggio di gennaio del nuovo millennio, nella mia casa di Roma, all'Eur. Elio Pecora*»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 149 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)



1.572. Claudio Grisancich, 19 gennaio 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «*TS 19/1/2001-Paolo Cervi mi è venuto a trovare a casa mia in via dell'Eremo per farmi...ritratto...l'ha fatto...*»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 155 (riprodotto); Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello*, 2002 (riprodotto)

1.573. Marko Kravos, 10 aprile 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «*Ringraziando Paolo per la piacevole chiacchierata durante la seduta "in posa" per il ritratto. Marko Kravos. M. Madalena Sup. a TS, 10 aprile 2001*»

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 161 (riprodotto)

1.574. Mario Santagostini, 28 aprile 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «*Questo ritratto è stato eseguito a casa di M. Coviello il 28 Aprile 2001 [con la piena e priva disponibilità del ritratto. Questo sottoscrivo nel pieno possesso delle mie facoltà mentali]. In fede Mario Santagostini*»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 167 (riprodotto)



1.575. *Alda Merini*, 29 aprile 2001

acquerello su carta, 46x34, PA

esposizioni: Trieste 2001; Milano 2002

1.576. *Antonio Riccardi*, 17 marzo 2002

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «Sesto San Giovanni, 17 marzo 2002. A Paolo per gratitudine di "figura"-sulla terrazza fiorita appena prima della prossima primavera-tra fersizie e aceri del Giappone. Antonio Riccardi»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 173 (riprodotto)

1.577. *Juan Octavio Prenz*, 25 aprile 2002

acquerello su carta, 46x34, PA

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 179 (riprodotto)



1.578. *Amedeo Giacomini*, aprile 2002

acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «A Paolo, con affetto espressionista, Amedeo Giacomini»

esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 185 (riprodotto)

1.579. *Gian Mario Villalta*, 28 aprile 2002

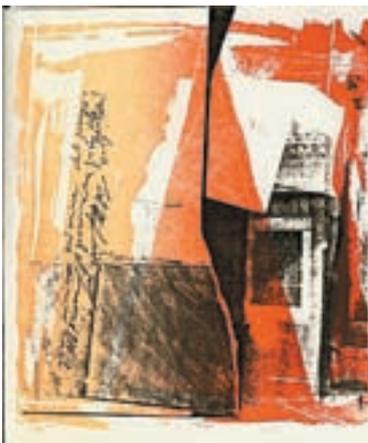
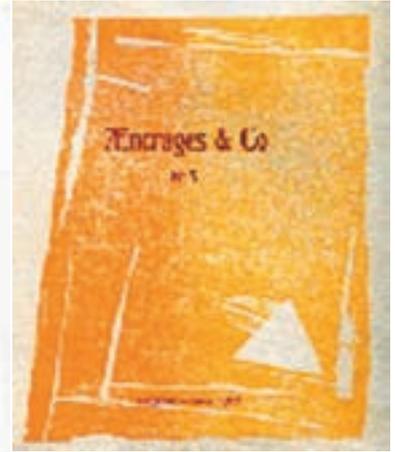
acquerello su carta, 46x34, PA

sul retro: «A Paolo un grazie per questo frutto a casa mia il 28/04/2007-Gian Mario Villalta»

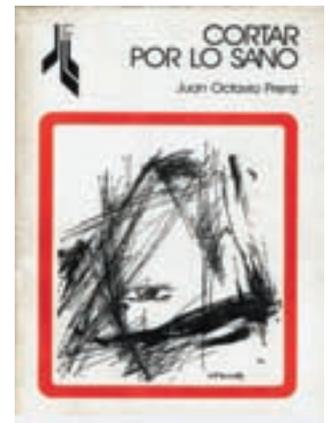
esposizioni: Milano 2002

bibliografia: Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, Il Ramo d'oro, Trieste 2002, p. 191 (riprodotto)

Catalogo delle opere grafiche e d'illustrazione



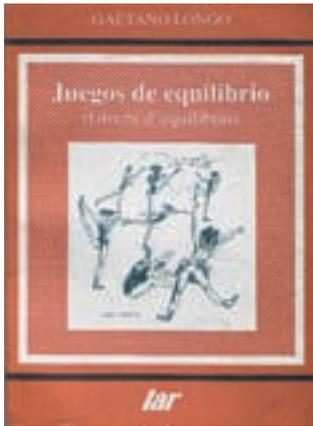
- 2.01. Intervento pittorico per il progetto [Una città per il museo], premiato alla XVI Triennale di Milano, 1981
 2.02. Copertina della rivista di poesia *AEncrage & Co N. 5*, tecniche calcografiche miste
 2.03. Illustrazione della rivista di poesia *AEncrage & Co N. 5*, exemplaire n. XVIII, tecnica mista su carta (diversa per ogni numero della rivista) su monotipo su carta, s.n.
 2.04. Illustrazione della rivista di poesia *AEncrage & Co N. 5*, exemplaire n. XVIII, tecniche calcografiche miste, s.n.
 2.05. Illustrazione della rivista di poesia *AEncrage & Co N. 5*, exemplaire n. XVIII, tecniche calcografiche miste, s.n.
 2.06. *AEncrage & Co N. 5*, exemplaire n. XVIII, tecnica mista e carta su foto, 24x19
 2.07. *AEncrage & Co N. 5*, exemplaire n. 196 H.C., tecnica mista e carta su foto, 24x19



2.08. Bozzetti per la copertina di *Cortar por lo sano*, china su carta, 1987 (18 esemplari), PA

2.09. Disegno di copertina di *Cortar por lo sano*, china su carta, 1987, PA

2.10. Copertina del libro *Cortar por lo sano*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires 1987, 19,5x14,2



2.11. Copertina del libro *Juegos de equilibrio* (*Giochi d'equilibrio*), Literatura Americana Reunida, Buenos Aires 1989, 19,5x14

2.12. Bozzetti per la copertina del libro *Fábula de Inocencio Onesto el Degollado*, acquerello su carta, 1990 (9 esemplari) 40x30, PA

2.13. Copertina del libro *Fábula de Inocencio Onesto el Degollado*, Literatura Americana Reunida, Concepción 1990





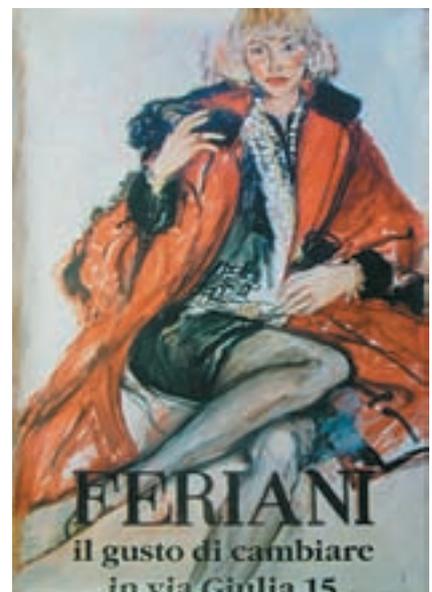
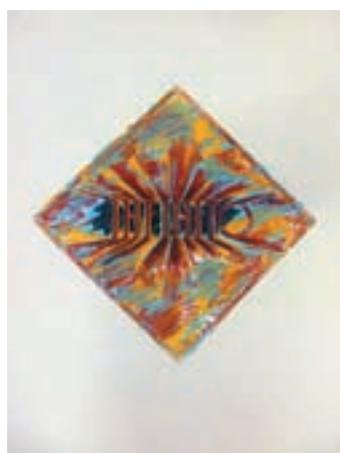
2.14. Originale del progetto grafico per i manifesti e il catalogo della mostra collettiva «1991» Trieste, l'arte attraversa vittoriosamente la vita, Trieste 1991 tecnica mista su carta, 100x70, PA

2.15. Manifesto della mostra collettiva «1991» Trieste, l'arte attraversa vittoriosamente la vita, Trieste 1991, senza le scritte

2.16. Copertina del catalogo «1991» Trieste, l'arte attraversa vittoriosamente la vita, Muggia 1991

2.17. Frontespizio del catalogo «1991» Trieste, l'arte attraversa vittoriosamente la vita, Muggia 1991

2.18. Una pagina del catalogo «1991» Trieste, l'arte attraversa vittoriosamente la vita, Muggia 1991, s.n.



2.19. *Infinito* 1991, tecnica mista su tela 120x120, PA

2.20. *Infinito* 1991, serigrafia su carta, 70x50 PA

2.21. *Feriani, il gusto di cambiare* [1991], manifesto per il negozio d'abbigliamento di Trieste



2.22. *Da Manet, ma al contrario e progetto per Toon-gee* 1991

acquerello e matita su carta, 36x48, PA

2.23. *Bozzetti Toon-gee* 1991-92, (cinque esemplari), china solida su carta, 30x80 ca., PA

2.24. *Toon-gee*, 1992
china solida su carta, 30x80 ca., CP

2.25. *Toon-gee* 1992, da *illy collection, a decade of artist cups by Illycaffè*, Milano 2002, p. 16



2.26. Fotocopie dei bozzetti per *Basket Play Ground* 1996 (due esemplari)
 2.27. Bozzetti *Basket Play Ground* 1996 (sei esemplari), Trieste CP
 2.28. *Basket Play Ground* 1996 da *Illy collection, a decade of artist cups* by illycaffè, Charta, Milano 2002, p. 64-65



2.29. *La carne* 1996, acquerello su carta, 40x30, PA, illustrazione in *Quinto Quaderno della Luna. Fiere della carne*, Campanotto, Pasion di Prato 1997, p. 89

2.30. *La carne* 1996, acquerello su carta, 40x30, UI, illustrazione in *Quinto Quaderno della Luna. Fiere della carne*, Campanotto, Pasion di Prato 1997, p. 95

2.31. *La carne* 1996, acquerello su carta, 30x40, PA, illustrazione in *Quinto Quaderno della Luna. Fiere della carne*, Campanotto, Pasion di Prato 1997, p. 105

2.32. *Barcolana* 96, stampa 22,5x33, in "Il Piccolo", 10 ottobre 1996

2.33. *Ebrezza* 1998, stampa 24x16, da Enzo Santese, *Il vino specchio per l'uomo. Da Dioniso a Bacco*, Andrea Moro, Tolmezzo 1999, p. 53

2.34. *Ebrezza* 1998, stampa 24x16, da Enzo Santese, *Il vino specchio per l'uomo. Da Dioniso a Bacco*, Andrea Moro, Tolmezzo 1999, p. 155

2.35. *Spettacolo in regione*, Novembre, Lithostampa, Pasion di Prato 2000 (copertina, p. 1 e p. 9)



Antologia critica

Nota

Nell'antologia critica sono stati inseriti vari tipi di testi nell'intento di presentare una raccolta organica ed esaustiva degli scritti che riguardano Paolo Cervi Kervischer: i testi a lui interamente rivolti; i testi che ne parlano lateralmente; le interviste pubblicate on-line; i testi autografi pubblicati e non.

Si sono voluti inserire anche i testi che riportano dati non certi, ma che sono stati trovati sotto forma di ritagli o fotocopie tra i documenti dell'artista, nella volontà di restituire tutto quello che è stato analizzato.

Nella riproduzione si è rimasti fedeli alla versione originale del testo, sia nell'impaginazione che nei caratteri tipografici. Gli errori d'ortografia più evidenti, però, sono stati corretti.

I testi pubblicati in più versioni linguistiche sono stati riprodotti solo in italiano, ma è stata indicata anche l'altra forma linguistica in chiusura al riferimento bibliografico, mentre i testi che sono stati tradotti in questa sede sono stati riportati prima nella loro versione originale e di seguito, in traduzione, antepoendo sempre la traduzione del titolo.

I riferimenti bibliografici sono stati interamente riportati in modo da facilitare la ricerca e rendere autonomo questo documento.

Legenda:

* : indica che il testo, nella fonte bibliografica indicata, non è interamente riprodotto

AD: fonte documentaria, non pubblicata (Cfr. Appendice Documentaria)

F: il testo è anche presente nella traduzione friulana

I: il testo è anche presente nella traduzione inglese

S: il testo è anche presente nella traduzione tedesca

T: il testo è anche presente nella traduzione tedesca

dpdf: dalla parte del fruitore

s.n.: pubblicazione senza numeri di pagina (non indicato per pubblicazioni inferiori a quattro pagine)

Paolo Cervi, pressoché sconosciuto nella città natale, è da considerarsi una delle giovani promesse della nuova pittura triestina, sia per i prestigiosi riconoscimenti ottenuti fuori sede, sia per l'aggiornata e personale cultura artistica di cui è portatore. Chi scrive lo conobbe come clamoroso *outsider* all'ultima Ex-Tempore di Pirano, dove una giuria particolarmente severa all'unanimità lo proclamò vincitore assoluto, salutandolo come una rivelazione.

In realtà Paolo Cervi è un artista particolarmente stimato da Emilio Vedova e, sul filo delle avanguardie più recenti, e perfino nell'ironico superamento di esse, va perseguendo ormai da molti anni una personale, sensibile ed aggiornata ricerca sulla possibilità della pittura in quanto tale a ricostituirsi a mezzo privilegiato di affronto e di interpretazione dell'esperienza del mondo. Utilizzando gli strumenti operativi e teorici del Concettualismo, della Nuova Pittura e della fotografia talvolta analitica e talaltra creativa, l'artista intende riproporre il "fare" pittorico come "rito", attraverso il quale si recuperi, nel gioco anche del precario e dell'ambiguo, quell'identità che tende ad essere fagocitata dal caotico, e pur machiavellico, sovrapporsi di comunicazioni fuorvianti. In tal modo l'opera si pone come "feticcio-totem" e come "strumento di verifica" e l'azione del dipingere come modello di comportamento per chi voglia umanizzare la propria presenza nella disumanante e parcellizzante civiltà che stiamo vivendo.

(Sergio Molesì, *Natale con critici e artisti triestini*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Centro Barbacan, 21 dicembre 1979-27 gennaio 1980, s.n.; *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell'installazione di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980 ; *Rassegna delle gallerie. Cervi*, ["Il Piccolo"], [18 aprile 1980])

"...Procedendo, la logica interna del lavoro (della pittura-energia-materia-mistero) prende il sopravvento sull'immagine simbolica e la trasforma...poi tutto diviene esperienza..."

"Nelle ultime tappe il simbolo sacro non c'è più, resta la solitudine dell'uomo con se stesso, la coscienza di esistere, la possibilità di rivivere l'esperienza di Cristo-Uomo calato nelle sue ragioni, immerso nel suo dubbio, in cui la via, il sentiero di Cristo, è sublimato."

"Alla fine una tela bianca (immagine di purezza, di possibilità mistica, etc...) dichiara l'avvenuta liberazione della mente, che costringe, dalle suggestioni del mondo. È l'esaltazione della fine della sofferenza e contemporaneamente affermazione di una nuova esistenza "oltre". In esperienza."

“Se potessimo immaginare il Cristo vivere potremmo capire.”

(Paolo Cervi, “da alcuni testi elaborati nel corso dei lavori”, in *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*², volantino dell’installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980)

Nell’arte non c’è motivo ma esigenza

DALLA PITTURA DEL SIMBOLO AL SIMBOLO DELLA PITTURA

IN RAPPORTO ALLA MEMORIA COLLETTIVA: V I A C R U C I S

Quattordici momenti di un percorso alla ricerca di un primario.

L’ESPERIENZA:

- 1) Ogni momento rappresenta un tempo impiegato, un contatto avvenuto, un equilibrio temporale raggiunto.
- 2) A livello di metafora è il racconto di una perdita.
- 3) È negato il rapporto mentale (cioè autoaffermazione dell’Io)
- 4) Nella perdita un accrescimento.
- 5) È negato il rapporto mentale.

I – CROCE (Simbolo)

II – (Simbolo) TRE (all’interno dei tre)

III – CROCI (simbolo)

IV – CROCE (simbolo)

V – Nove (simbolo)

VI – Le quattro (simbolo)

VII – La SCALA (simbolo)

VIII – L’UNO (simbolo)

IX – Le tre (simbolo)

X – La CROCE (simbolo)

XI – IL BIANCO (simbolo)

XII – TRASPARENTE

XIII – IL PROIETTATO

XIV – SUPERFICIE (simbolo) TAUTOLOGIA

“Per Cristo è necessario il non essere capito intellettualmente. L’esprimersi in parabole (metafora) è il voler porre un ostacolo alla comprensione – ma è proprio quello l’ostacolo fondamentale.”

(Paolo Cervi, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell’installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980)

Caro visitatore,

nella Cappella del Crocifisso, che tu ti appresti a visitare, sono collocati quattordici dipinti, disposti in modo tale da consentirti di seguire un ideale itinerario, del tutto simile nel percorso, ma non nei contenuti, alla tradizionale *Via Crucis*. L’artista non ha inteso raccontarti e nemmeno simboleggiarti, le tappe della Passione del Cristo, ma ha inteso farti vedere come la Passione stessa, letta, capita, meditata e fatta propria possa costituirsi come strumento dell’interpretazione della passione che ciascuno di noi vive nella propria, e per ciascuno diversa, vita personale.

La più aggiornata catechesi ci invita ad impossessarci della Parola e a viverla in rapporto alla propria esperienza. L’operaio nella fabbrica, l’impiegato nell’ufficio, lo studente nella scuola, e ciascun uomo che vive la propria responsabilità di persona nella propria esperienza di vita, può incernare il proprio vissuto quando lo rapporti alla PAROLA e la liturgia c’insegna che in ogni momento dell’anno, come in ogni momento della vita, la PAROLA dice sempre qualcosa a ciascuno di noi. L’artista lavora e si confronta con l’immagine e il pittore con il colore e pertanto la sua personale passione sarà la passione dell’immagine e la passione del colore.

A questo punto, immaginando i quattordici dipinti qui presenti come un testo da leggere e interpretare, potrei proporti subito, caro visitatore, l’analisi di ogni stazione, ma ti invito, invece, se lo vuoi, a procedere diversamente. Quando si ha di fronte a sé un testo letterario, dapprima lo si legge, poi lo si analizza, e lo si rilegge poi una seconda volta, sia per evitare che il commento precedente la lettura influenzi l’autenticità della lettura stessa, sia per poter effettuare, da ultimo, una lettura più approfondita che nasce dalle proprie personali impressioni confrontate con un commento redatto da altri.

Ti invito pertanto, caro visitatore, a soprassedere per ora alla lettura di questo ciclostilato e di effettuare un tuo proprio e personale percorso di questa INSTALLAZIONE artistica e, compiutolo, a considerare quindi in modo analitico le quattordici stazioni come ti sono proposte qui di seguito.

Stazione I

È una grande croce dipinta che si pone, come quelle medioevali di Giunta Pisano e Cimabue, al centro della Chiesa, ma non come punto di arrivo, bensì come punto di partenza. È la presentazione del tema quale potrebbe essere letto nel modo tradizionale e come “Pittura del simbolo” cioè come racconto che non sempre è confrontabile con la propria diretta e personale esperienza.

Stazione II

È un grande triangolo bianco che allude al mistero della Trinità. Mistero, per altro, sentito come dogma vissuto in modo intellettualistico, con il pericolo che diventi regola o legge, magari oggetto di speculazioni filosofiche, ma non calato all’interno della personale esperienza di vita.

Stazione III

La croce si è iterata, per effetto di ridondanza intellettualistica, in una sorta di trimorfo, che traspare dietro il simbolo della Trinità, aperto in basso, a significare l’inautenticità e precarietà di una conoscenza razionale, e del mistero della Trinità e del mistero della Passione. È la visualizzazione della crisi che ci sorprende quando vogliamo anteporre il nostro io precettisticamente raziocinante all’umile ascolto della Parola.

Stazione IV

La croce si ingolfa nella materia, gronda sangue e fermenta di corruzione in lontananza, mentre davanti pende sicura la corda alla quale ci si può ancora aggrappare per sfuggire alla precarietà, allo svuotamento, alla sofferenza. Il Cristo abbandona la sua sicurezza Divina e si fa Uomo, si carica dei peccati e delle contraddizioni degli uomini, vive l’esperienza della loro sofferenza ed inizia la sua discesa, la sua *Kenosis* (= svuotamento) e si fa, in questo, compagno di strada degli uomini. Anche l’artista, rifiutando la pur precaria corda di salvezza, assume completamente la propria responsabilità e sperimenta, nell’abbandono di ogni certezza precostituita la sua personale discesa.

Stazioni V e VI

Queste due stazioni sono un pannello di nove riquadri a una silloge di quattro tele accostate. Nel primo si modulano suasive situazioni cromatiche, che, pur nella precarietà dei mezzi, tendono a suggerire aeree situazioni atmosferiche. Nella seconda le quattro tele si accendono di vivaci effetti di materia e di colore. Le due stazioni alludono al definitivo abbandono di ogni certezza preconstituita ed il calarsi dell'artista nell'esperienza del cielo e della terra, per ritrovarvi la propria sofferta umanità, denudata di ogni dogmatica certezza. È il Cristo nell'Orto degli Ulivi, che si confronta solo con la sua umanità impastata di intelletto ed emozione, mente e cuore, razionalità ed organicità. Nel lavoro dell'artista i colori aerei e la cifra dispari alludono all'esperienza mentale del Cielo, mentre la cifra pari e la sensualità cromatica alludono all'esperienza terrestre (le quattro stagioni, i quattro elementi, ecc...)

Stazione VII

Bevuto fino in fondo l'amaro calice il Cristo, sperimentata la sofferenza (magari per un istante) di essere solo uomo, risorge, come Daniele che esce dalla fossa dei leoni, e come Giona che viene proiettato fuori dal ventre della balena. L'artista ha vissuto un'esperienza simile attraverso la pittura, ed ecco che allora gli appare la mistica scala di Giacobbe, salendo, non senza fatica, la quale può adire in modo rinnovato al mistero della Trinità.

Stazione VIII

La scala si rastrema e diviene il triangolo della Trinità, quasi a significare che la vera conoscenza del mistero non può prescindere dalle vie che si sono percorse per raggiungerlo.

Stazione IX

Il mistero della Trinità si itera, non per ridondanza, ma per effetto della vera comprensione, che si è potuta raggiungere solamente attraverso la Kenosis, cioè la discesa e lo svuotamento, situazione che sola consente, in tutta umiltà, la vera risalita. Il mistero della Trinità, che, nella seconda Stazione, si era presentato come distaccato dogma razionalistico, ora è diventato carne e sangue della vera esperienza dell'Uomo e dell'artista.

Stazione X

Riappare la croce, come nella prima stazione, ma più piccola, più equilibrata, con i bracci quali uguali e vista al filtro di una trasparenza cromatica. È l'autentica rivelazione dell'identità di Cristo, a cui si è potuto accedere solo i cammini di discesa e risalita. È la negazione della monumentalità e l'esaltazione dell'umiltà, alla vera conoscenza che prima ci era preclusa dall'orgogliosa sicurezza di possedere la chiave della verità. È il superamento

definitivo della condizione di peccato in cui l'uomo ha vissuto per aver voluto mangiare dei frutti dell'albero della scienza del Bene e del Male.

Stazione XI

Una grande superficie colorata è coperta da un luminoso velo bianco: è il Cristo, che, sulla cima del monte Tabor, si rivela come Dio e come tale ci fa dimenticare, e quasi svaporare lontano l'esperienza materiale (cromatica) della vita e della sofferenza. La discesa non è che un ricordo e finalmente ci si trova quasi nella paradisiaca condizione dantesca di contemplare dall'alto questa "aiuola che ci fa tanto feroci".

Stazione XII

Una stesura di colore molto chiaro su una superficie trasparente lascia intravedere in profondità il bianco assoluto della tela. Dalla materialità del dipingere tende a scomparire il colore e rimane solo l'atto pittorico. La pittura, depurata di ogni contingenza terrestre, diventa solo il filtro ed il mezzo attraverso cui si individua il Cristo come Dio che si è rivelato nella Trasfigurazione.

Stazione XIII

Un proiettore automatico fa cadere su una tela bianca la luce che passa attraverso a dei telaietti vuoti di immagini. Il cambio della diapositiva vuota ritma il tempo ed evidenzia brevissimi momenti di buio. Una volta esperita la divinità di Cristo, non c'è più bisogno del mezzo materiale della pittura. L'assoluto dello spirito dell'uomo si proietta nell'assoluto di Cristo che si è rivelato come Dio. I brevi momenti di buio scandiscono e significano la spiritualità dell'uomo che si situa nel tempo in contrapposizione alla spiritualità di Dio che si colloca al di fuori di esso, la contrapposizione tra il fine umano e l'infinità divina. Il proiettore, funzionando col sistema dell'autofocus, nell'istante in cui ci fa passare dal breve buio alla grande luce, emette un rumore quasi di lieve sofferenza, evidente e suggestiva allusione dell'anelito della finita esperienza umana all'infinito.

Stazione XIV

C'è solo una tela bianca che allude al destino ultimo dell'uomo, quando nella contemplazione finale di Dio anche il tempo, e la sofferenza che è insita in esso, saranno completamente superati.

(Sergio Molesì, in *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell'installazione di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980)

Il mistero pasquale del Cristo e la croce già carica del significato salvifico della sua risurrezione sono al centro della vita e della riflessione cristiana: il paradosso di una morte che è anche vita non è altro che il prolungamento del paradosso di un uomo che è contemporaneamente Dio.

Tutto ciò ha sollecitato la fantasia creativa di artisti e poeti per esprimere l'inesprimibile, ognuno col proprio linguaggio e con la cultura del proprio ambiente.

Questa esperienza artistica del giovane Cervi vuole segnare una nuova tappa nell'itinerario di quanti tentano di dar forma in qualche modo alle risonanze della propria coscienza di fronte all'inquietante mistero della croce. Quello di Paolo Cervi è un linguaggio nuovo, che rinuncia volutamente alle figure e ai simbolismi della pittura tradizionale per comunicare emotivamente con colori e luci la propria esperienza cristiana.

Non sarà facile – riconosciamo – capire il suo linguaggio, ma non vogliamo essere sordi a queste avanguardie che tentano più moderne forme di approccio al mistero del Cristo. Forse vale la pena rischiare: una risposta verrà dai critici e dal pubblico dei visitatori, certamente provocati dalla pittura di Cervi.

(Giorgio Apollonio e Giuseppe Cuscito, *Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell'installazione di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980)

Pochi colori, vaste stesure, rapporti tonali precisi esprimono il mistico itinerario di una coscienza, che cerca, in se stessa, consapevolezza.

I momenti del discorso pittorico scorrono da una tela all'altra e il pittore li definisce 'rimbalzi della coscienza'.

Affiora la 'persona' che, consumando il rapporto mentale, acquista significato e cresce nella «perdita».

([Piero] Fraccalini, *Paolo Cervi* (da "Scambi con gli artisti"), *Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Venezia Mestre, centro civico piazza ferretto, aprile 1980, [Mestre] [1980], s.n.)

Slikarstvo Paola Cervija je lakonično, jedrnato, celo lirično. Stilistični viri so ameriški in evropski; Emilio Vedova in Cy Twombly. Torej je v ospredju emotiva, ekspresivna kvaliteta, značilna za abstractni, ekspresionizem. Podobe so vpete med realnost in poetično idejo, met mit o naravi in in skrajni subjektivizem; zato je veliko scemati in »idealizma«, ki je zakrit s slikarstvom. Torej preprost, strog koncept nasproti čustvu, misel nasproti gibu. Vse Cervijevo delo temelji na tem kontrastu; da bi slika na koncu postala vizualna metafora. Mu to uspe?

Osnova takšnega pristopa je rokopis, fizični dotik, risba-sled, ki noče biti izgubljena, ampak želi postati časovna točka, »časovna meja«; in barva, subtilno menjavanje ter prostorsko organiziranje treh, štirih barvnih elementov, ki imajo kognitivni, »vizionarski« snačaj. Torej fizičnost, materialnost barvnega zapisa v jukstapoziciji s simbolnimi geometričnimi liki. Cerviju gre za izražanje ideje, za filozofsko refleksijo, zato uporablja čiste barve: belo, črno in rdečo, ki so le redkokdaj mesene, čutne. Zato občutimo nekakšno dvojnost; belina na primer prinaša občutje želje, poželenja in strahu, lahko je stanje intelekta (nepopisan list in mesto za iskanje), lahko je pesniška podoba, mallarmèjevska belina. Zato je na teh platnih prostro zbit, zgoščen, prosojen, blizu in daleč, na površini in v globino; in nima časa, je zdaj in tu in vedno.

Anarhija in spontanost form je premagana v linearnem liku, v trianglu, ki podobo vsredišči, določi levo-desno, spodaj-sgoraj; ki razporeja sliko, da je jasna, premišljena, pregledna, čeprav na videz vlada perspektivna zmeda. Resede, znaki, črke so integrirani v kompozicijsko zasnovu, v njen upočasneni ritem, namenjeni pogledu in ne, kot hoče avtor, intelektu. In četuni so ti zapisi dovolj vitali, impulzivni, so daleč od »akcijskega slikarstva«, od Twomblyjevih infartilnih znakov in vedovjanskih »appunti rapidi«. Cervijeve pisane fragmente so berljivi, diskuzivni, splošni; čeprav osebni, notranji ter nemi.

Podoba zdaj otrpne, omegli. Pomembno je slikarstvo, estetičnost, pretanjeno oblikovanje površine. V nasprotju z »učitelji« je Cervi gladek, eleganten, brez izrazitih sporočil, spoznanj, brez kognitivne sile ter referenc v socialnem, družbenem kontekstu. Zato njegove slike ne morremo opazovati kot »odprto delo«, hkrati senzualno, politično in cerebralno. V njih ni aktivnosti, agresivne, provokativne gestualnosti, ki ustvarja telesnost slike, da oživi kromatični kontrast. Površina platna ostava pasivna, barvni znaki in gibi niso upor in krik, in ne prestopajo robov slikarstva; niso bojujoča nasprotja, protigra neki reali, družbeni situaciji. Vedova je ustvaril delujoči prostro, spazio-azione; njegove forme, njegovi plurimi so nevsebinski, konstrukcijski, iracionalni; izven časa, vendar čas določujoči; hitri, dinamični ter

ekspresivni. Vedova (kot trdi sam v zapiskih iz obdobja 1961-63) gradi na futuristični dinamiki, na njeni hkratnosti, linearnosti in simultanei, pa na nadrealistični »ecrire automatique«, na neoplasmi simbolnih elementih ter na kinetičnosti slike, kjer opazovalec ni več zgolj opazovalec. Očiten je problem slike prostra, slike-sculpture, slike-knjige.

Vse to je značilno tudi za Cervija, vendar pa je pri njem možen semo slikarski dialog. Njegove slike lahko le gledamo, zazrti v barvno površino, v zameglitev, v tančo platna. Opazujemo kultivirano, slikarsko strukturiranost, blagi ritem barve in poteze, daleč od skrajne razgibanosti in spontanega otroškega zapisovanja. Podobe niso fizične, ne racionalne (še manj iracionalne), temveč so tu za naš pogled. Bistvena je vizualnost, v kateri je prikriti pathos in vedno bolj odsotni ethos.

(Andrej Medved, [Presentazione], in *All is here now!*, pieghevole della mostra personale a cura delle Obalne Gallerie di Pirano, Koper, Galleria Meduza, novembre-dicembre 1980, Pirano 1980; *Blagi ritem barve in potez* [Un ritmo mite di colori e lineamenti], [“Delo”], [9 dicembre 1980] *; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

[Un ritmo mite di colori e lineamenti. La pittura di Paolo Cervi è laconica, concisa, perfino lirica. Le origini della sua vena artistica sono europee e americane: Emilio Vedova e Cy Twombly. Alla base, dunque, ci sono emotività ed espressività, le caratteristiche dell'espressionismo astratto. Le immagini sono intrecciate tra la realtà e l'idea poetica, tra il mito della natura e l'estremo soggettivismo: per questo nelle sue opere troviamo molta schematizzazione e idealismo velato. Dunque il semplice austero concetto in antitesi al sentimento e il pensiero in antitesi al movimento. Tutta la pittura di Cervi si fonda su questo contrasto al fine di far sì che l'opera rappresenti una metafora rituale. Ci riesce?

La metafora è la base che dà accesso alla scrittura, al tratto fisico, alla traccia che non vuole esser persa, bensì vuol diventare un punto fermo nel tempo, un confine temporale. È il colore il sottile mutamento che organizza lo spazio con soli tre o quattro elementi cromatici che hanno un carattere cognitivo e visionario. Dunque c'è matericità, fisicità, nelle note di colore, in contrapposizione con le figure, geometriche e simboliche.

Il lavoro di Cervi è espressione di idee, riflessione filosofica, e per questo motivo usa colori puri come il bianco, il nero e il rosso, colori che nelle sue opere sono raramente sensuali o carnali.

L'artista, però, ci mette davanti ad una singolare dualità: il bianco, ad esempio, è un colore che dà l'impressione di puro desiderio, desiderio carnale, ma contemporaneamente paura e rappresenta uno stato dell'intelletto (un foglio bianco e un luogo di ricerca), un'immagine poetica, un candore mallarmésco. Per questo motivo nelle sue tele lo spazio è congiunto, condensato, vicino e lontano, in superficie e in profondità, non ha tempo: è ora, qui e sempre.

La componente spontanea e anarchica delle sue opere è sconfitta dalla figura lineare, dalla forma triangolare che confina l'immagine, che impone la destra e la sinistra, il sopra e il sotto, e organizza la composizione che deve a sua volta essere chiara, ponderata, controllata, seppur in apparenza questa sembri dominata dal caos.

Le lettere, le parole, i simboli sono parte integrante dell'opera, progettata nel suo ritmo rallentato, destinato allo sguardo, oppure, a volontà dell'artista, destinato all'intelletto. E sebbene questi scritti siano abbastanza vitali e impulsivi, restano lontani «dall'arte d'azione», dei segni e degli «appunti rapidi» di Twombly. I frammenti scritti da Cervi sono leggibili, discorsivi e comuni, eppure personali, intimi e muti.

L'immagine ora si irrigidisce, si annebbia. L'importante ora diventa l'arte, l'estetico, il modellare la superficie. Al contrario dei suoi "maestri" Cervi è schietto, elegante, senza espressività spiccata, senza conoscenze sagaci, senza forza cognitiva e il suo testo non fa riferimento al sociale e alla società. Per questo motivo le sue tele non si possono esaminare come delle opere aperte, o cercandovi significati sessuali, politici o cerebrali. Nelle sue tele non c'è attività, aggressività, gestualità provocante, elementi che darebbero forza alla fisicità dell'opera e al contrasto cromatico.

La superficie della tela resta passiva, l'impronta del colore e dei suoi movimenti non sono né ribellione né grido né oltrepassano i margini della pittura. Le tele non rappresentano né paurosi contrasti né un gioco contro la realtà sociale.

Emilio Vedova crea con le sue opere uno spazio-azione: le sue forme sono la stessa trama, costruzione e razionalità: sono fuori tempo, ma contemporaneamente il tempo è definibile: veloce, dinamico ed espressivo. Vedova (come sottolinea egli stesso nei suoi scritti che vanno dal 1961 al 1963) costruisce le sue opere con dinamicità futurista, con linearità, in unico movimento, con una simultaneità e con un realismo che va oltre «l'écriture automatique» e il simbolismo neoplastico degli elementi: l'osservatore non è più solamente osservatore. Evidente si pone il problema dell'opera spazio, dell'opera-scultura, dell'opera-libro.

Tutto ciò è caratteristico anche di Cervi, dove però emerge solo il dialogo artistico. Le sue tele si possono anche solamente guardare, l'osservatore si perde nello strato di colore, nella nebulosità, nella trama della tela. Osservando la struttura artistica, il ritmo mite e la gestualità dei colori, si nota la lontananza dall'estrema vivacità e spontaneità della scrittura infantile. Le immagini non sono né fisiche né razionali (né tanto meno irrazionali), ma sono lì per il nostro sguardo, per essere contemplate. Essenziale è la componente visuale nella quale si cela il pathos e in cui è sempre più assente l'ethos.]

Questa mostra, ospitata alla "Medusa" e promossa dalle Obalne Galerije con pronto spirito manageriale e vivace sensibilità critica è un positivo esempio della funzione che può adempiere un ente culturale pubblico per la individuazione, promozione e diffusione degli autentici valori artistici, anche in un raggio più vasto della dimensione locale e nazionale. Infatti Paolo Cervi è un pittore triestino che fa parte, come elemento emergente, del noto, valoroso ed apprezzato laboratorio artistico diretto, nell'Accademia di Belle Arti di Venezia, da Emilio Vedova. Ebbene, la scoperta e la promozione critica di questo artista e la valorizzazione del suo lavoro è avvenuta nell'ambito della XIV Ex-tempore Internazionale di Pirano, dove una qualificata e severa giuria internazionale lo ha salutato come vincitore

assoluto. E, siccome è interessante e lodevole costume dalla Obalne Galerije curare l'allestimento di una mostra personale di chi si afferma nelle varie edizioni della citata Ex-Tempore, ora Paolo Cervi può presentare in questa sede una campionatura più estesa del suo lavoro, così da consentire una lettura critica più approfondita e una fruizione più allargata. Ed è stata, nel contesto della giusta prassi perseguita dalle Obalne Galerije, una scelta particolarmente stimolante e felice. Infatti Paolo Cervi, proprio nell'istante in cui si va superando lo sperimentalismo di stampo prevalentemente concettuale degli anni settanta nel segno di un ritorno alla manualità della pittura (ma non senza il periodo di operazioni maldestre o addirittura fuorvianti), si pone come positivo esempio del corretto utilizzo del meglio delle esperienze del decennio testè trascorso, in una sorta di recupero dei dati emergenti della Nova Pittura e del Concettualismo per una sorta di rifondazione dell'atto del dipingere come testimonianza del rapporto con se stessi e con il mondo, da contrapporre, quasi come una sorta di antidoto culturale, all'alienazione, non tanto indotta, quanto direttamente prodotta, o, addirittura, provocata dai mezzi visivi di comunicazione di massa. Infatti, mentre in quasi tutte le epoche del passato la pittura ha avuto la funzione di educare gli uomini all'appropriazione visiva del mondo, ora, e non da ieri, tale funzione sembra essere usurpata dalla comunicazione visiva di tipo meccanico che, se da una parte ha contribuito ad allargare il campo della percezione visiva, dall'altro ha contribuito all'instaurazione di un rapporto più superficiale con l'essenza materiale delle cose e con quel mezzo di più diretta e totalizzante fruizione di esse che è la manualità. Se i danni o i guasti saranno stati maggiori o minori dei benefici, nel complesso dell'esperienza degli uomini, lo si potrà dire solo in futuro, comunque è certo che, in una visione univoca dei fatti, se qualcosa si guadagna, qualcosa certamente si perde. E, in una civiltà come la nostra, che si pone ambiziosamente (e in parte è anche vero) come la migliore esperienza di vita che l'uomo abbia mai sperimentato, non è mai tollerabile il costruire che comporti necessariamente il distruggere. Così è successo che la pittura, intesa come atto del dipingere, sia stata progressivamente emarginata, ma ora nel generale bisogno di un ritorno ad un rapporto più immediato con l'esperienza del mondo, le giovani forze emergenti che operano nel campo delle arti visive stanno affilando in segreto le armi per prepararsi, al di fuori e aldilà delle manifestazioni ufficiali, a fare della pittura uno strumento di integrale rapporto con la vita, che, fondendo in sintesi eletta manualità e concettualità, portati della tecnologia moderna e della artigianalità tradizionale (e tutti gli altri termini contrapposti che ci sono e che si abbia il tempo e la voglia di individuare), si ponga

non solo come oggetto da contemplare, ma anche come modello di comportamento per la promozione e liberazione umana.

Paolo Cervi è uno di questi e ben orgogliose possano essere le Obalne Galerije di aver fatto la sacrosanta operazione di far conoscere il suo lavoro.

(Sergio Molesì, in *All is here now!*, pieghevole della mostra personale a cura delle Obalne Galerije di Pirano, Koper, Galleria Meduza, novembre-dicembre 1980, Pirano 1980; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*))

l'INUTILE cioè ACCETTARE

c'è qualcosa che non ci spieghiamo, la cui...forza è?...praticare il mistero / NON È / capirlo.

Perdere essenza/svanirebbe come notte nell'aurora...

Praticare il mistero è ACCETTARE LA SUA fragranza / uscire impregnati / DENSI—: NON È tendendo alla luce che si gusta l'oscurità—e nemmeno pregustando il ritorno che si vive il viaggio.

NON ESISTE NIENTE CHE NON SIA NEL PRESENTE/ ANCHE SE IL PRESENTE NON

ESISTE

Non c'è nulla da scoprire/ NIENTE DA RAGGIUNGERE

il mistero, —l'essenza l'aroma—la fragranza

è tutto qui / il dubbio il SI il NO

è tutto in questi gesti è in questo inchiostro

È TUTTO ASSOLUTAMENTE IMMEDIATO!

È TUTTO QUI, ADESSO-

ALL IS HERE NOW!

(Paolo Cervi, [appunti manoscritti], in *All is here now!*, pieghevole della mostra personale di Koper, a cura delle Obalne Galerije di Pirano, Galleria Meduza, novembre-dicembre 1980, Pirano 1980)

[...]Se il panorama dell'arte triestina è folto di nomi questi si vanno diradando in modo piuttosto preoccupante se si tiene conto dell'età degli artisti: i giovani sono piuttosto pochi. In

questo stretto panorama uno dei nomi più interessanti è Paolo Cervi. Ho avuto qualche momento di esitazione per scriverne il nome perché Paolo è temperamento “francescano” e non crede nella carta stampata. Ha esposto alla comunale tre grandi composizioni senza tempestare i giornali di avvisi, senza fare catalogo e neppure uno straccio di foglietto ciclostilato (fatto accaduto ben di rado alla “Comunale”: solo il povero pittore Livio Franceschini espose un paio di volte senza catalogo). Ricordo, anni fa, di avere parlato con il padre del pittore, oggi scomparso, e mi confidava la pena che gli dava il figlio incapace a trovare la sua vera vocazione. A Venezia, nella classe di pittura di Emilio Vedova, il nostro giovane ha scoperto la sua vera, esclusiva e incoercibile vocazione, costi quel che costi. E Cervi per rimanere a Venezia accanto al suo maestro è capacissimo di passare la notte in un barcone, di saltare i pasti, di dipingere «peote» e «bucintori» di cartapesta per i cinematografari romani. Inguaribilmente bohémien nella vita, diventa operatore rigoroso davanti alla tela. Appartiene alla punta avanzata dell’arte dei nostri giorni, che va sotto l’etichetta del concettuale; ma al progettismo puro della corrente, Cervi aggiunge una gestualità sicura, un controllato gusto pittorico e una sensibilità e coerenza fuori dell’ordinario.

([Sergio Brossi], *Piccoli viaggi per arte*, “Vita Nuova”, 24 luglio 1981)

[...] Auf dem Dachboden hat der Triestiner Paolo Cervi, der erst vorige Woche beim Extempore-Wettbewerb in Piran einen Preis gemacht hat, sein – fast möchte man sagen – meditatives Atelier aufgeschlagen. Unter die Dachsparren ragen seine monochromen Dreiecke in vielen farblichen Nuancen – Symbole für Dach, Gipfel, aber auch Zeichen für die Sisyphus-Arbeit, die Kunst in einer ganz und gar materialistischen Zeit zu leisten hat. [...]

(*Die Arbeitswut auf dem Dorf*, “Kleine Zeitung”, 11 settembre 1981)

[*La mania del lavoro in paese*. Il triestino Paolo Cervi, che appena la settimana scorsa ha vinto un premio *all’Ex Tempore* di Pirano, ha installato il proprio atelier – quasi si vorrebbe dire - meditativo nel sottotetto. Sotto le travi s’innalzano i suoi triangoli monocromi in molte sfumature colorate – simboli di tetto, cima, ma anche segni per il lavoro di Sisifo che l’arte deve svolgere in questo tempo completamente materiale.]

Se tutto è possibile
niente è importante
cioè
importante è niente

Se tutto è stato detto
niente si può dire
cioè
si può dire niente

...e tutto si fa
nuovamente difficile
È difficile parlare
Per non dire niente

(Paolo Cervi, *Personalì di Silvano Bertaggia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli*, catalogo delle mostre di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 25 maggio-5 giugno 1982, Venezia 1982, s.n.; in manifesto pieghevole della mostra personale di Klagenfurt, Aula UBW e KHG-Zentrum, [marzo-aprile] 1984, T; cit. in Maria Campitelli, *Le soglie dell'astrazione in Per altre vie, per altri porti. La nuova pittura nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo delle mostre collettive a cura di Alessandro Rosada, Trieste, Palazzo Costanzi-Galleria Torbandena-Teatro Auditorium, 5-30 aprile 1986*, Pordenone 1986, pp. 48-49; Paolo Cervi, "Collezione-Juliet", Trieste 1986, s.n. *; in *Piccola mostra d'arte contemporanea*, catalogo della mostra personale di Cordovado, Il Portone Aperto, 12 agosto-1 settembre 1996, Cordovado 1996, s.n.)

Uno dei più dotati e brillanti artisti diplomati da Emilio Vedova all'Accademia di Belle Arti di Venezia, Paolo Cervi, pur essendo ancora giovanissimo, ha al suo attivo una nutrita e qualificante partecipazione all'attività espositiva.

Ha allestito mostre personali ed ha partecipato a significative rassegne collettive, ottenendo importanti riconoscimenti, in Austria, Italia, Jugoslavia e Francia. Merita qui ricordare le sue presenze alle collettive Bevilacqua La Masa di Venezia, alle mostre delle gallerie costiere

dell'Istria settentrionale e alle manifestazioni di “Vedova e il laboratorio”, È stato prescelto dal critico Sergio Molesì per la mostra: —7 critici per 7 artisti al Centro Barbacan—di Trieste ed ha collocato una significativa installazione nella Cappella del Crocifisso a Muggia: via Crucis: «Dalla pittura del simbolo al simbolo della pittura». Tra i premi bisogna almeno ricordare la classificazione al primo posto alla ex tempore internazionale di Pirano e al Concorso tra le Accademie d'Italia.

Tra i più aggiornati e sensibili giovani artisti oggi operanti a Trieste, ha saputo tradurre in sintesi eletta stimoli culturali di provenienza informale e concettuale, in un ricupero personale e moderno degli aspetti più significativi del tonalismo veneto. L'opera presentata, coraggiosamente coerente al suo stile, evidenzia con l'acutezza dei riferimenti simbolici, il complesso rapporto tra la lieta apparenza delle cose e la lacerata sostanza di esse, nell'uso del linguaggio in cui cromatismo e grafia si compongono in assoluta unità di stile.

(Roberto Ambrosi, *Paolo Cervi*, in *1182-1982 Francesco. Mostra regionale di pittura sul tema francescano*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Castello di San Giusto, Bastione Fiorito, 30 ottobre 1982-6 gennaio 1983, Trieste 1982, p. 49)

Ultimamente ho sentito l'esigenza di fare alcune cose: sono stato al Lunapark; ho iniziato ad interessarmi ai transistor, ai condensatori, ai diodi e resistenze, vado spesso all'Università; ho rimesso in circolazione la mia vespa a miscela; sono andato al cinema e ho una gran voglia di avere un televisore a colori? Ho iniziato a fare spille con ritagli di fotografie e pagine di libri; ho dipinto un manichino per farlo sembrare vero; la mia vita affettiva si è rinnovata. Leggo il Piccolo se lo trovo e frequento i luoghi della cultura soltanto per fare nuove conoscenze (ne ho fatte di buone). Ieri sono stato allo stadio a vedere la Triestina-Brescia. In questo clima è nato anche il desiderio di dipingere abiti e creare situazioni vagamente divertenti.

P.S. – Leggo poco e non mi diverte rimanere sempre a casa, probabilmente è scoppiato.

(Paolo Cervi, *Fashion*, in *Impara l'arte e mettila da Party*, ciclostilato del party multimediale a cura di Maria Campitelli, Trieste, Hotel Savoia Excelsior Palace, 27 febbraio 1983)

[...]E Paolo Cervi, pittore educatosi alla scuola di Vedova, ha assunto un nuovo volto occupandosi di moda, orchestrata con tutto l'impegno e l'entusiasmo possibili in

collaborazione con la moglie Cosetta, stilista, e con il gruppo Look'd Roll (Ariella, Elisabetta, Marzia) che, con scatenate e grintose scenografie ha esibito gli abiti del suo atelier. Un nuovo mago multimediale dunque, che ha lasciato succose tracce pittoriche sui tessuti degli abiti, sulle scarpe, sulle cinture composè, utilizzando nel contempo, per gli accessori, coloratissimi componenti elettronici (potenza dei media tecnologici!); divertente esempio di defunzionalizzazione a fini estetici.

(Maria Campitelli, *Pictures&Party*, "Juliet Art Magazine" 11, aprile-maggio 1983, pp. 30-31)

Paolo Cervi wurde 1951 in Triest geboren, studierte anfangs Bauwesen, bevor er sich ganz der Malerei widmen konnte. Für ihn ist Malerei Beruf im Sinne von Berufung. Seine Beziehung zur Malerei ist die Geschichte seines Lebens, seines Denkens und Fühlens, seines Glaubens und seiner alltäglichen Erlebnisse. Das Dreieck, das Rechteck und — seltener — das Kreuz sind oft die einzigen formalen Anhaltspunkte, die Cervi einem vorgibt. Alles andere ist Farbe. Diese aber nimmt das Auge vom ersten Moment an gefangen und geleitet einen behutsam von Bild zu Bild. [...]

(*Austellung*, "Denken und Glauben", marzo 1983)

[*Mostra*. Paolo Cervi, nato a Trieste nel 1951, ha studiato ingegneria edile prima di dedicarsi completamente alla pittura. Per lui la pittura è vocazione. Il suo rapporto con la pittura è la storia della sua vita, del suo pensiero e del suo sentire, della sua fede e delle sue esperienze quotidiane. Il triangolo, il rettangolo e, più raramente, la croce sono spesso i soli indizi formali che Cervi ci mostra. Tutto il resto è colore. Che però cattura lo sguardo dal primo momento e lo conduce delicatamente d'immagine in immagine.[...]

Im Studentenheim in der Leechgasse stellt derzeit ein italienischer Künstler aus. Sein Name ist Paolo Cervi. Der junge Künstler, der seine Bilder schon in vielen Ländern zur Schau gestellt hat, hat eine ganz besondere Art zu malen. So treten geometrische Elemente in den Vordergrund seiner großflächigen, plakativen Bilder. Doch sind Abstraktion und Ausdruck gut ausgewogen, obwohl er den Umgang mit der Farbe spontan und direkt wirken lässt. Paolo Cervis Bilder wirken profimäßig und sind vor manchem anderen wert, gesehen zu werden.

(*Abstrakte Collagen*, ["Tages Post"], [21 aprile 1983])

[*Collage astratti*. Nella casa dello studente della Leechgasse espone attualmente un artista italiano. Il suo nome è Paolo Cervi. Il giovane artista, che ha già messo in mostra i suoi quadri in molti paesi, ha un particolare modo di

dipingere. In seinen Bildern, überwiegen geometrische Elemente im Vordergrund wie bei großen Manifesten. Dennoch ist das Abstrakte und die Expression gut abgewogen, obwohl er lässt, dass die Beziehung zum Farbton einen spontanen Effekt hat. Die Werke von Cervi sind von einem Profi und, zum anderen, verdienen es, gesehen zu werden]

Im Katholischen Studentenhaus Leechgasse werden die nachbarlichen Beziehungen zu Italien gepflegt. Der junge Triestiner Paolo Cervi zeigt hier großformatige Mischtechnik-Bilder aus den letzten drei Jahren. Leuchtendes Gelb und Rottöne herrschen vor und signalisieren so die beinahe heitere Auffassung, die Cervi vom Religiösen hat. Obwohl die Bilder durchaus abstrakt wirken, zeigen sie doch immer wiederkehrende christliche Symbole, die, oft in mehreren collageartigen Schichten übereinander angeordnet, etwas von einem Geheimnis ahnen lassen, das sich durch meditative Versenkung vielleicht entschlüsseln lässt. [...]

(Ingeborg Elis, *Gäste aus Italien und Polen*, „Kleine Zeitung“, 21. April 1983)

[*Ospiti da Italia e Polonia*. In der katholischen Studentenhaus in der Leechgasse werden die Beziehungen zu Italien gepflegt. Der junge Triestiner Paolo Cervi zeigt hier großformatige Mischtechnik-Bilder aus den letzten drei Jahren. Überwiegen leuchtende Töne des Gelben und Rottönen, die signalisieren die beinahe heitere Auffassung, die Cervi vom Religiösen hat. Obwohl die Bilder durchaus abstrakt wirken, zeigen sie doch immer wiederkehrende christliche Symbole, die, oft in mehreren collageartigen Schichten übereinander angeordnet, etwas von einem Geheimnis ahnen lassen, das sich durch meditative Versenkung vielleicht entschlüsseln lässt. [...]

Auf den ersten Blick erinnern die Werke von Paolo Cervi an frühere Werke jenes Künstlers, der unmittelbar vor ihm im Studentenzentrum in der Grazer Leechgasse ausstellte, an die Werke von Fritz Panzer. Die Gemälde des Triestiners sind, was ihre Farben, ihr Licht, ihre Atmosphäre angeht, sehr „italienisch“. Die Panzer-Bilder, zu denen – nur auf den ersten Blick, wie gesagt – Affinitäten bestehen, stammen aus der „Italienischen Periode“ des Judenburgers, der lange Zeit nahe Orvieto lebte. Vielleicht eine Erklärung.

Während bei Panzer der reale Gegenstand der Mittelpunkt war (und ist), scheinen die Werke von Cervi stärker in Ideen zu wurzeln, sind abstrakter, symbolistischer, eine eigenartige Mischung aus konstruktiven Elementen – Rechtecke, Dreiecke – und impressionistischer Stimmung – eben Farbe und Licht. Cervi, der 32-jährige Vedova-Schüler, gestaltet Symbiosen aus Ratio und Emotionen, dem kompositorischen Aufbau nimmt er durch einen fließenden Farbauftrag, durch graffitiartigen Einsatz von Schrift die Strenge. Collagenteile tun das Ihre zur Auflockerung der großen und kleinen Formate.

Cervi setzt Traditionen fort, die Originalität seiner Bilder liegt in Nuancen. Sie aber machen eine eigene Handschrift aus. Wie oft, täuscht auch hier der erste Blick, das „deja vu“ ist ein scheinbares.

(Walter Titz, *Kunst und Ausstellungen. Bild-Symbiosen von Ratio und von Emotionem*, [“Neue Zeit”], [21 aprile 1983])

[*Arte e mostre. Simbiosi figurative di ratio ed emozioni*. A un primo sguardo i quadri di Paolo Cervi ricordano i primi lavori dell’artista che esponeva subito prima di lui nel Centro Studentesco della Lechgasse di Graz, Fritz Panzers.

Per quanto riguarda i colori, la luce, l’atmosfera, i dipinti del triestino sono molto “italiani”. I quadri di Panzers con cui – solo a un primo sguardo, come detto – hanno affinità, sono del “periodo italiano” del cittadino ebraico, che visse a lungo vicino a Orvieto. Forse una spiegazione.

Ma mentre il punto di partenza di Panzers era, ed è, l’oggetto reale, i lavori di Cervi sembrano radicarsi più fortemente nelle idee, sono più astratti, più simbolici, una singolare mescolanza di elementi costruttivi – rettangoli, triangoli – e suggestione impressionistica – appunto colore e luce. Cervi, l’allievo trentaduenne di Vedova, crea simbiosi di *ratio* ed emozioni; toglie severità alla costruzione compositiva applicando il colore in maniera fluida e utilizzando scritte in stile graffito. Pezzi di *collage* danno il loro contributo, movimentando il grande e il piccolo formato.

Cervi continua tradizioni, l’originalità dei suoi quadri sta nelle sfumature. Ma esse costituiscono un proprio stile. Come spesso accade, anche in questo caso la prima impressione trae in inganno, il “deja-vu” è un’apparenza.]

Il giovane artista triestino Paolo Cervi è stato invitato ad allestire presso l’Università Cattolica di Graz, negli ampi spazi della Casa dello studente, dove normalmente si svolge un’attività culturale internazionale, una mostra personale della durata di un mese, con una trentina di opere, tra cui alcune di grande formato. Nel depliant informativo l’artista afferma: “Se tutto è possibile niente è importante; cioè importante è niente; se tutto è stato detto, niente si può dire, cioè si può dir niente”...Paolo Cervi impenna la sua pittura su questo “niente” che diviene difficile da comunicare perché in realtà trattiene infinite onde segrete di cui è intessuta la nostra vita.

Pittura come diario dunque, come affabulazione incessante che raccoglie e sedimenta tutti gli echi del vissuto, riversandoli nella trama stratificata della materia cromatica gioiosamente espansa e contaminata di vecchio e nuovo (le terre del pigmento, il collante degli acrilici). Una pittura che tutto ingloba, spezzoni di fotografie o parole affrettate, cavate dai giacimenti profondi della coscienza o afferrate nell’aria come fugaci apparizioni del pensiero.

Vi si possono certamente riconoscere le rarefazioni della Nuova Pittura italiana degli anni Settanta; le tracce minime e trasandate di Twombly, l'espressività di Rauschenberg e di Johns; il new dada americano passato per il filtro di Tiziano e Tintoretto, rielaborato cioè sul tessuto pittorico del tonalismo veneto assorbito durante l'apprendistato veneziano sotto l'occhio vigile di Vedova.

Triangolo e spirale, due simboli che spesso galleggiano sui fondali pittorici, suggeriscono altresì un desiderio di composizione dei contrari, ragione e sentimento, spazio definito e spazio aperto, struttura portante ed espansione emozionale.

(Maria Campitelli, *Niente, ovvero tutto*, ["Il Piccolo"], [31 maggio 1983])

Dal 1980 io compero, in alcuni negozi di materiale fotografico, di Trieste queste foto, che non vengono acquistate da chi le ha fatte stampare.

Ciò è possibile perché una convenzione permette di non ritirare quelle foto che a giudizio del cliente e del venditore, non sarebbero state stampate se non fossero affidate, come sono, ad una macchina per la stampa automatica. Sono foto stampate dunque senza un intervento censorio di un addetto; la censura avviene dopo. Penso a quante foto, degne di questo interesse, sono state tralasciate in epoche passate...come se, per assurdo, tutto ciò ci fosse reso visibile da una Macchina Acritica; il mio intervento è anche quello di evitare il rifiuto e la rimozione di una me moria rivelataci da un "Obiettivo Assoluto" (e quindi strappare alla distruzione, da parte di una macchina, ciò che la macchina ha creato; un intervento a difesa del "figlio" della macchina...

All'inizio della raccolta volevo giocare col concetto di proprietà/paternità della fotografia che trovavo e perciò stampavo un timbro che diceva "Foto ideata e realizzata da Paolo Cervi". Con ciò facevo diventare "fotocamera-uomo" al mio servizio, l'inconsapevole autore del negativo. Ora lo tralascio.

La catena dei rifiuti del fotoamatore:

"Ho scattato ma non volevo..."; "in un momento sbagliato, su una pellicola scaduta, facendo un movimento errato"; "è stata fatta per errore ed è stata impressa e sviluppata per "insensibilità" alla foto "giusta" (sensibilità alla foto "stampabile" che appartiene, per principio, al titolare di un esercizio/studio fotografico), ma questa sensibilità diventa poi l'unica ad avere un senso in fotografia: quella della pellicola e della carta.

C'è comunque una vergogna ed un riserbo su queste immagini ma non assoluto: i legittimi non le acquistano per distruggerle o conservarle forse perché inconsciamente fanno di non esserne i destinatari; c'è qualcosa che ha a che fare con una "verità" che sfugge alla nostra volontà di testimonianza; dicono anche di un banale e colgono attimi di vita che non appartengono ai "salienti" per chi li vive. Non c'è enfasi indotte sono perciò giudicate indegne a rappresentare la "realtà".

Perché non vengono acquistate se non perché escono da un'aspettativa, spiazzano, stonano,...svelano?, ed io, che pure lo faccio, come tutti, non inserisco le mie tra queste...non è lo stesso modo di guardarle se le ho scattate io; per assurdo non le vedo, o se le vedo mi dà fastidio l'averle viste: non so mai se le ho volute (visto che ne raccolgo di simili) o se sono realmente casuali, e nell'incertezza le escludo tutte.

Infine mi chiedo: "perché le raccolgo?"-"perché mi piacciono." Alcune per l'ironia palese, altre per lo piazzamento dovuto al colore, altre ancora per gli effetti di mosso, sovrapposto, sfocato o per sbagli di inquadratura; ma per me sono forse ancora più interessanti quelle prive di contenuto, quelle che in apparenza sono le meno comunicative. In ultima analisi, mi piacciono di più (ma è una sofisticeria) quelle che mi piacciono di meno.

P.S. Pensieri raccolti durante il viaggio in treno TS-MI e MI-TS, già lungo di per sé, ma reso più spossante dall'elargizione di un'ora di ritardo concessa dalle FF.SS.

Mi scuso altresì perché alla mia imperizia si è aggiunta quella di questa disgraziata macchina da scrivere.

(Paolo Cervi, *Appunti sul lavoro "Le fotografie rifiutate"*, [1983] (AD 26))

Cogliere la non-unidirezionalità dell'Arte: la verità delle immagini sta nella loro obliquità, non nel loro semplice porsi di fronte a noi – la pittura come anamorfismo.

Dipingere non è un esercizio tra gli altri; come lo scrivere esso pone in essere la fragranza, la fascinazione di un gesto che, compiuto in se stesso scorre poi nei mille rivoli della significazione. Atto solipsistico per eccellenza, il gesto artistico istituisce pure – paradossalmente – la comunicazione.

In quel parlare d'altro, in quell'inutilità dell'arte si coglie l'irriducibilità dell'agire comunicativo, la non fissità dei gesti quotidiani che, pure, come le opere, stanno lì a fissarci ogni giorno.

L'Arte è la metafora più propria del quotidiano: insipiente del fondamento ultimo, la vita quotidiana si scontra solo con delle superfici. La superficie bianca – spazio ritagliato dallo – nello spazio – è contaminata dal colore: “temenos” violato, lo spazio pittorico richiama la profanità del quotidiano, che però riceve la sua consacrazione nella ripetizione; come il lavoro religioso il lavoro artistico opera nell'identità di una gestualità che, per miracolo, genera la diversità – l'opera.

Un'attitudine quasi mistica: l'artista sperimenta il rapporto con l'assenza, di volta in volta alla ricerca dell'espressione più propria da dare al suo sentire, familiare con ciò che ancora non esiste: qui si parla dell'arte come evento. Non è questione di “tecne” e di “episteme” non solo, almeno: “cosa leggera infatti è il poeta, alata e sacra”(Platone, Ione, 534 B).

Non come l'oracolo o il profeta, che parlano al posto di qualcun altro, l'artista parla di se stesso e contempla una realtà sfuggibile e vaga, dentro di lui e fuori di lui.

Ora la logica formale è esercitata più dalle macchine che dagli uomini; sembra che l'analogia possa prendersi la sua rivincita. Mediatore di questo nuovo approccio alla realtà, l'artista fruga attraverso i colori e le forme del simbolo, una presenza che cerca continuamente la sua collocazione.

Multiforme come l'acqua, il simbolo continua ad interrogarci. Trieste, 4 marzo 1984

(Giovanni Leghissa, manifesto pieghevole della mostra personale di Klagenfurt, Aula UBW e KHG-Zentrum, [marzo-aprile] 1984 (T))

Wie silbrig schimmerndes herabstürzendes Wasser, in Alufarben über erdig rötliche und gelbliche Felsen perlend, wirkt da Thema des Riesenformats, das wie ein Bildteppich von der Balustrade der UBW-Aula herabhängt. Zu vielen der weiteren Großformate auf Leinen stellt sich diese Assoziation ein – zu Recht, wenn man hört, dass der Triestiner Maler Paolo Cervi, 33, eine Serie unter des Lebensmotto „Mannigfaltig wie das Wasser“ gestellt hat.

Als Italiener liegt dem sympathischen Maler, den der junge Jurist Dr. Thomas Götz von der Katholischen Hochschulgemeinde nach Klagenfurt vermittelt hat, Das Dekorative.

Daß aber hinter dem glitzernd metallischen Glanz mehr steckt, als Begabung zur Dekoration, zeigt sich im 1. Stock nicht nur in einem „schmucklos“ gemalten Großformat in erdig warmen Tönen und einfachen, vom abstrakten Expressionismus abgeleiteten Formen, sondern vor allem in der beiden riesigen Zeichnungen auf gelblichem Packpapier, in der Vedova-Schüler

unter Verzicht auf Farbe dennoch künstlerisch „Farbe bekennen“ muß. Angedeutete, sich nach unten öffnende und gleichsam ausfließende Dreiecksformen wiederholen sich auch hier, und zwar in ihrer durchschaubaren Ehrlichkeit eindrucksstärker als in den silberglänzenden „Wasserspielen“.

Seine malerischen Qualitäten zeigt Paolo Cervi auch in den sensibleren und differenzierteren Kleinformaten in der nahen KHG am Neptunweg 12.

(Grete Misar, *Wasser als Lebenssymbol*, „Kleine Zeitung“, [24 marzo 1984])

[*Acqua come simbolo di vita*. Il tema del quadro di grandi dimensioni appeso alla balaustrata dell'aula della UBW ha l'effetto di acqua argentea che cade scintillante, che gocciola in colori d'alluminio su rocce giallastre e di un rosso terroso. Questa associazione è calzante per molti degli altri quadri su lino di grandi dimensioni – a giusto titolo, se si scopre che il pittore triestino Paolo Cervi, 33, ha realizzato una serie all'insegna della massima di vita „Multiforme come l'acqua“.

Essendo italiano, al simpatico pittore, che il giovane avvocato Thomas Götz ha portato a Klagenfurt dalla Katholische Hochschulgemeinde, piace il decorativo.

Ma dietro al scintillante splendore metallico si cela più di un'inclinazione per la decorazione: lo si può notare al primo piano, non solamente in un grande formato „disadorno“ in calde tonalità terrose e forme semplici provenienti dall'espressionismo astratto, ma soprattutto nei due enormi disegni su carta da pacchi giallognola, nei quali l'allievo di Vedova, rinunciando al colore, deve scoprirsi dal punto di vista artistico.

Forme triangolari abbozzate, che si aprono verso il basso e in un certo qual modo sgorgano, si ripetono anche qui e, nella loro intuibile sincerità, impressionano più fortemente che negli splendidi „giochi d'acqua“ argentei. Paolo Cervi esibisce le proprie qualità artistiche anche nei piccoli formati, più delicati e differenziati, esposti nella Katholische Hochschulgemeinde nella Neptunweg 12.]

Die Unendlichkeit des Meeres und die warmen Farben der Sonnenstrahlen im Riesenformat in der Aula der Universität Klagenfurt. Dennoch kann man bei den Exponaten von Paolo Cervi nicht von Landschaftsmalerei sprechen. Ausgangspunkt ist Lebensphilosophie, die sich in Farbe und Form spiegelt. Weitere „Kleinarbeiten“ werden in der Katholischen Hochschulgemeinde gezeigt.

„Man muß sich in die Bilder verlieben, denn man erkennt etwas in dem Maß, in dem man es liebt“, beschreibt der 33jährige Künstler die Beziehung zu seinen Werken. Der Vedova-Schüler, der an der Akademie in Venedig studierte, malt Abstraktes auf Papier, Leinen und Fotos. Dabei bleiben die südländische Astammung des jungen Triestiners und seine Liebe zum Meer nicht verborgen. Zentralpunkt seiner Arbeiten ist ein Dreieck, das den Werdegang des Lernens, des Vergessens und der menschlichen Isolation symbolisieren soll. Der

Einladung der Katholischen Hochschulgemeinde folgend, gestaltete Paolo Cervi auch noch ein Messgewand und leitete einen Diskussionsabend zum Thema „Die Kunst und das Heilige“. Die unbenannten Bilder sprechen mit Ungegenständlichem: Autonome Aussagekraft gibt dem Betrachter ein Beispiel positiven Denkens.

(M. Ernst, *Paolo Cervi stellt seine Exponate erstmals in Klagenfurt vor: Im Spannungsfeld der Philosophie*, „Neue Kronen Zeitung“, 25 marzo 1984)

[*Paolo Cervi presenta la sua esposizione per la prima volta a Klagenfurt: la tensione della filosofia. L'infinità del mare e i colori caldi dei raggi del sole in formato gigante nell'aula dell'Università di Klagenfurt. Eppure non si può parlare di pittura di paesaggi per la mostra di Paolo Cervi. Il punto di partenza è filosofia di vita, che si riflette in colore e forma. Nella Katholische Hochschulgemeinde vengono esposti altri "piccoli lavori".*

“Ci si deve innamorare dei quadri, perché si riconosce qualcosa nella misura in cui la si ama”, così descrive l'artista trentatreenne il rapporto con le proprie opere. L'allievo di Vedova, che ha studiato a Venezia, dipinge soggetti astratti su carta, tela, foto, dove sono evidenti l'origine meridionale del giovane triestino e il suo amore per il mare. Il punto centrale dei suoi lavori è un triangolo, che simboleggia il divenire dell'apprendere, del dimenticare e della solitudine umana. Su invito della Katholische Hochschulgemeinde, Paolo Cervi ha anche realizzato una pianeta e condotto una serata di discussione sul tema “L'Arte e il Sacro”. I quadri senza titolo parlano con il “non-figurativo”: l'autonoma forza del messaggio dà all'osservatore un esempio di pensiero positivo.]

Ein Maler aus Triest ist darzeit in Klagenfurt zu Gast: Die Katholische Hochschülerschaft hat Paolo Cervi zu einer Ausstellung an der UBW eingeladen, „Multiformen wie Wasser“ ist das Motto, zu dem die meisten der Bilder gehören. Das „Wie Wasser“ deutet schon darauf hin, dass es als Symbol für den Geist fließt.

Die Großformate, die in der Aula hängen, passen nicht nur ausgezeichnet in die Architektur der Halle, sie sind auch ein Augenschmaus, der Dekoration und künstlerische Abhandlung in einem bietet. Was da in Silber oder Weiß auf erdfarbiger Formenweit perit, leitet zum zweiten Symbol Cervis über: zum Dreieck, das gleichzeitig Segel und Pyramide ist.

Nicht so sanft fürs Auge sind die beiden Bleistiftzeichnungen auf Packpapier, die kompakt und fast aggressiv das Großformat unterteilen.

Die Kleinformate, die – richtigerweise getrennt von der Riesenbildern – in der Raumen der KHS in der Neptungasse zu sehen sind, behandeln ähnliche Themen wie die erdfarbenen Leinwände in der Aula. Hier wird allenrdings verdichtet und die Metaphern des Auges (für die göttliche Dimension des Geistes) und des Buchdruckes hinzugefügt.

(Die Seiten der Pyramide, [“Neue Volks Zeitung”], 30 marzo 1984)

[I lati della piramide. Attualmente è ospite a Klagenfurt un pittore triestino: gli studenti universitari cattolici hanno invitato Paolo Cervi a esporre negli spazi della UBW. “Multiforme come l’acqua” è la massima a cui si rifà la maggior parte dei quadri. Il “come l’acqua” indica che essa vale come simbolo per lo spirito.

I quadri di grande dimensioni appesi nell’aula magna non sono solo in sintonia con l’architettura della sala, offrono al tempo stesso anche una decorazione e una trattazione artistica piacevoli a vedersi. Ciò che imperla d’argento o bianco il mondo di forme dai colori terrosi, porta al secondo simbolo di Cervi: il triangolo, che è contemporaneamente vela e piramide.

Non così piacevoli sono le due firme a matita su carta da imballaggio, che sottotitolano il grande formato in maniera compatta e quasi aggressiva.

I quadri di piccole dimensioni, che – giustamente separati da quelli grandi – sono esposti negli spazi del KHS nella Neptungasse, trattano temi simili a quelli della tela dai colori terrosi dell’Aula Magna. Qui tuttavia si intensificano e vengono aggiunte le metafore dell’occhio (per la dimensione divina dello spirito) e della stampa di libri.]

Auf Einladung der Katholischen Hochschulgemeinde stellt der Triestiner Maler Paolo Cervi bis 13 April in der Aula der UBW und in den Räumen der KHG seine Werke aus. Aus diesem Anlaß hat er uns auch einige Fragen beantwortet:

KKZ: Was antwortet ein Maler abstrakter Bilder auf die Frage eines Betrachters: Was soll denn das darstellen?

P.C.: Auf so eine Frage gibt es keine Antwort. Es ist, als fragte man sich: „Warum bin ich auf der Welt? Was ist der Sinn des Lebens?“ Die Kunst ist eine Antwort, die immer zugleich auch eine Frage ist.

KKZ: Wenn es auch nur eine vorläufige Antwort gibt, kannst Du vielleicht trotzdem die wichtigsten, immer wiederkehrenden Symbole in Deinen Arbeiten zu deuten versuchen?

P.C.: In der letzten Arbeiten kann man das Dreieck und Wasser sehen; sie werden aber nicht ausschließlich als Symbole der Perfektion bzw. der Reinigung benutzt, sondern auch als Formen, die sich im Darstellungsraum bewegen. Einerseits mannigfaltig wie das Wasser, aber auch wie das Dreieck: perfekt. Perfektion in der Differenziertheit.

KKZ: Wie siehst Du das Verhältnis von Kunst und Kirche heute?

P.C.: Ich glaube, dass die Kirche von der Kunst etwas lernen kann: Sowohl beim Betrachten eines Bildes als auch beim Versuch, das Geheimnis des Glaubens zu vermitteln, können wir uns dem unausdrückbaren Wesenskern nur annähern. Beim Versuch, sich einem Kunstwerk

zu nähern, muß man sich in ähnlicher Weise öffnet. Aus diesem Grunde braucht die Kunst das „Verliebtsein“ und eine gewisse Faszination, um „Funktionieren“ zu können, was auch für den Glauben gilt. Wer sich verliebt, macht eine wichtige Erfahrung, die von ihrer Natur her sich auf das Leben selbst ausdehnt, wobei man nicht außer acht lassen darf, dass sich nur verlieben kann, wer nicht dazu gezwungen wird. Die Kunst kann der Kirche helfen, diese Tatsache zu sehen und sie in ihrer Verkündigung umzusetzen.

(Thomas Götz, *Kunst braucht das Verliebtsein*, “Kirchenzeitung”, 8 aprile 1984)

[*L'arte ha bisogno dell'innamoramento*. Su invito della Katholische Hochschulgemeinde, il pittore triestino Paolo Cervi espone le sue opere, fino al 13 Aprile, nell'aula della UBW e negli spazi della KHG. In questa occasione ha risposto anche ad alcune domande.

KKZ: *Cosa risponde un pittore di quadri astratti alla domanda di un osservatore: che cosa rappresenta?*

P.C.: A una simile domanda non c'è alcuna risposta. È come se ci si chiedesse: perché sono al mondo? Qual è il senso della vita? L'arte è una risposta, e al tempo stesso è anche una domanda.

KKZ: *Anche se c'è solo una risposta provvisoria, puoi tuttavia cercare di spiegare i simboli più importanti che ricorrono sempre nei tuoi lavori?*

P.C.: Negli ultimi lavori si possono vedere il triangolo e l'acqua: essi però non vengono utilizzati esclusivamente quali simboli della perfezione ovvero della purificazione, ma anche quali forme che si muovono nello spazio della rappresentazione. Da una parte multiforme come l'acqua, ma anche come il triangolo: perfetto. Perfezione nella differenziazione.

KKZ: *Come vedi il rapporto tra arte e chiesa oggi?*

P.C.: Io credo che la Chiesa possa imparare qualcosa dall'arte: tanto nell'osservare un quadro quanto nel tentativo di comunicare il mistero della fede, noi ci possiamo solo avvicinare all'inesprimibile nucleo dell'essere. Per avvicinarsi a un'opera d'arte bisogna aprirsi in un modo simile a come ci si apre alla fede. Per questo motivo l'arte ha bisogno dell'“innamoramento” e di un certo “fascino”, per poter funzionare, cosa che vale anche per la fede. Chi si innamora fa un'importante esperienza, che si estende dalla sua natura alla vita stessa, ma bisogna considerare che si può innamorare solamente chi non viene costretto a farlo. L'arte può aiutare la Chiesa a vedere tutto questo e a trasporlo nel suo annuncio.]

La pittura di Paolo Cervi rappresenta, nella nostra regione, un interessante esempio di come la personale interpretazione dell'insegnamento accademico alla luce della grande tradizione del tonalismo veneto si possa agevolmente collegare ad alcuni aspetti (a lui più congeniali) della cultura artistica internazionale (Rothko, Twombly) a produrre una maniera nel contempo di ampio respiro cosmopolita e nel contempo di saldo attaccamento alle proprie radici culturali. Tale predisposizione, che è europea, o meglio mitteleuropea, non a caso ha trovato un

favorevole riscontro di ascolto particolarmente in Austria e Jugoslavia, ma costituisce anche di sicuro viatico per orizzonti più ampi, di cui si intravede già qualche significativa apertura. L'esperienza artistica di Paolo Cervi si è svolta anche al di fuori, ma sempre in connessione, con la pittura vera e propria, con interventi nel settore della fotografia creativa e combinata (per cui ha avuto particolari riconoscimenti in Jugoslavia) e nel campo delle installazioni e delle performance: di queste merita ricordare almeno la partecipazione al Party Multimediale organizzato dal Gruppo 78 a Trieste nel Febbraio del 1983, l'installazione sul tema della Via Crucis nella Cappella del Crocifisso di Muggia nell'aprile del 1980, nonché la rassegna "Dove il corpo può spaziare", organizzata a Udine dal Teatro all'Aria nel Maggio del 1983.

Tale molteplicità di interessi ed operazioni è stata infine ricondotta alla dimensione totalizzante dell'atto del dipingere fondendo in sintesi eletta manualità e concettualità, portati dalla tecnologia moderna e dell'artigianalità tradizionale (e tutti gli altri termini contrapposti che ci sono e che si abbia la voglia ed il tempo di individuare).

I lavori recenti sono come degli ampi spazi aperti in cui si svolge, quasi magmaticamente, una cromia calda, affocata e pulsante, che diviene visualizzazione della vertigine che ci coglie a fissare gli occhi nel vortice, o nella voragine dell'esistenza. Ma lo sguardo, gettato nell'immenso fiume della "calda vita" rischia quasi, come risucchiandola, di coinvolgere tutta la personalità, con conseguente perdita di identità in un annegamento nel tutto. Ed ecco allora apparire la certa forma del triangolo a cui abbarbicarsi con residui di scrittura, nella volontà di certificare la propria presenza; ed ecco allora apparire dei segni argentei, che sono nel contempo fluire d'acqua rigeneratrice e scala per possibili risalite, in un incessante e continuo rapporto problematico tra il sè e l'altro da sè, tra l'io e il non io, fra il soggetto e l'oggetto.

Questa concezione quasi filosofica della pittura, non nei contenuti, ma nei modi (e che fu molto apprezzata recentemente in Austria), è il risultato, per ora raggiunto, di una progressiva derazionalizzazione delle esperienze artistiche che il pittore ha compiuto qualche anno fa. Infatti il calore affocato degli sfondi era prima incorniciato da precise campiture nere, il triangolo campeggiava esatto nel riquadro, nel grafismo fermentava proliferante in una concezione complessiva di sintesi degli opposti. Ora invece, liberate le pulsioni più vivaci in un rapporto quasi panico con la complessa multiformità dell'esistenza, l'operazione incomincia a diventare contraria con il bisogno di un aggancio ad "ubi consistam" per non perdere nè la propria identità nè un rapporto genuino, perchè immediato, col mondo.

(Sergio Molesì, *Paolo Cervi*, in *I prossimi venturi. Seconda biennale d'arte città di Bibione*, catalogo della mostra collettiva di Bibione, Sale Del Monaco, 2 agosto-8 settembre 1984, Portogruaro 1984, pp. 43-44)

[...] Paolo Cervi, con tre grandi composizioni, dà testimonianza di una collocazione definibile, per capirci, nell'ambito della transavanguardia, con una pittura di genere paraespressionista di violento impatto.[...]

(2^a Edizione della Biennale d'Arte «Città di Bibione», [“Il Popolo”], [5 agosto 1984])

[...] Paolo Cervi (Triest) – ein Schüler von Vedova – baute eine pyramide, aber als heiliges Dreieck. Cervi malt auch Wetter, Sturm und silberne Spuren. [...]

(Karl Hans Haysen, *Meditation '84*, “Kleine Zeitung”, 16 ottobre 1984)

[Paolo Cervi (Trieste) – un allievo di Vedova – ha costruito una piramide, ma come triangolo sacro. Cervi dipinge anche il tempo, le tempeste e tracce argentate.]

Una bella mostra, quella dell'abbinata Manuela Sedmach/Paolo Cervi alla galleria Torbandena di Treviso (visitabile fino alla fine di questo mese). I due giovani artisti triestini sono accomunati da una concezione della pittura come luogo della libera espressione formale, che diviene identificazione di impulsi molteplici, sotterranei o epidermici, catturati dalla soglia della coscienza.

Pittura che si snoda ai margini della figuralità o nel sommovimento di segni significanti allusivi di realtà complesse, esterne o interne al territorio dell'ego. Dentro l'astrazione dunque, però con i connotati del nostro decennio, dove furia gestuale, strappi romantici, emozioni profonde – piuttosto che controllo razionale – s'abbarbicano allo sviluppo dei tracciati visivi.

I due pittori, comunque, sono ben distinguibili per la diversità dei supporti culturali e delle vocazioni espressive. La Sedmach si tuffa nei neri spessi, cui alterna bianchi vividi, lame laceranti che attraversano una materia pittorica sommosa e vibrante, tenebra e luce di un mondo in embrione che cava dal caos primordiale la forza coagulante che diverrà forma. Cervi invece discioglie le sue personali letture del mondo su un crinale gioioso, sostenuto

dagli impeti cromatici che riesumano la calda stagione del rinascimento veneziano. Ma il segno disgregato esprime in questo momento l'aspirazione a un racconto memore di più precise nostalgie naturalistiche.

(Maria Campitelli, *Astratti d'oggi*, [“Il Piccolo”], [17 maggio 1985])

Fast wie Wandmalerei wirken die weiträumigen Riesenformate von Paolo Cervi, die mit ihrem dominanten Rot einen Raum der Großen Galerie im Künstlerhaus füllen. Den 34jährigen Triestiner, der schon einmal in der Aula der UBW ausgestellt hat, brachte Galerieleiter Dipl.-Ing. Fritz Breitfuß durch Kontakte bei den Malerwochen in Suetschach mit dessen 27jährigen Freund, Bruno Lorini aus Padua, in sein Konzept ein, mehr künstlerische Nachbarschaftspflege durch Öffnung nach Italien und Jugoslawien zu forcieren.

Sie ergänzen einander gut, die beiden bei Vedova in Vendig ausgebildeten Studienkollegen – sowohl vom Geist und Format her, als auch durch den intensiven Kontrast ihrer Farbigkeit her. Ihre Verbindung ist das Wasser – wenn auch mit völlig verschiedener Symbolik.

In den weiß-schwarzen, durch sanfte Braunübergänge und collagierte Materialien verlaufenden Kontrasten von Bruno Lorinis raumgreifenden Formaten, die er unter dem Titel „Die großen Flüsse Babylons“ zusammenfasst, hat das Wasser in seinem unaufhaltsamen Fließen durch die Zeit Symbolwert für die Ewigkeit.

Ganz anders bei Paolo Cervi. Weiß, manches Mal mit Silberglanz, rieselt das kühl-nasse Element in die in der ganzen Rotskala leuchtenden Bildräume. In diese Gefühlswelt aus strömendem Blut und vitalem Leben bricht nun die kühle Ratio als weißer Gegenpol immer wieder ein, schafft eine neue Ordnung im Bildgefüge, wie im Leben.

Beide Künstler gehen ohne formales Konzept an die Arbeit. Setzen ihre farbige Symbolik zwar mit sehr verschiedenen Mitteln, aber in ähnlichem Geist für das Überleben der Menschheit durch Gefühlswerte ein.

Graphik in der Galerie Freund

Auch in der Graphik, für die Galerie Freund den idealen Rahmen abgibt, ist bei Paolo Cervi in den meisten Blättern das Rot dominant. Diese für Cervi ausholende Hand kleinen Blätter sind in geschickter Farbigkeit gestaltet, mit durchscheinenden weißen oder grauen Farbschleiern übermalten Fotos alter Schriften – übrigens ein besonders delikates Blatt. In ganz kleinen

Formaten, quasi der Lyrik in Cervis Malerei, findet sich auch eine ganz zarte, weich aufgelöste reichere Farbigkeit.

Zwei sehenswerte Ausstellungen die auch in die Konzepte der Galeristen passen, junge Künstler zu fördern.

(Grete Misar, *Kontraste in gemalter Symbolik*, "Kleine Zeitung", 15 novembre 1985; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

[*Contrasti nel simbolismo pittorico*. Sembrano quasi pitture murali gli ampi formati giganti di Paolo Cervi, che con il rosso dominante riempiono una sala della Grande Galleria della Künstlerhaus. Il trentaquattrenne triestino – che ha già esposto in precedenza le sue opere nell'aula della UBW – è stato invitato dal gallerista Fritz Breitfuss, grazie ai contatti sviluppati durante la colonia artistica di Suetschach con il suo amico Bruno Lorini di Padova e con l'intenzione di avere maggior cura del vicinato artistico, aprendo un dialogo con l'Italia e la Jugoslavia.

Si completano bene i due compagni di studio – hanno studiato entrambi con Vedova a Venezia -, sia per quanto riguarda i formati e lo spirito, sia per l'intenso contrasto dei colori. Il loro punto d'incontro è l'acqua, anche se con una simbologia completamente diversa. Nei contrasti del bianco-nero, delle delicate sfumature del marrone e dei materiali da collage delle ampie opere di Bruno Lorini, raccolte sotto il titolo *I grandi fiumi di Babilonia*, l'acqua, attraverso il suo fluire ineluttabile nel tempo, ha un valore simbolico di eternità.

Molto diverso il lavoro di Paolo Cervi. Bianca, a volte con un luccicare argenteo, l'acqua gocciola nelle sale in tutti i toni del rosso. In questo mondo emozionale di fiumi di sangue e fonti di vita, la fredda irrazionalità irrompe come un bianco polo opposto, crea un nuovo ordine nelle immagini come nella vita. Entrambi gli artisti lavorano senza alcun concetto formale ed utilizzano la loro colorata simbologia, seppur con mezzi molto diversi, con lo stesso spirito per la sopravvivenza dell'umanità attraverso i valori affettivi.

Grafica alla Galerie Freund

Anche nella grafica, per la quale la Galerie Freund offre la cornice ideale, domina il rosso nella maggior parte delle immagini di Paolo Cervi. Queste opere, piccole per la mano ampia di Cervi, sono realizzate in una cromaticità stratificata, con veli di colore bianco o grigio su composizioni di triangoli rossi o su foto di vecchie scritte ridipinte – un'opera particolarmente delicata. In formati molto piccoli, per così dire nella parte lirica della pittura di Cervi, c'è anche una cromaticità più ricca, delicata e soave. Due esposizioni che meritano e che ben si adattano alle intenzioni del gallerista di promuovere giovani artisti.]

Il riflesso del sole nell'acqua, nel fondale dipinto, è deviato verso sinistra; l'arbitrarietà della visione, lo spostamento e l'ambiguità, il disinteresse per l'aspetto «scientifico» dell'osservazione. La comunicazione privilegiata sfrutta i mezzi posti al servizio del «consumo» e si consuma – la moda, «dopo» non è più di moda, è consunta, è lei sola a non aver paura del tempo che passa...come le piramidi che, in un proverbio arabo, «se ne fregano

del tempo», ecco che, in eletta sintesi, ciò che è più duraturo si accoppia con ciò che è più effimero: moda e piramidi, vento e pietra, attimo ed eternità...

Il tempo dello spazio è lo spazio del tempo, cioè tutto esiste sempre e soltanto contemporaneamente. Contemporaneamente – nel nome del tempo e dell'ubiquità c'è un nulla dopo ogni cosa. Tutto è e non è mai; ed è la contemporaneità che uccide, contemporaneamente. (luglio 1983)

“...e poi c'era quella colonna trasformata in una scatola di pezzetti di gesso...; «deve pur significare qualche cosa», mi sono detto...

IMPRESSION era un progetto. Ora nessun progetto è pensabile. Per la verità nemmeno *Impression* era un progetto...era impensabile, per me, quello che è accaduto.

Il mio tentativo di uscire dal godimento per accontentarmi del piacere è durato poco (la nausea mi ha invaso). Ora è arduo parlare di un tempo che ricordo perché dormivo di pancia o di lato. Ricordo l'inizio e la fine: a Udine (nella vecchia sede del Teatro all'Aria)

P.S.(ora dormo di nuovo steso sulla schiena); La mia pittura (se è buona) mi serve a dormire supino. (ottobre 1985)

(Paolo Cervi in *Spaziaria. Artisti emergenti nel Friuli-Venezia Giulia degli anni ottanta, inventario di tre edizioni della rassegna “Dove il corpo può spaziare”, Udine 1982/1983/1984, Teatro all'Aria, Udine 1985, p.56*)

La pittura in questi anni '80 è un mare sconfinato in cui ribolle la febbre di un vissuto distorto dall'egemonia tecnocratica. Le letture del reale, passate attraverso il filtro di una soggettività più o meno accanita, si moltiplicano in una ridda incessante: ad esse corrisponde un pluralità di segni espressivi che tuttavia continuano ad oscillare tra i due poli ineliminabili di astrazione e configurazione realistica dell'immagine.

Eppure i due termini di “astrazione e figurazione” – con tutte le ambiguità ad essi connesse evidenziate nel divenire dell'avanguardia del nostro secolo – male si adattano alla turbinosa, contaminata espressività attuale.

Perché nell'attraversamento di tutte le strutture linguistiche di ieri e di oggi, e dei significati di cui sono veicolo, i confini tra un versante e l'altro si cancellano con facilità; perché il purismo razionalista che ha generato il rigore incontaminato delle astrazioni geometriche si lascia oggi insidiare dai sussulti che salgono dal basso, e l'informe, grondante oscuri impulsi esistenziali,

aspira alla nuda sintesi dell'enunciato concettuale. In altre parole la pittura oggi conosce una ricchezza di movimenti – interni al suo farsi, dettati dal cuore come dall'intelletto – che scompigliano più che mai ogni velleità classificatoria.

Queste considerazioni valgono anche per gli artisti triestini di cui mi accingo a parlare: Paolo Cervi, Fulvio Giannini, Manuela Sedmach, che in vario modo propongono racconti visivi apparentemente lontani dall'immaginario naturalistico. Ognuno ha le sue matrici: un solco prefissato entro cui calare il seme di una ricerca convinta, totalizzante, per togliere, se possibile, il velo che nasconde il vero o per dispiegare l'onda dei sensi che bruciano dentro.

Le matrici di Paolo Cervi sono: la lezione di Vedova, più nel senso dello spirito che del linguaggio; il new-dada americano; Rauschenberg e Jones; anche il risvolto analitico della Nuova Pittura Italiana degli anni '70; i segni minimi e transitori di Twombly. Quei dati cioè della cultura visiva contemporanea che permettono di raccontare di sé e del mondo con piglio estemporaneo e trainante, scendendo nel cuore della pittura come puro atto di comunicazione, cogliendo i segnali più disparati – le parole che volano nell'aria, disperse o pregnanti di pensiero, i suoni che ci incantano o disturbano, i sensi che ci appagano od opprimono. Il tutto con la memoria delle accensioni sanguigne di Tiziano e Tintoretto.

Pittura/diario, affabulazione senza principio né fine; la pittura di Cervi ha oggi dentro questo presentimento: La tensione all'immagine; il niente di cui è costituita aspira a configurarsi ai margini della leggibilità; sente l'eco dei boschi rigogliosi. “Se tutto è possibile, niente è importante; cioè importante è niente; se tutto è stato detto niente si può dire, cioè dire niente”. È su questo “niente” conseguente ad un aforisma proposto alla rovescia – grembo prenatale della pittura, luogo che trattiene i segni segreti della vita – che Paolo Cervi ha fondato la sua pittura spingendola ora, quasi inconsciamente, verso la natura (gli alberi simili a fuochi d'artificio) di Tintoretto o alle impennate organiche di un eros sempre in agguato, pioggia d'argento che rigenera la terra sedimentata. [...] Anche in questo caso “astrazione” o “figuralità” suonano come vecchi ferri arrugginiti; è vero, ora si parla di post-astrazione che in qualche modo contempla le complesse problematiche scaturite, sul piano formale, in questi anni di smistamenti e inconsuete simbiosi linguistiche. Ma evitiamo le definizioni apodittiche; si tratta di pittura che trattiene sensazioni in grado di estendersi all'osservatore: questo è quanto basta.

(Maria Campitelli, *Le soglie dell'astrazione*, in *Per altre vie, per altri porti. La nuova pittura nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo delle mostre collettive a cura di Alessandro Rosada,

Trieste, Palazzo Costanzi-Galleria Torbandena-Teatro Auditorium, 5-30 aprile 1986, Pordenone 1986, pp. 48-49, I; *Paolo Cervi*, "Collezione-Juliet", Trieste 1986, s.n.*; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*))

[...]Cervi, dopo un lungo cammino tra new dada e informale, gestualità di origine vedoviana e scritte minimali alla Twombly, si muove oggi in un magma pittorico che sente le nostalgie dei boschi, quelli radianti alla Tintoretto, e del racconto figurale. Non più solo un diario fatto dall'accumulo di segni e materiali, ma una sottesa volontà di illuminarli con presenza riconducibili al reale.[...]

(A Trieste una triplice ricognizione sulla «Nuova Pittura» regionale. Dieci giovani dal pennello bollente, "Il Piccolo", 5 aprile 1986)

Arte di confine, non arte di confino. Arte del margine, non arte ai margini. L'idea di confine e di margine anzi introduce l'idea di scambio e di passaggio, predispone ad un atteggiamento di continuo contagio e di continua trasformazione: in una parola rompe il segno del limite, per rimettere verso l'oltre, per far viaggiare lo sguardo incontro ad espressività diverse, lavorate da altri retaggi e da altri orientamenti linguistici. È il pedaggio ma anche il privilegio che investe gli artisti delle Tre Venezie: quello di uscire dalla malìa di una cultura visiva totalmente legata ad uno spirito mediterraneo, leggero fino all'ironia, ludico fino alla caricatura, e di farsi prendere invece anche da climi notturni e sofferti della Mitteleuropea o dai miraggi luministici dell'Oriente. Farsi prendere, e quindi farsi portare via: praticare un'arte come apparente allontanamento e distacco dalle proprie radici antropologiche, dal fondo attaccamento al luogo d'origine.

Del resto parlare di Bolzano, di Venezia o di Trieste è come parlare di quelle inquietanti "città invisibili" di Calvino che vivono sotto il manto avvolgente e occultante del ricordo. Lì tutto è già avvenuto e tutto sembra avvenire altrove: tutto è sospensione storica, nostalgia, lontananza. Lì è come se il tempo rettilineo si fosse spezzato in nome di un tempo che gira a vuoto "interrompendo la successione delle cose e rendendole tutte simultanee" (Magris) o come se "i destini individuali si fossero votati ad una sorte inconsistente" (Cioran),

diventando vicende arrestate, tensioni irrealizzate: dunque, segni di una mancanza, di una incompiutezza, testimonianze di una frattura, di una separatezza.

Ma è proprio l'esperienza della separazione, suggerisce Lévinas, che innesca un desiderio, una simpatia con il distante. È il gran vuoto, l'accerchiamento dell'assenza e del silenzio che permette di aderire agli impercettibili inviti del fuori, di volgersi attorno o indietro, come Orfeo, per dare corpo alle ombre, per colmare le mancanze. "Abitare la frontiera" vuol dire allora abitare lo spazio della notte che ha continuamente a che fare con lo spazio del giorno. Vuol dire rapportarsi ad un "non luogo" verso cui confluiscano tutti i luoghi, frequentare un territorio del transito che mette in contatto l'artista con le molte insorgenze dell'arte, con i piccoli grandi fuochi degli stili, delle tendenze, delle correnti che incrociano sul posto senza sosta.

Ma dove si dà passaggio si dà anche uscita, perdita, smarrimento. Per cui l'arte di confine patisce una sorta di incessante scacco, provocato proprio dall'impossibilità di afferrare la pluralità di voci, la danza di immagini che attraversano il suo orizzonte. Essa si presenta come qualche cosa di continuamente rimandato e differito, una porta, o meglio una soglia, in cui si iscrive solo il trapasso.

"Non colsi altro in quell'attimo / che il dorso di un estraneo", così il poeta boemo Jaroslav Seifert, per indicare l'inafferrabilità di ciò che si rivela come una ininterrotta migrazione di figure: un frammento, una traccia, un profilo. Un indizio di corpo. Allo stesso modo all'"artista di confine" è dato uno sguardo che si posa sempre su un mondo straniero e sempre nuovo, una sorta di erranza, di deportazione immaginativa. La sua opera perciò non può che rilevare questa "manque", questa latitanza, o, come direbbe Junger, questa approssimazione alla profondità della tenebra. Ma si sa, ogni inabissamento è anche un viaggio verso la matrice, verso l'antico segreto da cui si inaugura ogni forma. Da qui un'opera che sembra cogliere l'istante della genesi; da qui il suo porsi come luogo dell'incominciamento, come avventura dell'inizio e dell'iniziazione. Vera ritualità magica che si fonda sul doppio movimento goethiano del "muori e divieni": evento che contiene il tratto della perdita, attraverso lo "sprofondarsi in essa", il "leggersi in essa". Coesistenza, in fondo, di un'atmosfera reticente, sacrificata (nordica e mitteleuropea, appunto), e di un'atmosfera di continua rinascita, di esplosione, di splendore orientale, dove l'Oriente diventa la figura simbolica dell'"orior", del sorgere del segno, del manifestarsi di quella vocazione alla luce che l'oscurità cova in se stessa.[...] Infine ecco le raffinatezze materiche di Paolo Cervi: veli

sospesi, sfumature, consunzioni. Qui sembrano permanere solo i segni di un limite, i margini di un'apparizione ambigua che è insieme soglia dell'accesso e triangolo della reclusione. L'opera allora indica proprio il simbolico cammino dell'arte, il procedere del gesto che non può toccare il nascosto, arrivare al recesso, ma determinare unicamente presagi, risonanze, interferenze: suscitare piccoli abissi e brevi felicità, o, come avrebbe detto Saba, "chiarori di scontrosa grazia".

(Luigi Meneghelli, *Arte di confine. Artisti delle Tre Venezie. L'arte di confine patisce una sorta di incessante scacco, essa si presenta come qualche cosa di continuamente differito, una porta, o meglio una soglia in cui si iscrive il trapasso*, "Flash Art" 133, giugno 1986, pp. 66-69; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*))

[...] Paolo Cervi è il solo a ricordare la giornata di ieri, quando la pittura era ancora speranza di annullare nella musicalità dei colori le forme, nella quasi casualità della stesure le determinazioni del tempo e dello spazio. La pittura su supporti trasparenti, anteposti al supporto opaco, è metafora della difesa del mestiere di poeta. Nell'intimità del laboratorio copre ciò che deve apparire, improvvisa ciò che deve durare. [...]

(G[iulio] M[ontenero], *La rassegna delle gallerie. La nuova pittura e scultura di nove giovani artisti*, ["Il Piccolo"], [23 agosto 1986]; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*))

Tra le infinite variazioni che l'estrosità del segno astratto può produrre in questo momento, la galleria Fioretto ne offre una selezione quanto mai indovinata perché, al di là delle preferenze individuali per l'una o per l'altra soluzione, presenta sei modi diversi e specifici di manipolare la superficie, di governare l'euforia espressiva.

Molti sono infatti di questi tempi gli eredi di ogni ordine di espressionismo astratto di informale, di gestuale, di iperpittura: decisamente un fatto positivo, eccitante per lo sguardo, vitale per la sensibilità estetica, provvidenziale per la memoria, ma è bene saper cogliere la singolarità, la distinzione. [...] Un modo ancora più libero, sferzante e leggero di inalberare i colori è quello di **Cervi**, perché fresco di luce, di vibrazioni sorgivo e parabolico, che guizza

verso l'alto raccontando storie di scompigliati arcobaleni, di laghi e di brughiere di colori solari luminosi, appena pennellati [...].

(Virginia Baradel, *Gallerie d'arte. Segno dell'astratto*, "Il Gazzettino", 5 giugno 1987; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*))

Eine umfassende Ausstellung mit Arbeiten des Triestiner Malers Paolo Cervi im Arkadenhof des Stiftes Viktring stellt eine visuelle Bereicherung der Aktivitäten des „Neues Musikforums“ dar.

Cervi, er studierte bei Emilio Vedova in Venedig, ist in Kärnten längst kein Inbekannter mehr. In seinen rostrotbräunlich gehaltenen Riesenleinwänden versteht er es eindrucksvoll, Räume zu schaffen. Seine Landschaften, in denen immer wieder pyramidenförmige Körper dominieren, Wasserfälle rauschen und Quellen sprudeln, haben Dynamik und verbreiten andererseits Ruhe und suggerieren Weite. In einigen kleineren Arbeiten weiß der Künstler durch die beherrschte Darstellung menschlicher Körper zu überzeugen.

(*Riesenleinwände*, "Kleine Zeitung", 25 luglio 1987)

[*Tele giganti*. Nel cortile delle arcate del convento di Viktring un'ampia esposizione con lavori del pittore triestino Paolo Cervi arricchisce le attività del "Nuovo forum musicale".

Cervi, che ha studiato a Venezia da Emilio Vedova, da tempo non è più uno sconosciuto in Carinzia. Nelle sue tele giganti di un bruno rosso ruggine sa creare spazi in maniera impressionante. I suoi paesaggi, nei quali dominano sempre corpi a forma di piramide, scorrono cascate e sgorgano sorgenti, hanno dinamicità e trasmettono, al contrario, pace e suggeriscono vastità. In alcuni lavori più piccoli l'artista sa convincere grazie alla padronanza con cui rappresenta i corpi umani.]

Il corpo nella sua pesantezza, nella sua imperfezione possibile, resta osceno. Venuto meno il pudore, l'indifferenza della nudità esposta e reiterata non cancella la goffaggine e la gravità dei corpi. Il corpo non è angelico.

La pittura mette in scena una pesantezza analoga: anche l'immagine che cattura lo sguardo non è indifferente.

La via verso la danza, la leggerezza del corpo libero, la purezza della forma passa attraverso l'accettazione di questa oscura materialità; la visione non esclude la tattilità, anzi la incrostatura della superficie rimanda ad un movimento imminente.

Così appaiono spesso i corpi: sembianze, coperture, pretesti per il movimento, conseguenze di una teoria dell'immagine che cerca conferma nella pratica di una metropoli sempre più irreale e materializzata: In questa topologia simulacrale dei percorsi post-moderni il corpo entra in una perdita irreversibile. Perdita che la continua permutazione del maquillage rende patente.

Di un maquillage si dice che può disfarsi. È questa disfacibilità che qui interessa, voglio alludere ad una possibile verità del corpo, intesa come residuo di naturalità. Che il mistero della generazione e corruzione abbia smesso di interrogarci come se da ciò che chiamiamo – forse con troppa semplicità – natura fosse già stato tratto tutto quel che occorre, è tutt'altro che ovvio. Il metamorfosarsi del corpo, il suo nascere ed il suo morire, il suo contrarsi negli spasmi del godimento o del dolore, il suo putrefarsi, questa dimensione che potremmo dire deiettiva ma che è intimamente connessa con la vitalità, mi sembra resistere alla hybris ermeneutica che tutto sembra ridurre ad un gioco di maschere, di finzioni. Quel che invece un corpo ed anche una pittura a volte evocano è una resistenza, un ostacolo alla dicibilità. E non perché si dia una negatività originaria, un fondo oscuro da cui poi emerga il senso: questo fondo oscuro semmai è sempre lì, a portata di mano come l'ombra che circonda le cose. È auspicabile tutto meno che una fascinazione del negativo. La coscienza che il corpo non esaurisce né la realtà mia propria, né quella dell'altro, che il desiderio è imprendibile, che la vitalità alla fin fine riposa sul difficile equilibrio tra veglia e sonno, movimento e staticità, esaltazione e intorpidimento può esser pegno anzi di un incontro reale, di un incrocio tra due sguardi che non vedono riflessa l'uno nell'altro ciascuno la propria vacuità.

È per questo che l'opera in qualche modo assorbe in sé il negativo: non per rappresentarlo ed idolatrarlo, né per indicarne un superamento prossimo venturo. Così si avrebbe solo una fissazione che provoca una perversione dello sguardo: la distanza si annulla, il negativo si trasforma quasi in un comodo convivente, di cui non occorre dir più nulla. È forse necessaria una messa in scena diversa, che evochi quasi un ascolto, un guardare attento a quell'oltre dell'opera che può essere un incontro con un volto altrui; e questo sapendo quanto difficile sia quel mantenimento della distanza che solo ci può impedire di scambiare quel volto per una maschera.

Vi è un elemento di rischio nel presupporre l'insoddisfacibilità del desiderio, che nel rapporto dell'artista con il suo pubblico si traduce con l'accettazione della non rinvenibilità di un luogo proprio per l'arte, per il gusto. Altrimenti si dovrebbe immaginare una sorta di magica affinità tra l'artista e il pubblico, la presenza di un'idea comune ad entrambi presente nell'opera. Accettare questo rifiuto possibile è ciò che accomuna l'esperienza artistica a quella corporea: l'avere un corpo, o meglio essere un corpo è questo rimando infinito del desiderio, questa aspirazione alla danza che deve fare i conti con la pesantezza.

Come in una pittura che richieda la fatica della lettura, la necessità di una sosta prolungata, anche a costo dell'interruzione di un sentiero abituale.

(Giovanni Leghissa, *Lecture sul corpo dell'altro*, in *Libri sibillini. Lecture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi*, pieghevole della mostra personale di Milano, Kriterion Gallery, 18-27 maggio 1988, I; in *Gustoteca Petin Petee*, pieghevole dei programmi di ottobre 1990, [Sant'Anastasio di Cessalto] [1990]; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*))

In una immaginaria biblioteca del futuro, quel futuro forse dominato dai teleschermi di cui molti parlano, i "libri" di Paolo Cervi susciteranno curiosità inquiete. Pensate alla tela come a un foglio di carta, da legare e comporre e formare dei libri dipinti, senza parole da leggere e senza illustrazioni da riconoscere, dei supporti creati per un modo specifico di comunicare – quello appunto del libro – piegati ad altre maniere, ad altri linguaggi da cui la parola è bandita.

Libri-colore, libri-materia che impiegano alfabeti insieme remoti e antesignani di future incomunicabilità, capaci di scatenare il più ampio gioco delle interpretazioni, delle reazioni, delle sensibilità.

Libri sibillini.

A cui ricorrere, come gli antichi, per evocare, per scrutare esperienze vissute o anticipare nuovi stati d'animo.

A un rinnovato "adire libros sibyllinos" invita questa mostra, dove Paolo Cervi presenta alcuni dei suoi lavori su tela montati a libro unitamente a una serie di dipinti, in cui oracoli senza volto diventano presenze umane di questi stessi libri arcani, forse, destinatari o artefici.

Una mostra nelle regole di un gioco del precario e dell'ambiguo, in cui il visitatore potrà manipolare e "leggere" i termini estremi di un intenso impegno pittorico.

(Massimo Negri, *I libri sibillini di Paolo Cervi*, in *Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi*, pieghevole della mostra personale di Milano, Kriterion Gallery, 18-27 maggio 1988, [Milano] [1988] I; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*))

[...]Cervi ci rimanda alla stagione ermetica dell'*origine* quando dal big bang si erge la prima enigmatica forma inquietante.[...]

[Luigina Bortolato, *Tempi di Pace 1948-1988*, in *Tempi di pace 1948/1988*, catalogo della mostra collettiva di [Jesolo], 1988, Treviso 1988, p. 15)

Quando lo spazio si stringe di vitalità compressa della pittura cerca nuove vie d'uscita lasciando attorno a sé schegge esplose. L'esperienza compiuta da Paolo Cervi a Venezia con Emilio Vedova non è sufficiente per rompere gli schemi di una realtà che appare sempre più coriacea e sorda. L'artista si confronta perciò con la pittura austriaca, entro la quale riporta la ricchezza timbrica dell'iniziale impronta veneziana. I torsi di Cervi non recitano lo spettacolo sanguinolento messo in scena dall'azionismo viennese, ma riprendono come sismografi sentimenti dolorosi e inquieti, esplorati dall'arte di Arnulf Rainer e di Maria Lassnig. In questo modo il corpo della pittura si rivitalizza e acquista la capacità di reagire agli stimoli e alle emozioni recuperando la propria fisicità, troppo spesso negata da modelli esterni invadenti e stereotipati; il colore serve da supporto per una nuova comunicazione, attiva e sensibile. Nella metafora proposta da Cervi il corpo diventa una pagina aperta sulla quale poter leggere con l'ausilio ideale di un libro trasformato in pittura mediante l'uso comune del linguaggio del colore, in uno scambio osmotico di ruoli e messaggi.

(Laura Safred, *Paolo Cervi*, in *Questa notte ho fatto un sogno. Mostra regionale di pittura*, catalogo della mostra di Pordenone, a cura di Angelo Bertani, Domenico C. Cadoresi, Maria Masau Dan, Laura Safred, Palazzo Montereale Mantica, 25 aprile-1 maggio 1990, Fiume Veneto 1990, s.n.)

La parola “quintetto” richiama subito alla mente una composizione musicale a più voci, ben nota anche se un po’ inconsueta: ciascun elemento mantiene nell’insieme la propria autonomia e individualità, mentre i timbri degli strumenti o il colore delle voci provocano talvolta felici accordi, talvolta stimolanti dissonanze.

La stessa parola evoca anche il gioco rischioso, chiamato “quintet”, messo in scena da Robert Altman nel film omonimo in cui cinque personaggi giocavano la propria sopravvivenza in un’America polare, irrigidita dal gran freddo del conformismo e da una competitività priva di scopi.

Le metafore e i riferimenti che il nome ci suggerisce sono molteplici. Ma vorremmo ricordare, ancora, una mostra di nome analogo, sia pur diminuito di uno: “Quartetto”, curata da Achille Bonito Oliva, Alanna Heiss e Kaspar Köning negli spazi rinascimentali della Scuola grande di San Giovanni Evangelista a Venezia, nel 1984. Nella mostra si metteva per la prima volta a confronto ciò che fino ad allora era stato considerato inconciliabile e cioè le neoavanguardie del ventennio 60-80 e la nuova pittura del decennio in corso, provocando in questo modo un primo luminoso cortocircuito tra la linearità di correnti artistiche che sembrano dover procedere separate.

Nella nostra mostra, generosamente ospitata dalla città di Fiume, abbiamo voluto presentare cinque artisti che posseggono un’identità corposa. Abbiamo inteso anche, se ci è consentito il paragone, stabilire un confronto, concentrato e articolato, tra diverse generazioni che operano con valenze culturali e obiettivi artistici di diversa qualità e spessore.

Non ultima è stata la volontà di proporre quell’attraversamento dei linguaggi che è tipico del nostro tempo e che negli artisti in questione si precisa con particolare chiarezza ed evidenza. Dai cinque autori triestini sono infatti abbattuti i confini tradizionali tra pittura, grafica, installazione; ogni opera porta infatti in sé le tracce di tali confini e i segni di nuove esperienze. Ma veniamo agli artisti. [...]

Alla concisa asciuttezza del segno grafico di Kravos si contrappone l’esplosione del colore e del gesto nei dipinti di Paolo Cervi. Cervi è uno tra i pochi giovani artisti triestini a dedicarsi oggi a una pittura intesa per vocazione come un’operazione primaria: l’adesione alla materia, alle tecniche, all’atto stesso del dipingere rappresenta per l’artista un attrattore molto potente. La pittura non è dunque per Cervi un pretesto per suscitare immagini ma un’esperienza concreta e diretta, con la quale l’artista ha prodotto un felice sincretismo tra due atteggiamenti della pittura geograficamente e storicamente diversi ma culturalmente vicini per la comune

attenzione alla materia e al colore. Da un versante si colloca per Cervi l'esperienza veneziana: la tradizione del colore vivificata dai nuovi rapporti astratti e gestuali del ventennio 50-60, irraggiati sulle sponde dell'Adriatico e lungo le valli che risalgono verso Nord. Dall'altro versante l'artista, seguendo questo percorso verso Nord, nuovo per la pittura triestina tradizionalmente poco incline alle suggestioni emotive e sentimentali, ha mescolato il colore veneziano con la vibrante implosione psicologica del colore viennese, assecondando così la sua naturale tendenza allo scoppio gioioso e alla sensibilità inquieta del segno. La lettura che il pittore propone sulle pagine dei suoi libri d'artista costituisce un invito ad una percezione attiva di questo segno personale e ad una comunicazione con il mondo intensa e vitale. [...]

(Laura Safred, *Accordi e dissonanze di una situazione artistica*, in *Quintetto, mostra di cinque artisti da Trieste*, catalogo della mostra collettiva di Fiume, Museo d'Arte Moderna-Piccolo Salone, 7-24 giugno 1990, Umago 1990, s.n., S; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

...legare l'originario al corporale, il corporale al libresco, il libresco, il libresco all'originario...oppure il libresco al corporale, il corporale all'originario, l'originario al libresco...oppure...

(Paolo Cervi-Kervischer, in *Quintetto, mostra di cinque artisti da Trieste*, catalogo della mostra collettiva di Fiume, Museo d'Arte Moderna-Piccolo Salone, 7-24 giugno 1990, Umago 1990, s.n., S)

Nel piccolo salone della Galleria d'Arte Moderna di Fiume è stata allestita, a cura di Laura Safred, una mostra di cinque artisti triestini, denominata "Quintetto". Dell'importanza di questa rassegna, della bontà delle scelte non si è detto purtroppo abbastanza, perché Paolo Cervi-Kervischer, Marjan Kravos, Livio Schiozzi, Antonio Sofianupolo, Franco Vecchiet rappresentano adeguatamente la nostra città nel campo dell'arte più attuale. Chi scrive interessa tuttavia, più che di parlare della mostra nel suo insieme, mettere in evidenza un peculiare e significativo aspetto del lavoro di Paolo Cervi-Kervischer, non rilevato e non evidenziato.

Come giustamente annota Laura Safred, la pittura di Cervi è corposamente pittura e totalmente pittura tra Venezia e Vienna, ma direi che c'è di più. La presenza di Paolo Cervi-Kervischer a Fiume si può definire una installazione pittorica in cui la ritualità moderna si confronta con quella antica del recupero, attraverso il fare pittorico, inteso come promozionale e liberatorio della dimensione spirituale dell'arte.

Il grande dipinto "L'età dell'Oro", ispirato a Cranach, si colloca su uno sfondo, davanti al quale, su un piedistallo, è posto, aperto, uno dei famosi «libri pittorici» di Cervi. Le due opere pittoriche, nelle diverse dimensioni, funzioni, simbolismi e collocazione, dialogano problematicamente alla stessa maniera di come avveniva anticamente per l'ambone e il presbiterio e oggi per il telecomando e lo schermo. Naturalmente l'artista non ha mai progettato coscientemente, e freddamente, un'operazione del genere, ma il risultato è lì, palmare e tangibile e, una volta visto, perentorio segno della centralità del fare pittorico, promozionale e liberatorio, in qualsiasi contesto, sia esso attuale o passato.

(Sergio Molesì, *La pittura di Cervi nel «Quintetto»*, ["Il Piccolo"], [15 giugno 1990])

[...] A Paolo Cervi, infine, il compito di ribadire con un grande dipinto, intitolato «L'età dell'oro», la nostalgia per una pittura vissuta con adesione e con entusiasmo, riscaldando le pennellate con l'apporto della sensualità e del colore viennese. [...]

(*Quintetto di artisti triestini a Fiume*, "Il Piccolo", 15 giugno 1990; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

Urgenza e nostalgia nel moderno vaticinio pittorico di Paolo Cervi- Kervischer.

Paolo Cervi Kervischer è un pittore triestino che si è diplomato all'Accademia di Venezia alla Scuola di Emilio Vedova. Di lui si è detto che rappresenta un significativo punto d'incontro tra la sensualità di colorismo tonale Veneto, e la concitazione espressionistica dell'area cosiddetta mitteleuropea. Dell'antica cultura pittorica veneta più che la malinconia del Giorgione o la soavità del Bellini, egli predilige la affocata carnalità di tocco del Tiziano maturo e gli sbattimenti luministici e gli sfregazzi del Tintoretto. Dell'espressionismo nordico in genere irrompe nella sua opera l'inquietante e fermentante magma materico e coloristico di

Ensor Nolde e Kokoschka. Questo esplosivo cocktail pittorico costituisce la base culturale della pittura di Cervi e sa esprimersi sia nel linguaggio astratto ed allusivo sia in quello di un'abbreviata, stenografica e pregnante figuratività. I due dipinti presenti in questa mostra non sono, come potrebbe sembrare, l'esemplificazione di queste due maniere, cioè di quella figurativa e di quella astratta ma costituiscono un visionario racconto pittorico che ha come tema l'eterno conflitto tra le oscure pulsioni della sensualità e il chiaro equilibrio della ragione, tra il notturno e il diurno, tra il subconscio e il conscio, tra l'indistinto e il distinto, fra il lunare e il solare e, in ultima analisi, tra il femminile e il maschile. La sensuale figura femminile del dipinto verticale di destra si muove verso sinistra ed esce dal simbolico pilastro che la contiene, si travasa nell'orizzontale metopa di sinistra, muta condizione e diventa il simbolo stesso della femminilità. L'acqua irrompe da destra nel dipinto orizzontale e da essa, quasi evaporando, sorge il disco lunare, che raffredda e cancella il solare triangolo della razionalità. In una concezione visionaria, ma estremamente lucida della pittura, la regina della notte del flauto magico di Mozart ottunde il triangolo del sole di Zoroastro, Giuditta trionfa su Oloferne e il tondo lunare diventa finalmente la mannaia officiata da Salomé che taglia la testa al Battista. La grande tragedia è compiuta, ma, nel passaggio dalla patente violenza del figurativo alla allusiva mediatività dell'astratto il dramma vive una necessaria, anche se inaspettata, catarsi finale e la battaglia degli opposti si conclude in una pungente nostalgia di pacificazione tra il maschio e la femmina, fra il giorno e la notte, tra il solare e il lunare, tra la retta e la curva, tra il triangolo e il cerchio. Paolo Cervi-Kervischer ci ha raccontato con due soli dipinti, eseguiti e collocati con la sapienza del vaticinio pittorico la storia eterna ed attuale dei nostri più profondi conflitti di Vita.

Trieste, la sera buia e tempestosa del 20 settembre 1990.

(Sergio Molesì, *Paolo Cervi-Kervischer*, in *Contemporary Artists from Trieste*, catalogo della mostra collettiva a cura di Maria Antonella Russo, New York, Istituto Italiano di Cultura, 2-8 novembre 1990, [Trieste] [1990], s.n., I; in *Arte e performance*, pieghevole della mostra collettiva di Trieste, Castello di San Giusto, Bastione Fiorito, 15-30 giugno 1991*; in «1991» *Trieste: l'arte attraversa vittoriosamente la vita*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Fiera di Trieste-padiglione E, 13-21 settembre 1991, Muggia 1991, s.n.*; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

È forse la prima volta che un teatro triestino ha registrato il tutto esaurito in occasione di un concerto di musica contemporanea. È accaduto la sera del 12 gennaio, al Teatro Miela, per lo spettacolo *...fra musica e pittura*, frutto della collaborazione fra il giovane contrabbassista Maci Forza e il pittore Paolo Cervi, proposto dal Club Rosselli e dalla Cooperativa Bonawentura. Sul palcoscenico, per 50 minuti, con e nelle pitture di Cervi, una sequenza di nudi femminili ai lati, ed una grande tela informale sullo sfondo, l'esile figura del contrabbassista che ha dimostrato di possedere, oltre a indubbe doti di musicista, una notevole presenza scenica. Il percorso musicale, non un "programma" ma piuttosto un incontro tra i due artisti, si è articolato in tre momenti: l'origine – la donna – l'età dell'oro. Musica e pittura si sono rincorse ed esaltate reciprocamente. Nella prima parte del concerto, Forza ha sperimentato la materia della sua musica pizzicando e percuotendo ogni parte del suo strumento ed evocando, con l'aiuto degli armonici, suoni arcani. Ha così aiutato l'occhio a scoprire sul fondo il grande fuoco giallo e l'acqua e la prepotenza del gesto di Cervi che, al contrario, nei nudi femminili si fa allusivo e sfuggente. A queste presenze si sono poi aggiunte le voci registrate di un uomo e una donna, che si sono rincorse e cercate senza mai incontrarsi, mentre il canto del contrabbasso segnava inesorabilmente il tempo, e i nudi femminili apparivano tragici nella loro immobilità [...].

(Laura Carbone, *...Fra Musica e Pittura*, "Messaggi Registrati", marzo 1991)

"Fra musica e pittura" nasce dall'incontro di un musicista e di un pittore che, curiosi l'uno dell'altro, decidono di lavorare insieme nel tentativo di avvicina[re] i due diversi linguaggi di cui si servono per scambiarsi suggestioni, emozioni, "materie".

L'idea nasce dalla convinzione che ogni artista, superato il proprio specifico, per creare si serve delle "materie" più varie in questo caso un pittore e un musicista si "useranno" a vicenda per dare vita ad un nuovo linguaggio che trascende gli altri due ma che da essi ha origine.

Attraverso un percorso simbolico in tre momenti (l'origine – la donna – l'età dell'oro) si snoda questa proposta. È una visione dell'arte – totale, che intende fare osservare il colore e la materia della musica e sentire il suono della pittura. Musica ed esecuzione di Maci Forza, pittura di Paolo Cervi.

(Teatro Miela. *“Fra musica e pittura” due diversi linguaggi dell’arte*, “Trieste Oggi”, 12 gennaio 1991)

Un simbolo che sopporta il rischio di una riduzione all’allegoria. Una iterazione che si concentra sulle microvariazioni cui dà luogo. Una alterità dell’opera che si finge a casa propria nel banale commercio quotidiano. È qui in gioco la scommessa di un gesto pittorico che pur nella sua non familiarità aspira ad essere viatico verso una interrogazione circa quelle coordinate che regolano il nostro stare al mondo. Memore delle inquietudini mitteleuropee ed espressionistiche, unite però alla potenza del colorismo veneto, tale gesto si affranca da una immediata collocazione per alludere alla possibilità – beninteso sempre revocabile – che la pittura, in quanto atto di mostrazione, complicato intreccio di significazione e cruda materialità, ci inizi ad un viaggio verso quella distanza che è necessario prendere per non restare intrappolati vuoi nella fascinazione del reale vuoi nella inquietante alterità del sogno. Mai completamente oscura, né del tutto decifrabile, la nostra esperienza del mondo e di noi stessi, il nostro precario e non fissabile esser presenti a noi stessi, è giocato meglio se collocato in uno scenario che sfalda tanto la pretesa di risposte esaustive quanto l’accettazione pura e semplice di una trasformabilità inesauribile del segno vivente. È un soggetto clastico quello che si sedimenta in questo ritrovarsi che fa i conti con una perdita, con uno scarto: disperdersi in frammenti di esperienza mai del tutto riconducibili ad una unità equivale allora ad un avanzamento senza iattanza, attraverso figure discrete, prive di una pleora troppo facilmente comprabile. Voglio evocare la possibilità che insomma questo percorso predisposto lungo i luoghi di precipitazione tanto del simbolo, del profondo, quanto del consueto, dell’usabile, alluda ad uno scintillare dei corpi che non ne obliteri l’opacità. Sempre che si sia disposti ad accettare il rischio di un’ulteriorità del gesto che si collochi proprio nell’imponderabile composità di un’esposizione, ove a nimbate i contorni, null’altro vi è se non la freschezza delle presenze e delle superfici. Qui, proprio qui, accade l’irreparabile.

Trieste, 21 gennaio 1991

(Giovanni Leghissa, *Un’età dell’oro non troppo lontana*, in *Limbo’s Art Section*, pieghevole della mostra personale di Cortina d’Ampezzo, Discobar Limbo, 1 febbraio-10 aprile 1991, [Trieste] [1991])

Nelle sale del Bastione Fiorito del Castello di San Giusto, sotto gli auspici dell’Azienda autonoma di soggiorno e turismo di Trieste, si è aperta una mostra inconsueta e stimolante sia per la peculiarità delle opere esposte, sia per i modi organizzativi piuttosto fuori del comune. Infatti la rassegna, che s’intitola “Arte & Performance”, è stata organizzata dall’intervento di privati e quindi accolta in un programma di un ente pubblico. Si può qui ricordare che con questa importante manifestazione si chiude la lunga attività espositiva dell’Azienda autonoma al Bastione Fiorito, in quanto l’Azienda stessa si trasferirà ed il Castello verrà sottoposto ad una lunga opera di restauro. L’organizzatrice della mostra, Carla Crevatin, si propone come *Art manager*. In tale veste la Crevatin, insieme ad un paio di artisti amici, ha progettato una serie di contatti con artisti di altre aree geografiche e culturali, ha reperito i mezzi e ha trovato nell’ente pubblico la rispondenza per la disponibilità dello spazio. La mostra non è solo un’esposizione, ma è anche un evento artistico globale, in quanto, durante l’esposizione dei dipinti, si sono svolte tre *performances* che hanno coinvolto l’immagine, il suono, la parola e la danza. La prima di esse è stata un’esibizione di Azione Poetica del Gruppo Novanta, di Padova: poesie recitate dagli stessi autori: Carla Stella, Flor Astimuno, Giuseppe Bearzi, Alessandro Cabianca, interventi sonori di Riccardo Misto. La seconda è una *performance* dal titolo “ trasparenze ” dell’artista Renzo Grigolon che si è cimentato sul piano estetico con mezzi audiovisivi e moderni e con interventi sonori di Denis Tommasini. In chiusura l’intervento di Grp. “La Trama” ha proposto una performance di danza sperimentale con Antonella Ursic, Angelo Mammetti, musiche inedite di Claudio Raini.

Venendo alla mostra, gli artisti presenti provengono da aree geografiche e culturali vastissime che vanno dalla nostra regione alla Calabria, e perfino da oltreconfine per l’inserimento di un artista di Pola. Si comincia con Alfredo De Locatelli, di Gorizia. Si tratta di una figurazione allusiva molto poetica anche nei titoli delle opere, in cui i colori teneri, delicati e preziosamente materici, indicano un senso di fiaba incantata non esente da una sorridente e sottile ironia, che culmina nei piccoli e preziosi rilievi colorati in osso di seppia. Bruno Lorini, di Padova (una delle presenze più stimolanti insieme con il triestino Paolo Cervi) usa una pittura monocromatica di forte segno e materia per dare un senso nuovo e problematico ad immagini storiche asseverate. Parte da vecchie stampe, di cui richiama qualche lacerto riconoscibile come sfondo, ed intervenire pittoricamente su di esse. Poi effettua la stessa operazione su ipotetici frammenti architettonici e di figura, che sembrano navigare nel magma

pittorico con l'evidenza ambigua del sogno e del ricordo affioranti dai profondi recessi della psiche.

L'atto del dipingere si pone così come viatico per nuovi significati relativi all'informazione storica e culturale, già certificata e sedimentata. La saletta centrale accoglie i lavori di Giulio Telaarico, di Cosenza, e Gianni Mantovani, di Modena. Il primo anima il colore corrusco e materico (perfino fornito di autentici frammenti lapidei) di un segno aniconico, teso e filante, come certificazione di presenza vitale. Il secondo, in quattro pezzi allusivi, intitolati globalmente *Indefinite farfalle* accoglie su sfondi teneri e delicati, in colore e materia, presenze segniche dolcemente volanti, come in un sogno incantato, rivissuto alla Calder e alla Mirò. È un momento di tenera pausa visiva, di rastremazione emotiva e raffigurativa tra le immagini forti e cupamente corrusche di Lorini e quelle altrettanto forti e deflagranti di Cervi. La sezione dedicata al pittore triestino è stata posta al centro del percorso espositivo, ed è stata una scelta molto opportuna, in quanto l'opera di Paolo Cervi si pone come il volano linguistico e concettuale di tutta la mostra. Le sue pitture si collocano sia sul versante dell'astrazione allusiva, sia su quello della raffigurazione essenzializzata e le sue tematiche sono coinvolte nel contempo nell'esaltazione vitalistica della sensualità e nella ricerca di profonde motivazioni spirituali. E così le accensioni cromatiche di Paolo Cervi si pongono come punto culminante del percorso, nel colore e nella materia, della prima parte della mostra e i suoi riferimenti a tematiche spirituali officiano il trapasso ai più rarefatti simbolismi del milanese Argò (nome d'arte di Luciano Porcelli) e dell'istriano (di Pola) Robert Paletta. Il primo, con una pittura semplice sul piano formale ed elaborata su quello concettuale, affronta tematiche religiose. Il secondo si muove in una visione metafisica, in cui l'assemblaggio oniricamente arbitrario di oggetti (anche tridimensionale e trovati) si risolve nel clima umbratile di un cromatismo denso e confidenzialmente cupo.

Con Rita Martone, nata in provincia di Potenza, ma che vive e opera a Milano, si spicca il volo verso tematiche cosmiche, risolte nell'ambito di un linguaggio astratto in cui il tonalismo cromatico e il luminismo chiaroscurale alludono alla vastità imperscrutabile di nuvolose e galassie lontane. Col triestino Roberto Tigelli, nel recupero della concretezza fisica del colore, torniamo sulla terra, magari nella allusione ad un sito preciso, come l'aspro ambiente spagnolo dell'Estremadura. La materia cromatica si confronta con la ritmica scansione compositiva dell'immagine (allusiva o astratta che sia), per cui, come scrive acutamente Maria Campitelli, «alla fine si tratta di un equilibrio tra i due eterni contrari dell'uomo, la

ragione e l'incrollabile eruzione degli istinti, l'ordine e il caos». La pittura di Paolo Cervi è stata posta al centro di questa mostra, perché finisce per essere la sintesi eletta di alcuni degli aspetti più stimolanti della contemporaneità presente al Bastione Fiorito. Come Lorini interviene pittoricamente sulle stampe antiche, Cervi spesso colloca sullo sfondo cromatico fotocopie. La figura umana, intesa come sorridente ironia fantastica in De Locatelli, e come frammento della memoria in Lorini, trionfa sensualmente in Cervi nei nudi di una stenografica e pregnante figuratività.

Il religioso di Argò e il metafisico di Paoletta si trasmutano nel sacro in Cervi. Il segno-gesto di Mantovani e Telarico, diviene il tocco sensuale di Cervi e il luminoso tonale della Martone s'ingolfa nella carnalità dei dipinti del pittore triestino. Il rapporto struttura-colore che in Tigelli riguarda il mondo fisico della materia, in Cervi assurge alla problematica mitica dell'età dell'oro. Il triangolo razionale e il nudo sensuale, posto agli estremi di questa non ampia, ma esemplare silloge di lavori di Paolo Cervi s'incontrano nei dipinti centrali e si sciolgono nell'acqua battesimale ivi alluse, come a dire che la mitica età dell'oro è forse stata il luminoso momento in cui gli opposti si sono incontrati in pacata armonia, verso la quale l'umanità tende, come viatico per raggiungere la felicità.

(S[ergio] M[olesi], *Ultimi fuochi a San Giusto, poi si chiude per lavori. Il Bastione Fiorito si tinge d'arte e riecheggia di versi*, "Trieste Oggi", 11 giugno 1991)

[...] Paolo Cervi Kervischer è conosciuto per un tipo di pittura in cui, nell'attrazione e nell'allusione, si coniugano i portanti del tonalismo veneto più corrusco e dell'espressionismo nordico più fermentante. Usando tale linguaggio, egli ha allestito una sorta di mininstallazione formata da un suo libro d'artista collocata di fronte un grande dipinto ispirato "all'età dell'oro" di Cranach. In tal modo l'artista ha recuperato contemporaneamente il rapporto antico tra pala d'altare e leggio e tra teleschermo e telecomando. [...]

(Sergio Molesì, *Quarant'anni d'arte esposti a Trieste. Dall'esperienza espressionista di Livio Rosignano alle ultimissime proposte delle nuove leve*, "Trieste Oggi", 21 settembre 1991)

In Lorini il protagonista principale è l'uomo, che cerca di superare nei suoi quadri la dicotomia fra bene e male, tra luce e tenebre, dove enigmi insuperabili hanno laceranti risposte, la chiave d'accesso è spesso perduta, e forse non più ritrovabile. Paolo Cervi invece

è legato al colore e ad un'espressività carnale, poiché la sacralità del nudo assume dall'antichità una forza e una necessità luminosa quanto casta, infatti, come ha detto Nantas Salvataggio, la pornografia è solo negli occhi e nella mente di chi guarda.

(Bruno Lorini Paolo Cervi *Kervischer. Motel Agip*, "Il Gazzettino", 27 settembre 1991)

Il corpo nella sua nudità come confessione, come testimonianza, come riscatto? Vi è indubbiamente una tattilità inconsapevole che emerge da queste composizioni, quasi fosse una verità da sviscerare, da donare. La sacralità del nudo risale nei secoli, nell'antichità. Il fascino e la necessità d'esistere per esse non sono tautologiche, poiché la nudità è necessaria perché è. Non ha bisogno di alcuna giustificazione, si giustifica da sé. Così il colore che diviene non corollario, ma parte integrante dell'opera stessa, nei suoi volumi, nel suo spazio.

(Mario Stefani, *Paolo Cervi Kervischer*, in *Incontr'arte, 6 mostre per 12 artisti*, pieghevole delle mostre personali di Marghera, ristorante Tintoretto Motel Agip, 19 settembre-30 ottobre 1991; in *Incontr'arte*, catalogo delle mostre collettive di Venezia-Marghera, ristorante Tintoretto Motel Agip, 11 aprile 1991-30 gennaio 1992, Venezia 1992, s.n.)

La stagione espositiva autunnale deve ancora incominciare nelle gallerie d'arte della nostra città, ed ecco che, magari appena rientrati dalle vacanze, ci si trova di fronte a un evento d'eccezione come la mostra del pittore triestino Paolo Cervi nella Sala comunale d'arte. Da una parte è un peccato che una rassegna simile, aperta solo i primi giorni di settembre sia in parte sfuggita al grosso pubblico abituato a muoversi appena tra qualche settimana, dall'altra è positivo che i visitatori più attenti e qualificati, in assenza di altri eventi artistici, si siano potuti concentrare sugli ultimi esiti di una delle esperienze pittoriche più interessanti che si muovono nella nostra città.

Al giorno d'oggi l'arte, la cultura e la nostra vita stessa corrono il duplice pericolo dell'omologazione su modelli precostituiti e della emarginazione nei recinti dell'apartheid folclorica: rischiano l'appiattimento sulle istanze razionalistiche, scientifiche ed efficientistiche o, per reazione, la deflagrazione in forza delle pulsioni istintuali, organiche e ludiche: possono barellare insidiosamente verso l'artificio o, al contrario, verso la tentacolare natura.

L'arte pittorica di Paolo Cervi conosce in senso biblico (cioè fa proprie) queste contraddizioni e le supera vittoriosamente attestandosi ora su un versante ora sull'altro nella ricerca di un equilibrio probabilmente irraggiungibile, ma nel cui perseguimento la vita diventa degna di essere vissuta. Paolo Cervi non si fa né omologare nelle mode dell'astrazione geometrica della transavanguardia e del neoespressionismo, né si fa confinare nella ristretta cerchia del gusto provinciale. È nato, vive e lavora a Trieste, ma si è formato nell'Accademia di Venezia alla scuola di Emilio Vedova e si è confrontato con la cultura centroeuropea.

Un filo sottile, ma robusto, lega la dimensione visionaria di certa temperie artistica triestina alla cultura veneta e a quella nordica. Di Paolo Cervi si è detto che rappresenta un significativo punto d'incontro tra la sensualità del colorismo tonale veneto e la concitazione espressionistica dell'area mitteleuropea. Dell'antica cultura pittorica veneta più che la malinconia del Giorgione o la soavità di Bellini, egli predilige l'affocata carnalità di tocco del Tiziano maturo e gli sbattimenti luministici e gli sfregazzi del Tintoretto. Dell'espressionismo nordico in genere irrompe nella sua opera il fermentante magma materico e coloristico di Ensor, Nolde e Kokoschka. Questo esplosivo cocktail pittorico costituisce la base culturale della pittura di Paolo Cervi e sa esprimersi sia nel linguaggio astratto e allusivo sia in quello di un'abbreviata, stenografica e pregnante figuratività.

Tutto ciò è presente nei dipinti esposti nella Sala comunale d'arte, ma vi è sottesa anche la dimensione simbolica sia a livello iconologico che formale, secondo il principio caro all'autore del "simbolo della pittura" e della "pittura del simbolo" e che consente l'individuazione di un percorso di elezione volto al recupero della "età dell'oro". Stazioni di partenza si possono considerare due grandi dipinti (opportunamente dislocati nei punti strategici dell'ambiente espositivo) in cui l'affocato cromatismo degli arancioni solari e dei rossi sanguigni, animato dalla gestualità pittorica e dall'automatismo organico del dripping, si confronta, e quasi si disciplina, con la forma triangolare, ordinatamente iterata.

Tale precario equilibrio razionale e organico, di natura ed artificio va sfaldandosi nel primo riquadro del dittico "L'età dell'oro-Autoritratto in perdita" e pubblicato qui accanto. Nel secondo riquadro due perentori rettangoli (uno bianco e uno nero) determinano un viraggio in senso ordinatore, officiato dalla presenza figurativa dell'autoritratto azzurro eseguito alla specchio, a ricordare la visione dall'alto del celebre "Cristo morto" del Mantegna.

Ma la prevaricazione razionalistica sull'organicità non paga, sembra indicarci la "pittura del simbolo" e l'azzurro maschile dell'autoritratto, in un altro dipinto, si trasmuta nel teschio,

mentre attorno il triangolo si sfalda intriso di luce solare e grondante di sangue. L'approdo è finalmente figurativo in due grandi nudi espressionistici, ma nel pacificato rapporto, auspice la femminilità tra la sensualità cromatica e una come più mansueta geometria. Ed è questa l'"età dell'oro". Un testo pittorico che si avvale anche della sua brava punteggiatura. Sono piccoli dipinti astratti dove convivono l'ordine geometrico del triangolo e la vibrante scioltezza del colore.

Ma c'è di più: la sequenza dei mirabili miniquadri svela anche l'aspetto dell'uso dei materiali, che nell'opera di Cervi assume il significato di "simbolo della pittura". L'uso contestuale di pigmenti acrilici e naturali e fotocopie nella stessa pittura, pone a confronto definivo natura, artificio e tecnologia in una rinnovata conquista allusiva della "età dell'oro".

(Sergio Molesì, *Cervi, l'età dell'oro*, "Trieste Oggi", 6 settembre 1992)

Un corpo di donna che cita Matisse, un titolo "rubato" al grande John Coltrane: un gioco di seduzione intellettuale, ma non solo. Sarà come bere un sogno e una tentazione insieme. È una suggestione e un omaggio al "nero" caffè.

(*Illy Collection 1992*, catalogo della prima serie di tazzine *Arti e mestieri*, [Trieste] [1992])

Chi scrive è ormai da molti anni che tiene cicli di conversazioni su varie tematiche artistiche per conto dell'Assessorato alle Attività Culturali e della Biblioteca Comunale di Ronchi dei Legionari. Sembrerebbe che tali iniziative abbiano incontrato il favore del pubblico, se, dovendo allestire una mostra natalizia e di fine d'anno, l'Assessorato e la Biblioteca di cui sopra hanno richiesto allo scrivente di provvedere all'attuazione di una siffatta manifestazione. Si poteva pensare ad una rassegna collettiva, in un clima festoso e meditativo, di artisti locali o regionali, ma sussisteva il pericolo di una genericità facilmente virabile nel retorico e nel lenitivo; né una personale, magari di un valido autore, poteva essere utile davvero nella circostanza specifica. Come si sa, e come è giusto, il periodo natalizio e di fine anno induce nella gente, insieme alla speranza dell'aprirsi di tempi nuovi e migliori, sentimenti di umana solidarietà e di aspirazione alla tolleranza e alla pace. E quale migliore testimonianza di tali sentimenti si potrebbe offrire sul piano della cultura se non ospitando le opere di un artista che ha vissuto sulla propria pelle la tragedia della guerra che devasta le

piaghe di un'Europa balcanica a noi tremendamente vicina e sconvolge la vita di un popolo naturalmente mediatore tra Oriente e Occidente? L'artista è il pittore bosniaco Nesim Tahirovic di Tuzla. Il modo di operare estetico che egli persegue costituisce una sintesi eletta ed originale di grafica, pittura e scultura in una dimensione allusiva, in cui la modernità si sostanzia dei portati di una tradizione permeata delle suggestioni pluriethniche, pluriculturali e plurireligiose della sua terra nobile e martoriata. Umbratili luminismi bizantini, cifrati grafismi di ascendenza arabo-musulmana, perentoria essenzialità delle steli bogolimiche animano il metallo brunito e graffito ed il legno sagomato e dipinto in una visione di alta ed intensa spiritualità. Quando è scoppiata la guerra in Bosnia, Nesim Tahirovic si trovava in Germania per una mostra e non è più potuto ritornare a casa (la sua famiglia è rimasta laggiù). Ed allora, lì nel cuore dell'Europa, circondato di affettuosa solidarietà, ha usato la sua arte alta e suggestiva, come ha fatto Picasso con "Guernica", per parlare della tragedia del suo popolo alla coscienza dell'Europa. Nesim non è potuto venire fra di noi e non ha nemmeno potuto inviare le sue opere recenti che hanno come tema la guerra in Bosnia, e la speranza nel futuro, ma egli è presente in questa sede con alcuni suoi lavori che si sono potuti reperire qui da noi. E si tratta di un fatto molto significativo. Alla fine degli anni settanta Nesim Tahirovic ha esposto a Lignano e Trieste e le opere presenti in questa mostra le ha realizzate nel corso del suo soggiorno tra di noi. Erano gli anni del terremoto in Friuli e Nesim generosamente contribuì con una sua opera ai bisogni dei fratelli italiani, la cui vita era stata sconvolta dalla furia della natura e così ora noi, con questa manifestazione, diamo un segno di solidarietà a lui e al suo popolo, la cui vita è stata sconvolta dalla furia della storia. Affinché Nesim sentisse più vicino questo estremo Nordest d'Italia, si è pensato di affiancargli, quasi come testimoni dell'affettuosa solidarietà di noi tutti, due dei nostri artisti più validi, fervidi e appassionati come lui: Mauro Mauri di Gorizia e Paolo Cervi di Trieste. [...] Il secondo, significativo punto d'incontro tra la tradizione tonale veneta più rubeste e l'espressionismo centroeuropeo, si esprime sia nella figurazione allusiva che nell'astrazione aniconica. Nel primo caso la figura e nel secondo la geometria si confrontano problematicamente col colore e con la luce in un graduale e sofferto disfacimento dell'immagine e della forma, in una sorta di provvisorio naufragio nell'indistinto psichico, organico e cosmico. Seppure in diversi modi e con diverse tecniche, Mauro e Paolo sono testimoni delle inquietudini del nostro vivere quotidiano e forse più adatti, a nome nostro, ad essere vicini a Nesim e alla sua gente.

Trieste, 8 dicembre 1993, Immacolata Concezione

(Sergio Molesì (dpdf), *Mauro e Paolo, a nome di tutti noi, con Nesim nella speranza di pace*, in *Opere di Paolo Cervi, Nesim Tahirovic, Mauro Mauri*, pieghevole della mostra collettiva di Ronchi dei Legionari, Sala della Biblioteca Comunale, 18 dicembre 1993-7 gennaio 1994, [Trieste] [1993])

Inizierei così, da una citazione di Mario de Micheli che in “Le avanguardie artistiche del novecento” scrive: “Breton nel primo manifesto del surrealismo del ‘24 rende omaggio a Freud: per merito tuo, esclama, l’immaginazione è forse sul punto di riconquistare i suoi diritti...”

A Freud invece il surrealismo con i suoi manifesti e i suoi proclami sfugge: “...benché io ricevo tante testimonianze dell’interesse che voi e i vostri amici portate alle mie ricerche io stesso non sono capace di spiegarvi che cosa sia o che cosa voglia il surrealismo”... “può darsi che non sia fatto per capirlo, io che sono così lontano dall’arte...” (...la risposta è sarcastica o sincera?)

Sappiamo bene invece quanto l’arte sia vicina a Freud, che trae continui spunti di riflessione dalle opere d’arte e di letteratura anche sue contemporanee, e quindi nasce la questione: “che cosa intende dire Freud? Perché si dichiara lontano dall’arte? Probabilmente il suo non riferirsi all’artista ma al globale e astratto termine Arte può essere di suggerimento per una prima riflessione. Altresì c’è subito da notare che l’arte si definisce nelle opere e non in un astratto concetto che risulterebbe non sottoponibile a verifica.

“È l’opera che svela l’artista, che si svela inciampando in essa in un giro insostanziale dove ciò che manca è l’informazione e il formalismo che soggiacciono alla dittatura della forma: l’opera è impadroneggiabile e interroga”.

Dice giustamente Picasso: “io non cerco, trovo”. Ma si potrebbe dire che la ricerca è provocata dalla trovata o meglio è il solo movimento a sottolineare l’esistenza di un tempo inconsistente ed incondizionato tutto teso al suo dispiegarsi nella variazione infinita.

L’artista dunque interessa Freud, e anche l’arte, ma non come intesa da Breton, definita (!) da Breton, che pur sul versante opposto del formalismo accettato e sostenuto dalla società del tempo (quella dei benpensanti, dei benvenuti, dei benestanti) con la pretesa di “informare”, di dare forma al sogno, inaugura una dittatura dell’immaginazione che si basa sull’idea di poter funzionalizzare l’inconscio, cioè pretendere di cogliere sul fatto il fantasma supponendo che

agisca, cioè che venga ai fatti...mentre il fantasma opera liberissimo proprio nella misura in cui non è sottoposto ai fatti e alle azioni.

L'artista che è nell'evento, non che lo provoca "ad arte", né che lo sottopone a moralizzazione in funzione di un pretesto "giusto" o "bello", l'artista che si pone nel punto in cui nulla della sostanza delle cose ha tenuta, nemmeno quella pretesa nel pensiero di sottenderle, e sostenerle.

Qui Breton trova la sua contraddizione ma non se ne accorge, del resto come potrebbe essendo tutto teso alla ricerca dei fondamenti del fare "arte surrealista" mentre altrove, nei reperti, nelle opere, nelle poesie surrealiste, è presente proprio quell'elemento che modifica, che permette il divenire, che dà spazio all'irrompere di ciò che interrompe, che distoglie per via di una variazione. (diverte qui pensare a Mirò e al suo mondo brulicante)...si direbbe che Mirò si comporti, nel fare il pittore, rispetto alla "tana" proposta da Breton, come un topolino indiscreto e furbetto che si avventura nel mondo ignaro del pericolo, e si avventa sui succulenti bocconi di formaggio che ovviamente, si sa, sono istigatori di desiderio.

Il topino Mirò fa scattare tutte le trappole ma la sua velocità è tale da riuscire a non farsi catturare nemmeno la coda.

L'artista è la variazione, il che comporta che non si possa investirsi del ruolo, "fare" l'artista. Invece si può fare il pittore, cioè accogliere l'artista, seguire il cammino dell'artista, il suo infinito cammino che si svolge sul bordo senza nulla di stabile, di definito, di definitivo, come a dire...che un pittore non può avere i piedi per terra, ma nel cielo...

Il pittore, seguendo il cammino dell'artista, cioè, come abbiamo detto, accettando la variazione in un percorso rigoroso ma non rigido (anzi rigoroso proprio in virtù del fatto di non esser rigido) cammina su un bordo che non comporta caduta, precipizio, pericolo, e il debordamento diviene un effetto del procedere, non la sua causa (come caro a Breton).

L'artista è la variazione, lascia che le cose esistano nella dissidenza, cioè in nessun luogo comune, in nessuna possibile localizzazione, in nessuna sostanza (poiché il luogo comune per eccellenza è la sostanza) perciò non dà spiegazioni, non cerca consensi, ma adesioni, gode di chi gioca con lui, non di chi lo capisce, né di chi lo assiste, considerandolo magari sostanzialmente incapace.

Il pittore che fa l'artista, che si atteggia a tale oppure il pittore che si attiene rigidamente allo stile, sono i due lati della stessa medaglia: entrambi scartano il rigore proprio del fare, in favore o della pretesa di una libertà dell'immaginazione, o di un necessario tributo al luogo

comune, entrambi perciò forzati a sottolinearne i due aspetti in una farsa che risulta priva di arte.

Dicevamo dunque che l'artista è la variazione: dice bene di ciò il fatto che ogni opera conclusa non è finita ma ne inaugura un'altra, e che il processo interminabile è dell'arte perché c'è artista come nell'analisi di Freud (non dei freudiani) a parlare non è la malattia ma il corpo, a parlare è il sintomo in quanto non patologico. L'opera d'arte in quanto sintomo quindi non è patologica, ed al pari dello psicanalista, l'artista non è un professionista ma ogni volta un debuttante che senza la pretesa e l'assillo di voler educare, persuadere, convincere gli altri, trova da sé il suo "status" e il suo "autor".

(Paolo Cervi Kervischer, *L'arte, cammino infinito della variazione e quindi dell'artista*, 9 giugno 1994 (AD 61))

In un mondo come quello attuale in cui ormai si è già fatto tutto e il contrario di tutto, è difficile per chiunque riuscire a creare qualcosa di nuovo. Non perché manchi il genio o l'estro, ma perché in tutti i campi risulta un'impresa impossibile trovare un particolare che già non sia stato sfruttato da altri. Se ciò può essere ovviato in tutti i settori con il rifugio sicuro della mediocrità, è invece assurdo provarci nel mondo dell'arte, che proprio dall'originalità trae le sue fondamenta e senza la quale non ha un futuro.

Come si può tamponare questa situazione apparentemente destinata a peggiorare e senza via d'uscita? Esistono ancora dei veri artisti capaci di produrre delle opere degne di fama? In che stato versa l'ambiente artistico triestino? Sono tutti punti interrogativi che abbiamo girato al professor Sergio Molesi, insegnante di Storia dell'Arte al Liceo Classico "Dante Alighieri" e soprattutto noto e ambitissimo critico d'arte non solo nell'ambito della nostra città.

Come la maggior parte degli artisti, Molesi ama apparire un po' eccentrico, veste quasi sempre di verde, si appunta un vistoso fiore all'occhiello ed usa un cordiale baciamano per accomiarsi dalle signore. Forse per questo risulta sempre un personaggio indimenticabile, che riesce ad addentrarsi in complicate disquisizioni artistiche senza mai annoiare e ricorrendo ogni tanto al suo spirito dell'umorismo.

"Secondo me," esordisce subito il professore "l'unico modo che attualmente abbiamo a disposizione per produrre dell'originalità, è riuscire a creare qualcosa che sfugga sia all'omologazione che all'emarginazione. Un'opera d'arte che sia veramente tale, deve saper

esprimere infatti, le atmosfere e la cultura del luogo dove è stata concepita, ma deve anche offrire la possibilità di venire capita in altre parti del mondo che non siano ristrette al suo stesso ambito particolare. Un vero artista insomma, deve saper trovare la via di mezzo per parlare delle proprie tradizioni con un linguaggio universale”. In media stat virus, direbbero i latini. “Piedi a terra e occhi in giro” avverte invece Molesì per esprimere lo stesso concetto durante le sue lezioni “gli artisti dovrebbero imparare a usare più o meno lo stesso linguaggio che oggi invece usano solo i pubblicitari per creare i loro slogan e i loro spot. Ed è infatti con questo metodo che riescono a fare molta presa sulla gente.”

Fondamentale per un artista, è seguire la moda e le correnti culturali del momento in cui vive. “Questo non per omologarsi agli altri,” precisa il critico, “ma per trovare un’agevole e spontanea via di comunicazione che permetta all’artista di attrarre l’attenzione e quindi di esprimersi con facilità.” Molesì vuole dunque sfatare il mito duro a morire dell’artista che deve a tutti i costi andare controcorrente. Effettivamente però, se guardiamo al passato, chi si è contrapposto alle mode del suo tempo, nella migliore delle ipotesi e se era davvero dotato di talento, è riuscito appena a guadagnarsi una gloria postuma. Proprio perché ha dovuto attendere, a volte troppo a lungo, che i tempi fossero maturi per recepire i suoi messaggi.

Il professore, poi, si spinge audacemente ancora più in là, e cita i nomi che nel suo ambiente possono oggi essere considerati degli artisti con i contrococchi. Quelli, per intenderci, di cui varrebbe la pena possedere almeno un’opera e che sono riusciti a trovare un linguaggio universale per parlare del loro mondo interiore. “Fermo restando che sono tutte mie personalissime opinioni, ” specifica Molesì con giusta prudenza “e che posso giudicare solo una cerchia di artisti che conosco bene, vorrei additare ad esempio quelli che secondo me valgono la pena di essere notati, sia fra le vecchie, sia fra le nuove, sia fra le emergenti generazioni. Potrei cominciare da Marcello Mascherini e da Luigi Spacal. Il primo, ormai deceduto, è famoso per il monumento ai caduti che si trova in largo Risorgo. Creato negli anni ’70, esso stride fortemente con un altro monumento dallo stesso tema, che si trova a San Giusto e che rappresenta il Caduto come un eroe. All’epoca della contestazione invece, Mascherini ha ben pensato di eseguire la moda che vedeva il Caduto semplicemente come povera carne da macello, e così lo ha raffigurato, destando l’interesse generale. La figura è scomposta e capita alla maniera dei cubisti, ricomposta e sentita forte nel modo degli espressionisti ed infine sognata e ricollocata un pezzo sull’altro secondo la moda surrealista. La trovata geniale di Mascherini sta oltretutto nel fatto di aver usato la nostrana pietra del

Carso per rappresentare la figura umana che, quando muore, diventa la pietra stessa su cui cade. Il guerriero infatti, anche se ricoperto da un bagno di bronzo, è dello stesso materiale del basamento. Mascherini insomma, rappresentando ciò che la gente voleva vedere, è riuscito intrinsecamente a parlare del Carso con un linguaggio che poteva essere capito universalmente.”

Per quanto riguarda l'ormai ottuagenario Spacal, Molesì fa lo stesso tipo di ragionamento. Quest'autore ha cominciato con un tipo di pittura che ricordava Mondrian nelle geometrie e Klee nel sentimento e nel colore. “All'epoca, è stata un po' una mia scoperta,” può vantare il professore “che in seguito soltanto Sgarbi, leggendo un mio testo ha capito fino in fondo. Durante una mostra di Spacal, allestita nel '79 al castello di San Giusto, mi sono accorto che qualcosa nelle sue opere era cambiato. Tutto si è spiegato quando ho saputo che il maestro si era recato poco tempo prima in Macedonia, terra che anch'io conosco benissimo. Spacal era rimasto colpito dall'architettura squadrata delle case del posto e dai mosaici bizantini che lì facilmente si possono ammirare. Essendo di origine slava, Spacal non ha faticato ad inglobare questa suggestioni e le ha coniugate assieme al suo stile precedente. È così che da allora ha potuto dipingere il Carso nel modo fiabesco dei mosaici bizantini ma sintetizzandolo con pochi colori e righe, ne è riuscito a cogliere anche l'aspetto agrodolce e misterioso.”

Venendo a tempi più recenti è Adriano Stok a raccogliere il plauso del nostro critico. “In quanto alpinista e sportivo, Stok non può che vedere ed amare il Carso secondo quest'ottica. In pittura, lo rappresenta mettendone a fuoco i particolari ed elaborandoli con tecniche iperrealiste. Quando era moderno lavorare la carta, si dedicava appunto a creare installazioni di carta che semplicemente riproducevano le rocce carsiche.

Attrahendo la gente con un materiale allora in voga, riusciva però a focalizzare l'attenzione sul soggetto rappresentato, cioè il paesaggio dell'altipiano.”

Si capisce subito però, che fra tutti, quello al quale Molesì tiene di più è ovviamente il pittore più giovane ed emergente. Si chiama Paolo Cervi Kervischer ed ha studiato all'Accademia di Venezia sotto la guida di Emilio Vedova, maestro di fama internazionale. “Siccome Vedova interpretava con termini moderni la luce ed il colore dell'ultimo Tiziano e del Tintoretto, è questo che anche Cervi ha imparato ad amare. Avendo passato molti anni in quel di Venezia ma essendo di Trieste, città che risente enormemente dell'influenza dell'espressionismo austriaco, Cervi riporta sulla tela un miscuglio di cultura veneta e mitteleuropea. Questo spiega perché l'autore riesce ad ottenere un grosso successo in tutta l'Alpe Adria ed in

particolare in Austria, mentre attecchisce poco proprio nella nostra città. Trieste riuscirà ad apprezzarlo solamente quando essa stessa si porrà culturalmente in termini di recupero di quel rapporto tra veneto e mitteleuropa che c'è stato in passato ed è destinato ad essere anche in futuro.” Questi dunque i valenti artisti triestini destinati secondo Molesì, a lasciare nel tempo una traccia della loro arte, o meglio – per dirla con le parole del professore – dell'autentica poesia che riesce a rendere universale il proprio particolare.

(Federica Comar, «I migliori pittori di Trieste». Il critico Sergio Molesì indica i parametri per l'opera d'arte, “Trieste Oggi”, 6 aprile 1995)

L'opera di Paolo Cervi Kervischer rappresenta un significativo punto d'incontro tra la sensualità del colorismo tonale veneto e la concitazione espressionistica dell'area della cosiddetta mitteleuropea. Dell'antica cultura pittorica veneta, più che la malinconia del Giorgione o la soavità del Bellini, egli predilige l'affocata carnalità del tocco del Tiziano maturo e gli sbattimenti luministici e gli sfregazzi del Tintoretto.

Dell'espressionismo nordico irrompe nella sua opera l'inquietante e fermentante magma materico e coloristico di Ensor, Nolde e Kokoschka. Questo esplosivo cocktail pittorico costituisce la base culturale della pittura di Paolo Cervi, che si manifesta sia nel linguaggio astratto ed allusivo, sia in quello di un'abbreviata, stenografica e pregnante figuratività.

Recentemente l'artista ha utilizzato sapientemente questi modi operativi ed espressivi nel puntuale recupero di una dimensione umanistica di timbro concettuale didattico. Nel mentre il primo era sempre sotteso al lavoro di Paolo Cervi Kervischer, il secondo è connesso alla pratica dell'insegnamento pittorico che l'artista va attualmente perseguendo, e quella umanistica si colloca nell'ambito di una rimeditazione (lo sguardo, l'ascolto) in termini moderni della tradizione classica, e di quella rinascimentale nella fattispecie.

Così la lavagna diventa il luogo, o meglio il campo, dove interagiscono la memoria poetica e il fare didattico e nei due dittici, pieni di risposdenze, richiami e cifre simboliche, lo sguardo e l'ascolto riconsegnano all'attualità più pregnante la memoria storica. In tal modo l'artista riesce a costruire, sul ponte lungo della concettualità e della didattica, un legame fra tradizione e innovazione, il che, coi tempi che corrono, potrebbe essere l'antidoto vittorioso a fronte dei sottili veleni dell'omologazione e alle brutali chiusure dell'emarginazione.

(Sergio Molesì, *Paolo Cervi Kervischer*, in *V Biennale Intergraf Alpe-Adria. Rassegna Internazionale «carta-colore»*, catalogo della mostra collettiva di Udine, Galleria del Centro, 10 giugno-1 luglio 1995, Udine 1995, s.n., I)

È pittore accademico (diplomato a Venezia con Emilio Vedova) e maestro sapiente nell'insegnare l'arte del dipingere e del disegnare.

Formatosi nello studio della figura ai corsi tenuti da Nino Perizi proprio al Museo Revoltella, Paolo Cervi Kervischer ha ad un certo punto voluto misurarsi con la pittura informale di gesto, segno e materia non esente da implicazioni concettuali. Concettuale fu anche l'esperienza della cosiddetta "foto combinata", nel rapporto problematico tra pittura astratta ed oggettualità precaria dell'immagine fotografica. Ci fu un momento difficile tra i due corni del dilemma e a questo punto, pronto culturalmente, l'artista frequentò senza soggezione l'accademia di Venezia. In quel clima culturale la lezione di Emilio Vedova gli fece rimeditare la grande tradizione della pittura tonale veneta, nella declinazione corrusca e luministica del Tintoretto ed in quella umbratilmente carnale del Tiziano manierista. La frequentazione successiva di ambienti artistici mitteleuropei, ed Austriaci in specie, lo portò al confronto con gli aspetti più cromaticamente magmatici dell'espressionismo (Nolde, Kokoschka). La sintesi che ne seguì, per un pittore operoso a Trieste, è altamente significativa nella mediazione tra cultura veneta e centroeuropea. Se poi si aggiunge la dimensione sperimentale cui sopra si è fatto cenno, ecco allora un caso emblematico di conciliazione tra tradizione e innovazione, non passibile né di omologazione né di emarginazione. Tali modi espressivi sono stati impiegati nell'astrazione talora allusiva ed in una concitata restituzione della figura umana (anche del ritratto). I peculiari "libri d'artista", le installazioni pittorico-ambientali, l'attività didattica in studio e la recente rimeditazione della tradizione rinascimentale sono solo alcuni esempi dell'ampio ventaglio di interventi che Paolo Cervi Kervischer è in grado di attuare in una modernità dalle salde radici culturali.

(Sergio Molesì, *Paolo Cervi Kervischer*, in *La pietra, la carne, la pelle, la luce. Opere di qualità di Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show conversation di S. Molesì*, ciclostilato della mostra di Trieste, Auditorium Museo Revoltella, 1-5 settembre 1995, [Trieste] [1995])

[...] Paolo Cervi Kervischer, conosciuto ed apprezzato nell'ambito di un'importante manifestazione artistica all'estero, è divenuto per lo scrivente oggetto crescente di stima e quasi una sorta di paradigma critico relativamente al problema della, come si usa dire, qualità.[...] Paolo Cervi Kervischer, attraverso il medium pittorico, ricerca la sostanza carnale e sensuale delle cose, la compromissione materiale. [...]

Trieste, 28 agosto 1995, luna crescente.

Sergio Molesì (dpdf), in *La pietra, la carne, la pelle, la luce. Opere di qualità di Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show conversation di S. Molesì*, ciclostilato della mostra di Trieste, Auditorium Museo Revoltella, 1-5 settembre 1995, [Trieste] [1995])

L'artista dispone la superficie a farsi elemento catalizzatore di molteplici suggestioni dentro una pittura svincolata dai richiami dell'esterno e aderente alle motivazioni del soggetto, in questo senso vanno letti i richiami figurativi che si isolano nella pittura, fatta di un gusto specifico per la manualità e per i tratti costitutivi della stessa.

(Enzo Santese, *Cervi Kervischer Paolo*, in *Colonia «Paradiso 1996»*, 2° simposio internazionale d'arte, pieghevole della mostra collettiva di Paradiso di Pordenone, Borgo Paradiso, 15-16 giugno 1996, [Udine] 1996)

NIENTE È REALE (reale è niente)

VIVENDO UN'ETÀ DELL'ORO (di chi, per chi, con chi?)

LA PITTURA È UN'ARTE VISIVA? (o acustica, olfattiva, ecc.?)

MAI COSÌ VICINI AL NULLA (un nulla pieno di niente o troppo pieno)

(1996)

(Paolo Cervi Kervischer, *La pittura, un viaggio poco organizzato (no Alpitur, ahi ahi ahi...)*, in *Piccola mostra d'arte contemporanea*, catalogo della mostra personale di Cordovado, Il Portone Aperto, 12 agosto-1 settembre 1996, Cordovado 1996, s.n.)

Nato a Trieste nel 1951. Ha frequentato la Scuola Libera del Civico Museo Revoltella vivendo un lungo sodalizio con Nino Perizi, i corsi di incisione tenuti da Marjan Kravos e l'Accademia di Belle Arti di Venezia dove ha lavorato nel Laboratorio di ricerca pittorica diretto da Vedova che gli fu maestro. La sua formazione si è completata all'Accademia di Vienna come auditore e con l'approfondimento delle tecniche di restauro, serigrafia, fotografia, cinema e videotape. Attivo nelle Arti applicate, nell'illustrazione, ha tenuto e diretto vari corsi di disegno e pittura. Ha esposto a Trieste, Venezia, Padova, Bologna e Milano, a Vienna e in altre città austriache, in Slovenia, Croazia, Germania. Presente in importanti rassegne di gruppo in Italia e all'estero. A parere del critico Sergio Molesì, Paolo Cervi si colloca "sul filo delle avanguardie più recenti e persino nell'ironico superamento di esse". Sempre secondo Molesì, Cervi "utilizzando gli strumenti operativi e teorici del concettualismo, della Nuova Pittura e della fotografia dà corso ad un'intenzione gestuale e di verifica valida come modello di comportamento artistico ed esistenziale". Le sue prove spaziano da un'essenziale e forte figuralità alla ricerca astratta. L'artista si propone come una delle voci più originali ed interessanti dell'arte triestina di questo fine secolo, sulle tracce di un rinnovamento dell'esperienza espressionista e costruttivista che già caratterizzò alcuni maestri triestini del Novecento collocandolo in quella temperie culturale che è il risultato tra l'arte veneta e quella mitteleuropea.

(*Paolo Cervi Kervischer*, in Claudio H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Hammerle, Trieste 1996, p. 48; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

Come è possibile che la bellezza sia così importante. Che sia quel qualcosa dove il riposo non è morto – dove c'è riposo in atto – cioè lavoro – cannibalismo.

Ho notato quanta paura fa la parola cannibalismo. Il coraggio che si ha nel dire questa parola, nel versarla in un discorso – quasi bestemmia, l'eresia del nostro secolo.

Ma se i russi bestemmiano e amano Dio contemporaneamente – penso di essere russa anch'io. "Devo svuotare il mio ego" – il mio frutto (così si pensa alla rappresentazione che di solito è tipica di una femmina) non lo è – saltare la rappresentazione? Parricidio, uccisione di figli. Mi

viene in mente la metafora di Van Gogh – le sue patate, le nostre patate, i mangiatori di patate – il cannibalismo sulla natura, sulla terra, sull'uomo, su Dio. [Il mio odio]

Il grande peccato è a volte quando la politica toglie la bellezza alla poesia – quando l'arte viene tolta di mezzo dalla finzione di essere – atto.

[Forse l'amore è quella tradizione di stare ancora a far parte dell'interminabile gioco, la vita.]

(Paolo Cervi Kervischer, [*Bellezza*], stampa da file e manoscritto, Cordovado 1996 (AD 65))

Ed ecco le “Basket” – questo il loro nome in codice tra noi addetti ai lavori – arrivare finalmente a realizzare nonostante le ire e le contrarietà di chi scrive. Ecco le tazzine che non avrei mai voluto fare. Collegate ad un mondo sportivo che io percepisco così diametralmente contrapposto al “mio” mondo della cultura, in cui così cautamente mi muovo alla ricerca di artisti e temi a mio avviso eccellenti. Ma la lezione non poteva venire che da un amico di vecchia data. Un amico dai rapporti ciclici ed alle volte scontrosi. Ma un amico che ogni volta ti costringe ad omaggiargli quel “tanto di cappello” perché è di nuovo lui ad avere ragione. E mi viene in mente la sola volta in cui fui io ad avere ragione: era l'inizio di questa operazione – che io definisco “editoriale” poiché di pubblicazioni si tratta – delle tazzine “d'autore”. Volevo a tutti i costi un suo nudo per la prima collezione “Arti e Mestieri 1992”. Perché i suoi nudi son per me di una bellezza sconvolgente (ed è solo colpa sua se nessuno li conosce). E perché un nudo da maestro su una tazzina da espresso non si era mai visto. Lui allora andava spesso alla scuola di nudo di Trieste e dipingeva i modelli osservandoli dal vero. Ma a scuola di nudo, i modelli stanno solitamente in piedi, e quando gli dissi di farne uno per una tazzina mi chiese se ero pazzo. Per me la logica era semplicissima: bastava girare di novanta gradi ciò che sapeva fare benissimo ed avrei avuto ciò che volevo, ma, evidentemente, non era così facile. Comunque, conoscendo le mie capacità d'insistenza – e non volendole riassaggiare – accettò la sfida e ci lavorò. Per alcuni mesi. Da parte mia: silenzio ed attesa paziente. Un giorno mi chiamò. Ed era forse l'inizio di gennaio e mi disse di venire a vedere. Arrivai nell'immenso studio che allora aveva in prestito dal collezionista triestino Zanei e mi trovai davanti ad un pacco di centinaia di schizzi e studi rappresentanti il corpo di una donna distesa con la testa reclinata all'indietro. Sul muro la versione finale. Era semplicemente stupenda. Il segno nero del contorno era perfettamente riuscito, come quello del calligrafo orientale che raggiunge quel momento magico in cui la mano, dopo tutta la concentrazione a monte, si muove perfettamente sul foglio in un gesto che contiene tutte le armonie segrete del nostro

esistere. Una volta ottenuto il disegno, era riuscito ad escogitare un trucco con della carta trasparente che vi appoggiava sopra, sulla quale aveva dipinto la pelle. Una pelle da Modigliani nel colore e nella struttura, ma completamente priva di forma, essendo questa disegnata dal gesto nero sottostante, a tratti coperto. Il viso, gli zigomi alti e sporgenti tipici delle più belle donne di origine slava, aveva l'espressione estasiata di chi sta godendo il suo essere nella più assoluta completezza dell'istante. L'aveva chiamata "Tunji" (Toongee) dal titolo di un pezzo di John Coltrane e mi sembrava un miraggio. Oggi "Tunji" è a casa mia ed è rimasta uno dei pezzi che più amo. La tazzina, nella sua ormai definitiva rarità, è divenuta uno dei soggetti preferiti dai collezionisti. Quella volta – l'unica volta con Paolo Cervi Kervischer – avevo avuto ragione io. Questa volta ha avuto ragione lui: io ho lottato in tutti i modi perché non venisse prodotta una collezione dedicata allo sport, perché, come già detto, lo sento così lontano da ciò che sto facendo. Ma nel mio opporsi al nostro direttore marketing, che le voleva a tutti i costi, feci un errore che lui seppe sapientemente usare: gli consigliai Paolo Cervi Kervischer come autore. Un autogol inconscio che a ripensarci mi dimostra che forse qualche parte di me quest'omaggio allo sport lo voleva, eccome. E Paolo prese la cosa sul serio: forte dell'esperienza fatta con "Tunji" creò dei soggetti per lo sport di altrettanto rara bellezza che intelligenza iconografica. Dalla smorfia dello sforzo di andare a canestro di un giocatore di colore che sembra venirti addosso con tutta la veemenza di una muscolatura possente e scattante esce un senso estetico allargato, quasi a ricordarmi che il senso della vita, a prescindere dalla tribù metropolitana cui appartieni, sta nella fatica, nello sforzo, nella dedizione e nel sacrificio che uno investe per raggiungere l'eccellenza. E l'eccellenza, seppure tutti la sentiamo come unica – forse più a causa della nostra incapacità di riconoscerla che per una sua rarità peculiare – unica non è affatto. Ma bensì molteplice, ripetibile, rilanciabile, alla portata di tutti, seppure ognuno in un suo specifico tema. Ed ecco la lezione all'arrogante e presuntuoso membro della tribù dell'arte che banalissimamente viene posto di fronte alla sua limitatezza nel momento in cui un pittore suo amico gli dimostra che l'eccellenza, oltre che nello sport, può essere ovunque. Nella carezza di una nurse verso un bimbo malato, nella qualità di un'automobile o una motocicletta o un vino o un pasto. Nello scrivere di un giornalista o nella posa delle pietre di un muretto a secco. Ecco il senso più profondo della vita riapparire ovunque – come costante onnipresente in tutte le espressioni eccellenti dell'operato umano – nell'immagine appresa da mio padre: Shiva, la dea che danza in un cerchio di fuoco. Alla semplice ricerca della perfezione di un gesto che ti regala il

sapore dell'armonia. Ed ecco me stesso, di nuovo sullo sci, con il lago perfettamente liscio, a ricordare l'immensità della soddisfazione, del piacere, del godimento fisico, intellettuale e spirituale di una sola curva riuscita perfettamente. Ma non è per arroganza che uno arriva al mio punto di partenza: è per logica. Che senso ha, oltre al piacere egoistico di chi la fa, una curva riuscita bene? Io, di mestiere, devo far camminare una cosa che produce e vende prodotti per formare un reddito che poi ridistribuisce creando e mantenendo posti di lavoro. Cose tangibili e solide, dal valore chiaramente quantificabile, che soddisfano bisogni reali e tangibili di tutto un sistema di clienti e fornitori e collaboratori veri e propri, in carne ed ossa. E questo ragionamento, che ha sempre frenato la mia libertà di pensiero, mi ricorda quello di un mio amico produttore di formaggi, che di fronte a certi discorsi si schermisce con un: «Ma io sono un formaggiaro.» O è che anch'io dovrei autodefinirmi un "caffettaro", chiudendoli mio pindarico volare tra le eccellenze del pensiero in un protezionistico "Offellee fa el to mestiee"? Fors'anche pago d'aver compreso la lezione dall'amico Paolo Cervi Kervischer e pronto ad incontrare le mie possibili eccellenze all'interno del mio prodotto? O è invece vero il contrario, e cioè che il senso dell'eccellenza e dell'armonia son talmente aerei ed effimeri che il fatto stesso di confrontarli a valori così terreni come quelli succitati è un errore fatale che porta la civiltà ad allontanarsi dalla sua strada verso il miglioramento continuo? E che proprio la gente come Paolo Cervi Kervischer, che continua ad avere il coraggio della propria ricerca dell'eccellenza, anche a costo di una vita semplice e disagiata, resistendo alle tentazioni di una marketizzazione spavalda pur di rimanere fedele a se stesso, proprio questa gente è quella che permette a questo mondo più pragmatico e terreno di avere ancora, oggi, degli esempi? Tanto di cappello, Paolo. Tanto di cappello, Maestro.

(Francesco Illy, *Francesco Illy su Paolo Cervi Kervischer*, in *Basket Play Ground. Paolo Cervi Kervischer*, catalogo della Illy Collection fuori serie Basket Play Ground, [Trieste] [1996], s.n.; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

La bellezza, fine ultimo del sentire estetico, è espressione di un equilibrio tra forme, segni e colori. Paolo Cervi Kervischer ricerca questa espressione calibrando gli spessori e gli strati, risultato del suo «fare» pittura, del suo dipingere per gesti, per sgocciolature, per fregature, per cancellazioni e sovrapposizioni con le apparizioni del suo «sentire»: le frasi, i nomi, i

simboli, i numeri, le figure, i disegni che gli riaffiorano mentre fa pittura. È un momento privilegiato, quello in cui un uomo solo si mette davanti ad una tela bianca ed inizia a «fare» pittura: la concentrazione che suggerisce cosa dipingere si unisce al gesto materiale che realizza quell'impulso. Ecco allora, che mentre dipinge, l'artista si astrae dal quotidiano fluire delle azioni, ormai anestetizzate ai ricordi e ai pensieri, e fa diventare la tela una lavagna dove segni di inconsci infantili si depositano accanto a campiture di coloro che rivelano lunghe gestazioni di strati successivi. Non saranno questa volta le tele di grandi dimensioni, a cui l'artista è sempre stato fedele per la sua esigenza di manifestare la «gestualità» pittorica, ad essere esposte nei locali dello «Scus» di Cortale, in mostra a partire dall'8 giugno a cura dell'associazione culturale «Il Faro», ma quadri di piccole dimensioni, quasi icone, tasselli, pagine di diario i cui Cervi annota nomi; e non sono nomi qualsiasi, ma nomi di grandi filosofi, di grandi artisti, di letterati. Cervi vuole «ricontestualizzare», vuole cioè riproporli al vaglio dello spettatore, imporli alla sua attenzione assopita, vuole fare ripensare messaggi e cambiamenti esistenziali di uomini che hanno dedicato la loro fatica intellettuale per altri uomini. Locali tipicamente friulani ospiteranno dunque una pittura dalle suggestioni mitteleuropee: triestino di nascita, infatti, Cervi dopo essersi diplomato all'Accademia di Venezia con Emilio Vedova, ha esposto in numerose personali in Austria, Slovenia e Croazia ed è anche il creatore è per la prima Illy Collection della tazzina «Toon gj» e della serie «Basket».

(Elisabetta Pozzetto, *Cervi Kervischer a Cortale*, [“La Vita Cattolica”], [giugno 1997]; in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.*)

L'A.I.A.P. (Associazione Internazionale Arti Plastiche), aderente all'UNESCO, ha invitato in questi giorni l'artista triestino Paolo Cervi Kervischer a un'importante mostra personale nei locali della sede italiana, La Galleria “Crossing” di Portogruaro. È un riconoscimento importante per una presenza tra le più interessanti del Friuli-Venezia Giulia. La mostra sarà inaugurata il 9 gennaio e si concluderà fino alla fine dello stesso mese. (Crossing, via Roma 20, Portogruaro.).

Il rapporto con la pittura è intenso e si sviluppa in un ambito di sensibilità non mediato da strategie strumentali di compiacimento o, peggio ancora, di contiguità passiva con il vento

adescatore del mercato. Paolo Cervi Kervischer persegue da ormai un decennio una precisa orbita sperimentale ed evolutiva, sostenuta da marcata caratterizzazione di coerenza. Il piacere della manualità entra nella dinamica creativa con il peso di riflessi, tesi a scandagliare le possibilità del medium per un allargamento degli orizzonti di pensiero, che in questo artista sono strettamente connessi al “fare” arte. Scavando nella complessa strutturalità della superficie, il pigmento appare talora costruito per sovrapposizione in un linguaggio che tiene conto di necessità espressive, collegate alla sintesi tra gestualità del segno e automatismo della pennellata.

Il repertorio figurale, ampio e articolato negli spunti formali appena abbozzati, si fonda sulla realtà antropomorfa che affiora dal “pelo” della superficie come un’epifania di luce, come parafrasi di presenza. Questo tema (della presenza) in Paolo Cervi Kervischer si sintonizza lungo un asse che ha al polo opposto il concetto di “perdita”, vissuto nella riflessione e praticato nell’operatività artistica. La “presenza” si sita anche nella dimensione della scrittura che attraversa la pellicola del quadro, talora per esaltarne paradossalmente l’indicibilità, talaltra per richiamarsi a un’esigenza di comunicazione attraverso il segno convenzionale della scrittura. Voler esaurire la disamina di notazioni, sentenze, titoli emblematici o spunti verbali nei quadri di Kervischer sarebbe inutile sforzo filologico, che in ogni caso porterebbe fuori dal perimetro costitutivo della pittura; anche le parole – a prescindere dal loro livello significante – sono elementi integranti di una situazione “poetica” impostata sopra una virtualità (il senso del profondo, del lontano nella memoria e remoto nella sensibilità) che diviene fisica aderenza al rilievo delle “tavolette”. La tecnica dello strappo consente all’artista di sfidare le regole del tempo ingabbiandolo dentro una stratigrafia di interventi che, “sradicati” dalla loro sede originaria, continuano una loro storia “autonoma” in un’altra dimensione, ispessita dalla sovrapposizione di più brani di tela, uno sull’altro. In tal modo la connessione spazio-temporale si sviluppa lungo un’orbita creativa che da un’opera ne fa derivare altre, in una sequenza teoricamente infinita, una sorta di work in progress senza soluzione di continuità appunto per la possibilità di aggiungere – da parte dell’artista – sempre nuovi elementi.

Il gioco della perdita si bilancia con l’accumulo di tessere che in successione stretta determinano anche ritmi di una temporalità diversa, concepita dall’artista come simbolo di assoluta libertà di pensiero di sganciarsi anche nelle strettoie delle leggi fisiche. Nelle tele di ampie dimensioni lo spazio dipinto si parcellizza in sezioni comunicanti, come se le facce

lateralmente di una figura solida, fossero disposte sul piano a esibire il senso di una narrazione dalle sequenze autonome che acquistano congruità tra loro dall'apparire innestate in un contesto multiplo.

Il sistema espressivo piega il segno ad essere autosignificante oppure proiettivo di sensi, aperti alle più disparate interpretazioni per quel margine di voluta ambiguità che l'immagine porta con sé, come effetto speculare della situazione nella realtà contemporanea. L'artista, consapevole della necessità telematica alle soglie del terzo millennio, forza la sottolineatura di un particolare, privato sentire: l'uomo ha da essere riavvicinato alla realtà, gli deve essere restituita la facoltà di percepirla anche con lo strumento della tattilità, dell'aderenza immediata alle cose. Per questo la superficie da zone sospese in una tenue combinazione di velature giunge a passaggi corposi e densi, come se la pittura con sussulti improvvisi mostrasse attraverso le sue rugosità e i suoi rilievi materici i trasalimenti che all'artista sono consueti nella sua meditazione sulle dinamiche delle vicende umane.

(Enzo Santese, *L'Associazione Internazionale Arti Plastiche presenterà l'artista triestino a Portogruaro. Cervi Kervischer, ovvero esperienze d'arte sperimentale*, "Il Mercatino", 29 novembre-5 dicembre 1997, p. 98)

Il riferimento a Mondrian si innesta nei motivi generanti dell'ispirazione, protesa a ricercare nell'analisi del quotidiano il metodo per esorcizzarne gli effetti tragici; come nell'ideologia dell'artista olandese così in Paolo Cervi Kervischer si segnala una precisa tensione a inquadrare (nel senso letterale, cioè a incasellare in riquadri) determinate connotazioni della realtà di ogni giorno con traduzioni visibili di profonde macerazioni interiori. Il rapporto con la pittura è intenso e si sviluppa in un ambito di sensibilità non mediato da strategie strumentali di compiacimento o, peggio ancora, di contiguità passiva con il vento adescatore del mercato: Paolo Cervi Kervischer persegue da oltre un decennio una nitida orbita sperimentale ed evolutiva, sostenuta da marcata caratterizzazione di coerenza. Il piacere della manualità entra nella dinamica creativa con il peso di riflessi, impegnati a scandagliare le possibilità del "medium" per un allargamento degli orizzonti di pensiero, che in questo artista sono strettamente connessi col "fare" arte.

Scavando nella complessa strutturalità della superficie, il pigmento appare talora “costruito” per accumulo in un linguaggio che tiene conto di necessità espressive, collegate alla sintesi tra gestualità del segno e automatismo della pennellata.

Il repertorio figurale, ampio e articolato negli spunti formali appena abbozzati, si fonda sulla realtà antropomorfa che affiora dal “pelo” della superficie come un’epifania di luce, come parafrasi di presenza. Questo tema (della presenza) in Paolo Cervi Kervischer si sintonizza lungo un asse che ha al polo opposto il concetto di “perdita”, vissuto nella riflessione e praticato nell’operatività artistica. La “presenza” si sita anche nella dimensione della scrittura che attraversa la pellicola del quadro, talora per esaltarne paradossalmente l’indicibilità, talaltra per richiamarsi a un’esigenza di comunicazione attraverso il segno convenzionale della scrittura. Voler esaurire la disamina di notazioni, sentenze, titoli emblematici o spunti verbali nei quadri di Kervischer sarebbe inutile sforzo filologico, che in ogni caso porterebbe fuori dal perimetro costitutivo della pittura; anche le parole – a prescindere dal loro livello significante – sono elementi integranti di una situazione “poetica” impostata sopra una virtualità (il senso del profondo, del lontano nella memoria e remoto nella sensibilità) che diviene fisica aderenza al rilievo delle “tavolette”. La tecnica dello strappo consente all’artista di sfidare le regole del tempo ingabbiandolo dentro una stratigrafia di interventi che, “sradicati” dalla loro sede originaria, continuano una loro storia “autonoma” in un’altra dimensione, ispessita dalla sovrapposizione di più brani di tela, uno sull’altro. In tal modo la connessione spazio-temporale si sviluppa lungo un’orbita creativa che da un’opera ne fa derivare altre, in una sequenza teoricamente infinita, una sorta di work in progress senza soluzione di continuità appunto per la possibilità di aggiungere – da parte dell’artista – sempre nuovi elementi.

Il gioco in perdita si bilancia con l’accumulo di tessere che in successione stretta – andando a formare opere di spessore materico e di consistenza quasi minerale (l’idea del fossile!) – cadenzano i ritmi di una temporalità diversa, concepita dall’artista come simbolo di assoluta libertà del pensiero di sganciarsi anche dalle strettoie delle leggi fisiche.

Nelle tele di ampie dimensioni lo spazio dipinto si parcellizza in sezioni comunicanti, come se le facce laterali di una figura solida fossero disposte sul piano di esibire il senso di una narrazione dalle sequenze autonome che acquistano congruità tra loro dall’apparire innestate in un contesto multiplo.

Il sistema espressivo piega il segno ad essere autosignificante oppure proiettivo di sensi, aperti alle più disparate interpretazioni per quel margine di voluta ambiguità che l'immagine porta con sé, quale effetto speculare della situazione nella realtà contemporanea.

Paolo Cervi Kervischer, consapevole della necessità telematica alle soglie del terzo millennio, forza la sottolineatura di un particolare, privato sentire: l'uomo ha da essere riavvicinato alla realtà, gli deve essere restituita la facoltà di percepirla anche con lo strumento della tattilità, dell'aderenza immediata alle cose. Per questo la superficie da zone sospese in una tenue combinazione di velature giunge a passaggi corposi e densi, come se la pittura con sussulti improvvisi mostrasse attraverso le sue rugosità e rilievi materici i trasalimenti che all'artista sono consueti nella sua dinamica delle vicende umane.

(Enzo Santese, [presentazione], in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

Com'è che interviene, ad un certo punto del mio percorso, Mondrian? Sta a me interrogarmi sul motivo di questo ineludibile confronto, su questo incontro. Mondrian è l'altro da me, è l'interlocutore principale del nostro fine millennio perché porta un contributo non indifferente alla lettura possibile di un nostro tempo contrassegnato dalla costante fuga dalla responsabilità, e da un sogno di pacificazione universale (new age) non nuovo nel '900. Anche quando Mondrian dipingeva quel suo mondo ordinato e lasciava programmaticamente "fuori" il mondo tragico dell'individuale quotidiano, quel mondo della contraddizione e della "crisis", un ideale, anzi più ideali di un nuovo ordine e armonizzazione percorrevano l'europa. Le idee teosofiche, le gnosi, i dogmi politici escludevano, come Mondrian, il deviante, il contraddittorio, l'altro che era stato introdotto a forza dal "bordello filosofico" di Picasso (*Les demoiselles d'Avignon*), vero manifesto del '900 assieme a *Guernica*. Ma ciò che Mondrian, FORSE, non vide fu che assieme alla sua ordinata divisione in spazi certi, in quantità armoniche, in giustapposizioni, la sua pittura rivelava pure la presenza di quelle gabbie nere, di quegli assi del mondo a croce...

(Paolo Cervi Kervischer, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

La pittura di Cervi è leggera, ironica, superficiale: eppure non credo che nella nostra epoca siano praticabili altre forme di profondità.

(Mauro Covacich, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

La ricerca rigorosa e poetica di Paolo Cervi Kervischer trova la sua espressione nel colore, colore che s'apre in infinite sfumature coi toni della terra e del cielo, su cui violentissimi, si stagliano un rosso sanguigno o un azzurro glaciale o uno strappo di nero; colore che continua a provocare nuovi interrogativi a proseguire la ricerca, e sempre la pittura.

(Mariarosa Ortolan, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

La magia di Paolo Cervi: un piccolo mondo dentro il quale c'è un altro più grande, dentro il quale c'è un altro ancora più grande, dentro il quale...

(Juan Octavio Prenz, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

Conosco Paolo da quando era ragazzino e già sapeva che avrebbe voluto essere artista. I suoi quadri accolgono con costanza le sue esperienze emozionali in trasformazione e diventano icone che mediano lui stesso, perché esse sono lui.

(Erika Stocker, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

Dare un'idea dei corpi, corpo alle idee, visibilità all'invisibile: questa la formula – l'equazione dalle molte incognite – con cui si misura l'intelligenza pittorica di Cervi Kervischer.

(Gianni Spizzo, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

Paolo war der erste Maler, für dessen Bilder ich bereit war Geld auszugeben. Daß sie mich deren Vitalität auch nach zwanzig Jahren noch ansteckt, verstehe ich als eudämonologischen Kunstbeweis.

(Thomas Götz, in *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.)

[Paolo era il primo pittore per i cui quadri ero disposto a spendere i miei pochi soldi. Il fatto che la loro vitalità mi contagia ancora dopo vent'anni di contemplazione lo considero come prova eudemonologia dell'arte.]

I nuclei generatori del quadro sono molteplici e si installano all'interno del perimetro dipinto a vari livelli di profondità, in una consonanza di velature e trasparenze oppure di concezioni e di rilievi, fino ad apparire in superficie come simulacri recuperati dallo scrigno della memoria e fatti rivivere nel contesto di un'espressione brulicante di motivi: la storia collettiva e la cronaca personale, il senso della relazione comunicante dei soggetti umani in una dinamica di corrispondenze, simmetrie e contrasti. Il ritratto viene utilizzato nella sua qualità evocativa di fisionomie del pensiero che, per l'artista, tornano nella ciclicità del vissuto a farsi costanti figurati di riferimento simbolico e allusivo. E il corredo della scrittura afferma il ruolo della citazione oppure del richiamo significativo della parola in stretta sintonia con il piano della pittura. La tela vibra allora di una duplice tensione: da una parte la scrittura di brani di pensiero costituisce una griglia di misurazione dello spazio medesimo dal quale affiorano, come dei recessi della coscienza, profili fisionomici o busti corporei che ne dilatano la valenza interna dal simbolo all'affermazione di un'idea. Cervi Kervischer riquadra l'opera in una partizione che segnala la sequenza di passaggi logici nel processo creativo, indicanti nella combinazione tra astratto e concreto una sintesi concettuale ben aderente agli scatti della contemporaneità. In questo ambito l'artista percorre le vie di un nomadismo orizzontale e verticale, in sostanza la sua visione del mondo e il senso della propria crescita umana che attorno a Mondrian ha sicuramente un punto fermo. Il gusto tattile per una materia che custodisce la storia è affidato alla poetica del lacerto, lungo la consuetudine di decomporre il quadro mediante strappi, i cui risultati si sovrappongono poi creando altre opere, originate da diverse situazioni creative e confluite in imprevedibili accumuli salificati poi in "tavolette". Una pittura coinvolta quindi in un continuo processo di generazione, giacchè da porzioni di

un'opera se ne “costruiscono” altre col metodo della stratificazione di brani capaci di condensare presenza e assenza in uno spessore di dati, che si dispongono in sequenza per affermare la concezione del tempo e si concretizzano in “oggetti” per sottolineare quella dello spazio.

Creare è scavare nella magica illusione della materia per fare emergere la fragranza della sua costituzione esclusivamente pittorica e l'unità spaziale della tela è territorio di percezione pura, per la quale essa entra in un rapporto di logica connessione con elementi estranei alla fisicità del quadro, e pur basati su una piena autonomia significativa. Nello stesso tempo queste piccole tavole sono opere mai realizzate compiutamente anche se concluse di volta in volta dentro il perimetro espressivo del loro strato visibile, che può essere sempre ulteriormente ricoperto dando all'opera la connotazione *in progress*. In tal modo la pittura evidenzia la scansione della sua temporalità e definisce organicamente il fluire della storia personale dell'artista dentro le rappresentazioni del suo spazio creativo.

(Enzo Santese, *Paolo Cervi Kervischer*, “Juliet” 87, aprile-maggio 1998, p. 62)

La creatività dinamica del pittore italiano Paolo Cervi Kervischer sorprende per la molteplicità e la vastità di temi; il suo operato artistico è riconoscibile sia nelle opere contenenti elementi poetici, letterari o elementi di approfondita filosofia, sia nelle opere di concetto erotico ed anche nei disegni tipici, nei dipinti libri, nonché nelle sculture di tela incollata sul legno.

Per le lettere, parole e segni, simboli che rappresentano le sue proprie riflessioni basate sui concetti filosofici del passato, il maestro ha scelto un'area particolare per esprimere il proprio rapporto verso il mondo esterno. Sono del tutto differenti le immagini tratteggiate recanti il profilo della testa umana che composte formano il dipinto e quest'ultime, assieme alle pagine dipinte di immagini astratte e erotiche, formano il dipinto-libro.

Il pittore Paolo Cervi Kervischer è da sempre stato interessato dalla ricca tradizione estetica, letteraria ed artistica e pertanto non sorprende un intero ciclo di opere recentemente dedicate all'artista d'arte astratta Mondrian; non tanto per il modo di raffigurare i colori così tipici del maestro olandese altamente rispettato dal Cervi, ma bensì nei suoi dipinti si manifesta il tentativo di mettersi a confronto con Mondrian – l'uomo che ha condotto una vita di eremita filantropo, ed è riuscito attraverso la sua innata ascesi a creare dalla povertà un vero e proprio

stile di vita. Con dolce nostalgia e patina contenute negli affreschi, il maestro ha realizzato in combinazione con i colori tipici di questo illustre pittore una serie di ritratti ed ha attribuito al ciclo tutt'ora in fase di realizzazione assieme ad altri grandi quadri ad olio concepiti sull'astratto il titolo "Nostro Mondrian Quotidiano".

(Tatjana Pregl Kobe, [*presentazione*], in *Paolo Cervi Kervischer slike*, pieghevole della mostra personale a Kanal ob soči, Galerija Rika Debenjaka, 24 aprile-14 maggio 1998, [Trieste] [1998], S)

Un riconoscimento significativo all'arte del triestino Paolo Cervi Kervischer è giunto dalla Galleria "Rika Debenjaka", situata in una pregevole casa gotica del quindicesimo secolo a Kanal (non lontano da Nova Gorica), dove è stata allestita una poderosa rassegna contenente i risultati più cospicui di una ricerca che ha avuto anche sul piano internazionale sostanziosi riscontri. La mostra allinea un numero di opere che mettono in rilievo i più recenti passaggi del lavoro di questo artista, dove i sensi di una scrittura dello spazio si coniugano con una libertà nella concezione del piano pittorico che vibra di molteplici sollecitazioni, come se la superficie fosse il livello visibile di un brulicante mondo "sottopelo"; questo è prodotto con un cumulo di sovrapposizioni in trasparenza che fanno aggettare gli elementi figurali desunti dalla cultura contemporanea (Matisse, Mondrian, per esempio) oppure busti che colloquiano nel silenzio della profondità scura con i dati di una grafia affidata anche allo slancio automatico. Sicuramente la centralità dell'ispirazione di Cervi Kervischer è costituita dalla realtà attuale, dalle sue contraddizioni, dal rapporto del soggetto con la collettività, dalla questione del comunicare e dai significati del vivere in genere.

Dopo una riflessione ampia e articolata l'artista perviene a opere che, viaggiando con disinvoltura dalla dimensione più piccola (le teste femminili) alla grandezza parietale, sviluppano una molteplicità di spunti che si materializzano in evidenze figurali (il motivo ricorrente del ritratto), grafici (il nerbo portante della pittura è espresso anche dalla scrittura), astratti (nella composizione di alcune aree interne al quadro in cui si verificano eventi di luminosità, di profondità, di illusione amplificata dallo spazio).

La rassegna, per il numero di opere esposte, è pure occasione per un'analisi rigorosa sui contorni di una personalità artistica complessa nella sua strutturazione culturale e ricca nelle sue espressioni squisitamente pittoriche.

(Enzo Santese, *L'artista triestino Paolo Cervi Kervischer espone in Slovenia*, "Il Mercatino", 25 aprile-1 maggio 1998, p. 98)

Con la prima uscita della rivista *Spenderebene*, in queste pagine ritagliate in una cornice prevalentemente commerciale, intendiamo far conoscere la faccia nascosta, il sintomo del disagio prodotto ed illustrato dagli artisti, dai più interessanti cioè di quelli che non rinunciano alla scomoda posizione di essere se stessi, con la loro opera, manifestazione sintomatica e quindi simbolica del disagio di una città, di una società, quindi di una intera civiltà.

La rivista, fra le sue ambizioni, ha la diffusione capillare di tutto ciò che riguarda le notizie, i commenti a margine dell'attività culturale che si svolge in città e nelle vicinanze, il tutto per dare la massima visibilità possibile a quel mondo sommerso che risulta così marginale ma sta per divenire centrale nella società del prossimo millennio.

Se l'Europa ha un cuore questo cuore è la sua dimensione culturale.

Trieste, che tutti vorrebbero rinasca e riprenda un ruolo all'interno della nuova realtà europea quale crocevia di scambi commerciali, non può prescindere dalla sua storia e dal proporsi anche come città promotrice di iniziative volte alla diffusione e sviluppo del patrimonio storico-culturale della contemporaneità.

Per troppo tempo si è pensato all'Arte come terreno di facili o superficiali acrobazie stilistiche. La storia che riguarda i grandi nomi, presenti anche nella nostra vicina realtà – basti pensare ad importanti artisti triestini per molti versi ancora sconosciuti come Rovani, Mascherini, Timmel, Bolaffio, Natan, Perizi, Cerne, Spacal, ecc. – invece è popolata da artisti che hanno saputo vedere nel proprio vissuto lo specchio di un mondo condivisibile e condiviso: l'arte come peso, peso del mondo, l'arte come testimonianza di coscienza, come via di saggezza, di conoscenza e non superficialmente intesa come pura indagine formalistica, o violenta provocazione (come va per la maggiore oggi), come evasione, piacevole passatempo o esaltata ispirazione, anche se in parte questi atteggiamenti sono naturalmente presenti in ciascuno.

Ma è dal nostro sguardo, dalla nostra capacità di "vedere" e di relazionarci con il mondo delle opere degli artisti e soprattutto dalla nostra apertura e curiosità intellettuale che dipenderà l'esistenza di un futuro. P:C:K

(Paolo Cervi Kervischer, *L'Arte al centro del gioco, nel cuore dell'Europa*, "Spenderebene", maggio 1998, s.n.)

Paolo Cervi Kervischer è appena rientrato da una esperienza in quel di Ljubljana dove ha rappresentato l'Italia assieme a Claudio Palčič, in un incontro internazionale di artisti all'interno del Festival Ljubljana. Gli altri partecipanti sono stati: Tomo Vran, Vida Slivnik, Lojze Logar e Črtomir Frelih per la Slovenia, Susanne Bockelmann, per la Germania e Valentin Oman per l'Austria.

B.S. Qual è il senso di un tale evento?

P.C.K. Per me l'esperienza di questi incontri ha un interesse particolare perché da molti anni realizzano un vero ponte tra culture che altrimenti, per ragioni più politiche o di pigrizia che di reali lontananze, non hanno giuste occasioni di dialogo. Non dobbiamo dimenticare che questa terra per moltissimo tempo, fino alla fine dell'impero austroungarico, ha praticato nella prassi quotidiana lo scambio tra questi "mondi". Le "community" (chiamate "colonie" in sloveno) che nascono soprattutto su iniziativa sloveno-austriaco-croata e che invece da noi sono ancora praticamente sconosciute, si basano sulla convinzione che gli artisti nel loro differenziarsi gli uni dagli altri riescono a superare le diffidenze che solitamente frenano le interrelazioni tra popolazioni diverse. L'arte diventa così il modo privilegiato per verificare che le differenze, le diversità, gli specifici non solo non costituiscono un pericolo per l'individuo bensì ne costituiscono la ricchezza.

B.S. Ma allora il fine di tali "colonie" è artistico oppure...?

P.C.K. Più che essere occasioni in cui si realizzino opere significative, anche per l'impossibilità data nel breve tempo a disposizione (la durata è sempre di qualche giorno soltanto) queste "colonie" risultano simbolicamente importanti poichè creano il "luogo del dialogo-confronto", già di per sé una operazione culturale. Non occorre scomodare la storia e le "avanguardie storiche" per capire che le arti vivono e si sviluppano nel continuo confronto tra gli artisti e gli intellettuali e le società del tempo.

B.S. Potresti spiegare meglio come si attua questo scambio culturale?

P.C.K. Una tale esperienza di comunicazione passa prima per la coscienza e la valorizzazione, in ciascuno, della propria tipicità culturale, delle proprie radici, per poi appena potersi relazionare con le altre specificità. E questa via è senz'altro diversa, più faticosa e difficile ma

risulta più efficace di quel modo che viene chiamato “mondialismo” che non è altro che una specie di collaudato appiattimento culturale sulle mode. Le culture locali, dei “luoghi”, risultano così essere passate soltanto come dato folcloristico o turistico, togliendo così ad esse quella attenzione e quell’approfondimento che meritano. Ciò è propriamente la rinuncia a credere nella propria cultura, a promuoverla internazionalmente: cosa comune al giorno d’oggi...(infatti è sempre più facile importare che esportare e ancor più facile è dimenticarsi di ciò che ci appartiene dando per scontato la sua conoscenza).

B.S. Ma cosa intendi per “mondialismo”?

P.C.K. Intendo questa specie di “autocolonizzazione” alla quale assistiamo “assenti” quotidianamente e che fa sì, per esempio, che luoghi di vecchia tradizione come locali storici, osterie, botteghe, vengano sostituiti con delle anonime banche o con dei finti pub inglesi (niente da dire se ce ne fossero solo alcuni...) o innumerevoli ristoranti, paninoteche che propongono cibi totalmente estranei alla nostra cultura. A tal punto che un giapponese o un inglese che sbarcassero qui da noi avrebbe difficoltà a trovare e cogliere lo specifico triestino, al di fuori di quelle situazioni confezionate apposta per una certa élite.

B.S. Come fare però per far incontrare i nostri giovani con le altre realtà?

P.C.K. Si tratta di non eliminare le occasioni di incontro ma di permettere che diventino vero scambio mettendoci quella che è una saggezza nei rapporti umani: evitare di rinunciare a se stessi nell’incontro con l’altro. Se ciò avvenisse sarebbe assolutamente impossibile qualsiasi relazionarsi.

B.S. Per non uscir di metafora, dove hai colto tu questa caratteristica della non rinuncia alla propria cultura nella “colonia” di Križanke?

P.C.K. Domanda intelligente. In effetti la scoperta di questa “colonia” è coincisa con la scoperta e l’incontro con l’opera, di cui conoscevo superficialmente l’importanza di Plečnik, di cui ovviamente Ljubljana va fiera. E Plečnik è la dimostrazione di quanto dicevo prima: un architetto che ha parlato un linguaggio sicuramente non dialettale ma della specifica dimensione culturale della sua terra riuscendo a collegare Ljubljana al mondo senza che questo comportasse alcuna rinuncia. Vedere le sue opere è proprio vedere come è stato possibile nel tempo delle retoriche nazionaliste (anni ’30, ’40) ironizzare ad altissimo livello proponendo un fortissimo elemento poetico nella costruzione della città. Pur non essendo un esperto in architettura trovo che sia assolutamente centrale questa esperienza nel primo ‘900.

B.S. Nei fatti come interviene Plečnik nella tua opera?

P.C.K. I lavori che ho realizzato lì e che sono visibili fino al 31 agosto a Križanke (complesso chiesa-chiostro dei crociati nel centro di Ljubljana) sono dei lavori che partendo con l'idea di cogliere nell'uso dei materiali la stessa sensibilità poetica usata da Plečnik sono diventati superfici sensibili anche sulla via di una mia meditazione suprematista-maleviciana. In effetti l'attuale caratteristica del mio lavoro è una continua rimediazione-riattualizzazione dei personaggi della cultura e della storia di questa tormentata terra mitteleuropea.

(International Artistic Community, intervista a cura di Barbara Stefani, Trieste, 30 luglio 1998, stampa da file, (AD 77))

Una pittura che pulsa di seducenti lati costitutivi lascia trasparire, quasi in filigrana, brani di memoria (giocati a volte su livelli fisionomici, come i ritratti) che rendono la superficie un quadro di potenzialità plastiche. Lo sconfinamento tridimensionale, nella più recente fase di ricerca, dà la misura del processo di elezione dello spazio come alveo di accadimenti, che si realizzano in poetici approdi pittorici anche quando l'atmosfera concettuale sembra prevadere l'opera.

(Enzo Santese, III Simposio Internazionale d'Arte. Pittura-Grafica-Fotografia-Musica, pieghevole della colonia artistica «Omaggio a Domenico» di San Pietro di Lavagno, Villa Fraccaroli, 14-18 ottobre 1998, [Verona] [1998])

La cronaca, talora quasi impersonalmente oggettiva, talora partecipata e perfino “provocata” e talaltra interpretata con le trasparenti operazioni che il mezzo consente, è quella di uno dei più generosi e valorosi fotografi che operano sulla piazza triestina.

Il colore è quello del pittore che, più di ogni altro, ha saputo, qui a Trieste, gettare un ponte sicuro tra la cultura artistica veneta e quella centro-europea, dando così un significato cosmopolita, e quindi universale alla tradizione culturale locale.

Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer si sono incontrati in quella che, a suo tempo, fu definita la “foto combinata”, come luogo di confronto tra l'immagine meccanica e quella pittorica. Ed è stato proprio il fotografo a voler inserire animosamente il suo lavoro nel contesto più problematico, allusivo e rischiosamente imponderabile del tessuto cromatico. E non sapeva, Marino Sterle, che Paolo Cervi Kervischer aveva a suo tempo già fatto dialogare

fotografia e pittura in una sua lontana esperienza di foto combinata, ma allora si trattava del lavoro di un unico operatore estetico, mentre stavolta il colloquio dei linguaggi e delle tecniche, diventa anche il colloquio di due personalità creative e di due modi di intendere l'immagine, che forniscono un prodotto finale straordinariamente efficace e suggestivo.

Partendo dalla grande kermesse autunnale, la regata denominata "Barcolana", che proietta il nome di Trieste nel mondo, Marino Sterle restituisce visivamente attraverso la fotografia la dimensione marinara della città e addentra il suo sguardo prensile e nel contempo analitico sui luoghi della produzione attiva e dismessa e sulle testimonianze della storia, anche nei suoi risvolti inquietanti. E così la cronaca, proiettata a dominare lo spazio e il tempo, parzialmente elaborata nell'ambito del mezzo fotografico, viene affidata al lavoro del pittore, che la esalta nella sua essenza e nel contempo le conferisce nuovi e più articolati significati. Proprio come avviene nel rapporto tra l'appercezione del dato reale e la sua rielaborazione a livello psichico più o meno profondo. Il pittore infatti trasferisce l'immagine di partenza in fotocopie su diversi supporti extrapittorici, la manipola, la compone creativamente e la colloca quindi in un contesto pittorico di base e alla fine opera con un ulteriore intervento cromatico, per dare un senso significativo al rapporto tra la primitiva immagine fotografica e contesto pittorico.

Proprio come il sottofondo inconscio del sogno e della memoria accoglie l'esperienza del reale a sua volta, ulteriormente precisata dalle emergenze psichiche contingenti. Per cui il prodotto finale, nato dal felice incontro del fotografo Marino Sterle e del pittore Paolo Cervi Kervischer, visualizza una Trieste in cui cronaca e colore divengono, attraverso la fotografia e la pittura, simbolo trasparente di esperienza e memoria nel tentativo, riuscito, di restituire problematica unità al nostro rapporto con l'ambiente in cui viviamo.

Trieste, 28 settembre '98, Luna crescente

Pqcnpc

(Sergio Moles (dpdf), *La cronaca e il colore*, in *Trieste, foto e pittura. La cronaca e il colore*, pieghevole della mostra personale di Trieste, Galleria Tergesteo, 8 ottobre-1 novembre 1998, Trieste 1998)

La fotografia di Marino Sterle e la pittura di Paolo Cervi Kervischer si combinano in una sintesi che mantiene integro il perimetro dei rispettivi apporti.

Il primo fa pulsare la città dentro un campionario di istantanee che ritraggono la diversità dei tempi e dei luoghi in una cronaca fitta, dove la ricognizione sugli accadimenti si accompagna allo sguardo attento sull'ambiente che li genera.

Le "fotopitture" derivano da un processo che, negli esiti della rassegna, nasce dal concorso di due autori impegnati a quattro mani, in fasi successive, a dar corpo a un estraneamento e metamorfosi della realtà, sull'onda rigeneratrice della pittura.

A questo provvede l'intervento di Cervi Kervischer che, sulla base delle fotografie di Sterle, amplifica quasi con una lente i soggetti o alcuni dettagli emblematici inseriti poi in uno schema compositivo che fa diventare prismatica la visione della città; infatti la dialettica fitta tra fotografia e pittura innesca il meccanismo per cui i connotati riconoscibili dell'ambiente urbano in un determinato momento (le foto sono rigorosamente di cronaca, anzi utilizzate per "Il Piccolo") lievitano verso l'arbitrio di un'operazione fantastica, auspicata dalla pittura.

Marino Sterle, sulla scorta di spunti recepiti dalla vita variegata della città, ne racconta la storia quotidiana, ponendosi in ascolto dei fatti che la caratterizzano ogni giorno.

L'alveo dove scorrono personaggi e vicende riprese dalla macchina e narrate da Sterle collima con i luoghi che vibrano, di volta in volta, per i richiami della storia, per le cadenze produttive dell'area giuliana, per gli eventi che trovano riscontro nel quotidiano e costituiscono la nervatura figurale di un procedimento costruttivo che Paolo Cervi Kervischer imposta liberamente sullo spazio della foto ingrandita e incollata alla tela.

Nel repertorio di soggetti indagati c'è una griglia dilatata di opzioni che vanno dai rigori invernali (l'automobile "mummificata" presso la Stazione Marittima dal ghiaccio di una giornata polare) alle temperature canicolari (il tuffo di un giovane triestino nella fontana di Sant'Antonio), dalla solitudine del Porto Nuovo (affollata peraltro di containers che Cervi Kervischer variega cromaticamente in un festoso caleidoscopio di colori) alla Torre del Lloyd, posta a "guardare" le sorti e le prospettive del porto. Il messaggio dell'artista, che gioca pittoricamente con la scritta "Evergreen" di un container sta tutto dentro l'ottimismo suggerito interamente dall'arte.

Realtà ed artificio bilanciano il senso di una adesione ai tratti fisionomici urbani così come appaiono quando diventano teatro dei fatti. Kervischer parte dai presupposti anatomici offerti dal lavoro di Sterle e organizza dentro uno spazio fisico ben riconoscibile una dinamica di forme e colori affidati all'arbitrio dell'immaginario (ne è un esempio il corpo centrale della Stazione Ferroviaria, allungata prospetticamente da linee di colore). L'opera dell'artista,

squadrata in un complesso di segni e pennellate che fanno parte integrante del suo abituale corredo linguistico-espressivo, trasfigura senza cancellare la matrice d'origine, piega semmai a nuove determinazioni visive lo spazio cittadino, ne modifica talora i contorni, talaltra i rapporti interni, perché cessa di essere sostanza della cronaca per divenire cadenza poetica con cui Cervi Kervischer, fondandosi sul lavoro del fotografo, seziona la città e la rimonta con la fantasia: ne viene fuori una nuova Trieste, lontana dalle corrispondenze con la realtà e aderente ai contorni del sentimento.

(Enzo Santese, *Foto e Pittura*, in *Trieste, foto e pittura. La cronaca e il colore*, pieghevole della mostra personale di Trieste, Galleria Tergesteo, 8 ottobre-1 novembre 1998, Trieste 1998; *Cervi-Kervischer e Sterle, foto e pittura per Trieste*, "Il Mercatino", 3-9 ottobre 1998, p. 104)

La città di Trieste felicemente rivisitata «a quattro mani» nei suoi momenti pubblici, intimi e storici: è questo il filo conduttore della brillante rassegna visitabile fino all'1 novembre negli spazi della galleria Tergesteo.

Un'interpretazione contemporanea di prima qualità, condotta dal fotoreporter marino Sterle e dall'artista Paolo Cervi Kervischer: sulle nitide vedute architettoniche del primo s'innesta il pennello inquieto e già postimpressionista del secondo.

La sintesi dei due diversi mezzi interpretativi offre anche, grazie all'uso del collage e della scrittura adoperato da Cervi, una visione inconsueta e al contempo inquieta della città, perfettamente in linea con la sua realtà contemporanea. A cui Marino Sterle aggiunge quel pizzico di romanticismo, che grazie al cielo nei giovani non si è ancora spento...

Ed ecco la foto preferita: in un attimo di straripamento, una coppia passeggia sul molo di fronte alla splendida sequenza della Trieste neoclassica. Ma in mostra sono appuntati anche momenti meno felici. Ed ecco un interno della Risiera, prospettiva perfetta sottolineata dai lampi cromatici di Cervi. O ancora le automobili gialle (taxi) durante lo sciopero in piazza Unità.

E poi Trieste e il mare, che vuol dire la partenza della Coppa d'Autunno con il scenografico fastello di vele, da cui emerge il Faro della Vittoria, il Punto franco vecchio, in cui il cromatismo di Cervi raggiunge afflato quasi tiepoleschi, il trittico dedicato alla Sacchetta e

quello ricco di pathos che descrive Diramare, con in primo piano l'emblema imperiale su lampione.

L'itinerario della città, scandito nei suoi punti cardini, prosegue con il Castello di Miramare, la Stazione centrale, la Torre del Lloyd e il monumento a Leopoldo I...

Il taglio e le iterazioni delle immagini, sapientemente colte dal fotografo, trovano qualche momento di censura quasi lirica in alcuni interventi di Cervi (come il bozzetto per Diramare con le sue luci brune), che poi sottolinea il resto del paesaggio fotografico con vive pennellate di colore.

Le annotazioni, la calda gestualità e il cromatismo di Cervi si sposano felicemente con il senso prospettico e la chiara interpretazione dei luoghi e delle atmosfere fornite da Sterle. Un ritmo sincopato ed attuale di fare arte, che lascia spazio anche ad una sorta d'inclinazione neoromantica, stimolante per l'immaginazione del fruitore.

(Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesteo*, "Il Piccolo", 26 ottobre 1998)

[...]Paolo Cervi-Kervischer, pittore ben noto e tra i più attivi della generazione intermedia, e Marino Sterle, fotoreporter de Il Piccolo, hanno allestito nella crociera del Tergesteo in piazza della Borsa una interessante mostra di fotografia e di pittura dal titolo "La Cronaca e il Colore". Lo spunto ovviamente è dato dalle immagini di attualità che Sterle è andato fissando con particolare attenzione alle barche, al porto, alle rive triestine. L'obiettivo fotografico ha colto momenti e ambienti diversi in un reticolo di immagini che, alla maniera dei caleidoscopi, restituiscono alla realtà una visione trasformata e sorprendente. Paolo Cervi-Kervischer è intervenuto su questo materiale con piena partecipazione e ulteriore trasformazione. Il risultato è davvero sorprendente, in senso positivo, e tale da presentarsi quale discorso a se stante, valido e complesso, ricco di suggestioni e di richiami. Soprattutto piace notare come la fusione tra i due autori sia riuscita a tal punto da rendere del tutto superfluo il distinguere tra il lavoro dell'uno e dell'altro e abbia reso perfettamente, unitariamente, godibile il risultato finale delle varie opere e dell'intera mostra nel suo insieme. Le immagini di Sterle sono fatte proprie da Cervi che nell'assumerle quale elemento figurativo le inquadra nel suo linguaggio pittorico caratterizzato dal colore portato a tinta piena o con effetto di velatura, denso di sottolineature in un risultato di pregnante atmosfera

espressionista e in qualche momento con effetti surreali. Sogno e memoria appunta Sergio Molesì per un nuovo rapporto con l'ambiente in cui viviamo.[...]

(*Tra cronaca e colore con il duo Cervi-Kervischer Sterle*, "Trieste Arte & Cultura", novembre 1998, p. 20)

MONDIALISMO
quando NON
SI HA PIÙ NIENTE
DA DIRE SI inizia
AD
ASCOLTARE (in silenzio)

(Paolo Cervi Kervischer, *Mondialismo*, stampa da file, 1998 (AD 81))

Crede ancora nella "formazione" nell'era dell'informazione è come cercare di deporre un seme nel solco confidando che il tempo (inteso nel suo doppio significato), con il suo ritmo, produrrà frutto e nuovo seme. La parola cultura officia questo significato: è trasformazione, rinascita, transustanziazione, ma anche conoscenza, tecnica, tradizione, fede e durata. Terra di conquista della barbarie, la nostra. E la barbarie contemporanea si mistifica con abiti firmati e macchine firmate e gallerie firmate e artisti firmati. Il denaro si sa (lo scrive luminosamente su tutti i muri da anni Jenny Holzer) crea il gusto (lo impone), ma non rispettando il tempo ne subisce le inesorabili conseguenze.

La "formazione" è questione di tempo: è la questione del tempo, scelta di non arrendersi a Cronos, scelta di cultura. Ed oggi, nel mentre l'autodidattismo – che ignora se stesso – impera ed i "grandi malati di successo a tutti i costi" impongono il loro gusto dai patinati pulpiti di diffusissime riviste pseudo culturali, è importante essere in controtendenza, è indispensabile che alcuni si prendano il lusso (l'unico vero lusso rimasto) di pensare a ciò che fanno mentre lo fanno, di riflettere, di confrontarsi con la propria storia. Arte dunque come conoscenza, arte come coscienza.

(Paolo Cervi Kervischer, [*Formazione*], stampa da file, luglio 1998 (AD 82))

L'analisi del quotidiano, la percezione della realtà, la riflessione sulle vicende umane, il rapporto con se stessi e con il mondo, armoniose combinazioni nel pensiero dell'artista triestino Paolo Cervi Kervischer; ancora sperimentazione, evoluzione, coerenza.

In lui convivono e si conciliano in modo emblematico arte veneta e mitteleuropea, tradizione ed innovazione. Ed è proprio nel suo essere tradizionale e contemporaneamente innovativo che Cervi reinterpreta il colore nella sua vitalità e densità, lo rinnova con l'introduzione di elementi astratti e lo rende ancora più vibrante: l'arte viene così interpretata come un nuovo strumento di comunicazione diretta anche mediante l'uso di notazioni, titoli emblematici, spunti verbali. E ancora nel colore, spesso pastoso, dalle mille sfumature e dai più svariati cromatismi, rigore e poesia si esprimono in sintonia con la continua metamorfosi delle emozioni e per la ricerca di risposte a nuovi interrogativi. Ma Cervi non si limita al solo colore per interpretare tensioni e lacerazioni interiori; è sempre alla ricerca di nuovi materiali e nuove tecniche ed ecco che brandelli di tela si sovrappongono (tecnica dello strappo) come ogni pensiero e ogni sensazione dell'anima uscissero disponendosi caoticamente su di una tela, ma senza inizio e senza fine: da un pensiero ne nasce un altro ancora e così infinite volte. In tal modo le opere di Cervi non risultano mai concluse, perché sempre nuovi elementi possono essere aggiunti e prendere posto di altri, già esistenti, per un'assoluta libertà di pensiero.

Ne deriva un mondo, quello di Cervi, che si concretizza in sempre nuove espressioni artistiche: tele di ampie dimensioni e quadri piccoli come icone e ancora, razionale geometrizzazione e irrazionale sensualità.

Senso del profondo, ricerca nella memoria, coraggio, caratterizzano ogni segno che prende forma dalle mani di Cervi, perché bisogna indagare ciò che è nascosto anche nella sua ambiguità, anche se risulta deviante e contraddittorio.

In chi guarda verso suscitate curiosità e inquietudini diverse, perché ognuno di noi reagisce, interpreta e si relaziona a proprio modo in base alla propria sensibilità.

La vitalità nelle opere di Cervi non può che non contagiarsi perché ogni segno è un abbozzo, uno spunto che ci induce a riflettere continuamente su noi stessi e sugli altri.

Forse leggendo le opere di Cervi daremo una risposta ad ogni nostro interrogativa o forse troveremo il "niente": "nothing is real".

(Elisa Nuzzo, *Paolo Cervi Kervischer*, "Casino e dintorni" 1, [1998], pp. 106-107)

Paolo Cervi Kervischer, pittore triestino, si avvicina alla pittura ancor prima dei diciott'anni seguendo i corsi di figura e nudo, al Museo Revoltella, sotto la guida di Nino Perizi. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia nell'81, con insegnanti del calibro di Emilio Vedova – fresco vincitore del premio Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia, con cui Cervi, ci tiene a dirlo, ha ottenuto il massimo dei voti –, ha esposto nell'83 al Museo di arte contemporanea a Strasburgo e sempre nello stesso anno ha frequentato come uditore l'Accademia di Vienna. Tra i vari riconoscimenti ottenuti finora, ha vinto nel '79 l'"ex-tempore" di Pirano, il concorso "Prima tela" tra le accademie italiane, la borsa di studio "Bevilacqua-La Masa". Inoltre, ha esposto in tutta l'area mitteleuropea – Vienna, Graz, Klagenfurt, al Museo d'arte moderna di Fiume, in Slovenia – e ancora a Milano, Venezia, a New York.

Paolo Cervi è da due anni direttore artistico della "Scuola del Vedere" – con sede operativa in via Mazzini 30 – con cui collabora già da cinque anni e presso la quale tiene corsi di pittura.

Da cosa è nata questa esigenza di insegnamento?

A Trieste manca sia un liceo artistico sia un'Accademia di Belle Arti, e quindi non ci sono scuole e strutture che permettano di svolgere un percorso di formazione. A base di questa mia scelta d'insegnamento c'è stata proprio questa esigenza di fornire una preparazione di base nel disegno dal vero, cosa che io ritengo fondamentale nella costruzione della personalità di una persona, così come lo è tenere un diario con costanza.

Qual è oggi il ruolo dell'artista? Che posto ha, quale autorità rispetto al passato?

Attualmente ci troviamo in una situazione di vuoto culturale in cui la gestione dell'arte viene monopolizzata da critici, galleristi e direttori di musei, mentre il ruolo dell'artista è stato relegato a quello di poco più di un intelligente artigiano; quando in realtà un artista, seguendo un percorso di formazione in prima persona, è il referente – e forse privilegiato – per lo sviluppo e la fruizione dell'arte. Nel passato, se pensiamo a Klimt, Kokoschka o anche ad artisti della nostra zona, come ad esempio Mascherini, vediamo che i pittori, in questo caso, hanno sempre determinato le scelte per le gallerie; l'artista fino a 20, 30 anni fa era importante come produttore di cultura.

Oggi l'artista colto, nel senso di completo, dedito alla conoscenza e attento e interessato a ogni forma d'arte e di espressione – dalla musica al teatro, dalla danza alla letteratura – è sempre più raro.

Eppure in un mondo come il nostro, in cui veniamo bombardati da messaggi e immagini, abbiamo tante possibilità per conoscere e vedere...

In realtà noi viviamo in un mondo di visioni, e non di immagini. Quando ci viene proposta una serie di foto, non guardiamo, “visioniamo” le foto che ritraggono persone sconosciute, mentre riconosciamo quella con un volto noto: questa è un’immagine, le altre sono visioni. Noi rimaniamo estranei a ciò che non conosciamo. Noi pensiamo di saper vedere ma così non è: bisogna imparare a vedere. Così quando entriamo in una chiesa gotica, risulta difficile vedere, distinguere i capitelli, i rilievi, quando non sappiamo di che cosa si tratta, quando non sappiamo riconoscerli. Ecco, io intendo il vedere come riconoscere.

Un artista deve essere dunque ecletticamente colto. Ma cos’è la cultura?

La cultura ci permette di avere una griglia per interpretare e riconoscere ciò che ci sta intorno, ci permette di acquisire un rapporto col mondo, per vedere e camminare nel mondo.

Ormai viviamo in un mondo che è tutto culturale, non esiste più un mondo naturale, neppure se ci illudiamo di trovarlo in un’isola deserta. È appunto un’illusione, perché ormai la nostra sensibilità ha acquisito qualcosa che solo naturale non è, la nostra esperienza è viziata da un mondo che è culturale in ogni suo piccolo aspetto.

E l’arte aiuta l’uomo a capire questo?

Tutta la pittura, e in generale, l’arte del 900 è un continuo tentativo, un urlo disperato e ossessivo teso a cercare di risvegliare una curiosità, un interesse artistico nell’uomo. Accanto alla rottura di luoghi comuni, di schemi superficiali, c’è una volontà di provocazione con queste finalità, una febbre di comunicazione che è comunque stato spesso ben presente in artisti di ogni epoca.

Come vede Trieste e com’è il suo rapporto con questa città?

Intanto bisogna dire che a Trieste mancano spazi in cui i giovani possano crescere culturalmente. Trieste è una città che purtroppo non ha mai preso in considerazione la sua cultura, è una città sorda rispetto a se stessa, provinciale proprio nel senso di incapace di credere in sé. Purtroppo Trieste non è in grado di esportare artisti, poeti, pittori, e non sa riconoscerli prima che questi vengano apprezzati al di fuori dei confini cittadini. Bisognerebbe prendere esempio da città come Vienna, che dimostra un’attenzione fortissima per quello che viene prodotto all’interno di Vienna stessa, e dove, accanto a nomi internazionali, anche gli artisti viennesi trovano il loro spazio per esporre nelle gallerie locali.

Com’è il rapporto con gli altri pittori triestini?

Dal momento che aleggia una certa “povertà” nell’ambiente, ciò comporta una povertà anche nei rapporti umani. La grande difficoltà a farsi conoscere genera tra gli stessi artisti più rivalità che collaborazione. A Trieste esisteva agli inizi del 900 un circolo artistico dove gli artisti si trovavano la sera per discutere di arte, per fare feste e giocare a carte, o fare vita sociale, ed era un posto di gente valida, come ad esempio Carlo Wostry, Vito Timmel, Edgardo Sambo.

E dal punto di vista di un artista, come vede il futuro di Trieste?

Sono ottimista: Trieste non ha altre possibilità che rinascere. Certo c’è bisogno di una formazione culturale, una città non può diventare importante se non ha una cultura su cui poggiare. Finché l’amministrazione non capirà questo, non potrà esserci sviluppo della città negli altri campi. Trieste deve tornare ad essere una città dell’ascolto.

E quindi a Trieste non c’è attenzione nei confronti dell’arte?

È una situazione generale. Per incrementare soprattutto la qualità, del discorso artistico, bisognerebbe tornare alla civiltà dei mecenati. Ora abbiamo gli sponsor, che utilizzano in maniera neutra il ritorno di un’operazione commerciale. Il mecenate è invece un uomo in ascolto, un uomo di qualità, attento vagliatore delle proposte culturali.

Quali sono i tuoi progetti per il futuro?

Innanzitutto dare sviluppi a questa idea di scuola e quindi di formazione. E poi ho in programma per il ’98 una mostra personale in una galleria di Santa Monica a Los Angeles.

(Giorgia Gelsi, *Pittura, arte e cultura...a colloquio con un artista triestino: Paolo Cervi-Kervischer*, stampa da file, [1998], (AD 83))

D: In queste tue opere di pittura leggo scritte, nomi di filosofi, vedo facce, volti, ritratti di Mondrian. In che senso questi riferimenti entrano nella tua opera ?

R: Sono i riferimenti all’Altro, l’ “evocato” che viene, che “entra in gioco”. Il fatto di inserire alcuni segni, alcuni campi di colore che ricordano Mondrian, sono un’evocazione del suo percorso di riduzione linguistica dell’elemento naturale all’elemento formale. L’Altro così non viene commentato, né catturato, né circoscritto ma semplicemente viene evocato, chiamato...

D: In alcuni dittici, i volti e i personaggi non sono di altri artisti, piuttosto sembrano delle facce qualunque; in che senso allora parli di evocazione; non è più l'evocazione di un discorso culturale fatto da quella certa persona...

R: Certo.... Nei volti il discorso diventa parallelo, non è la stessa cosa. Le facce sono in questo caso l'Altro non evocato ma semplicemente presente; si potrebbe dire, presente nella sua mancanza di parola, perché il ritratto è muto; di queste persone non si sa nulla, non hanno nome e nemmeno parola. Sono l'espressione della nostra reciproca estraneità pur nella continua assillante presenza.

D: Per cui, da una parte, l'uomo d'oggi e l'assenza di parola (pur in un mondo brulicante di informazioni e di possibilità comunicazionali); dall'altra, forse la tua proposta di un Altro evocato e quindi "nella parola".

R: Esattamente questo. Difatti alcuni ritratti (le facce, i volti) sono presi da immagini qualunque, dai giornali, mentre nei personaggi evocati, nelle mie scritte, nei nomi che sistemo nei miei quadri, c'è il rimando al mondo culturale che è lo specifico del mondo europeo. E a questo proposito la mostra che si svolge a Trieste in questi giorni di Jean Michel Basquiat, peraltro importante, ne rappresenta l'opposto. Basquiat invece di sistemarsi all'interno di un divenire storico, si situa all'interno di un campo tendenzialmente geografico, cioè all'interno di un campo di alienazione...il rapporto con la voce della città...in una sorta di disastro americano.

D: Per cui nel titolo della mostra, apertura nel senso di cultura o ...

R: La cultura è apertura cioè è permettere quel fra-intendimento che si produce dalla relazione.

D: Per sottolineare questa relazione, è indispensabile utilizzare la pittura tradizionale come mezzo di espressione ?

R: La pittura per sua natura è un linguaggio muto che cerca la sintesi. È un mondo che non può che escludere. Quindi potrebbe anche alludere a una mancanza di apertura, a una dimensione di rifiuto. Credo che in questo momento sia invece l'unica forma d'arte rimastaci, assieme alla poesia, che ponga la nostra attenzione sull'Ascolto e non su una ridondanza di messaggi sollecitata all'interno di una facile fruizione.

Niente in pittura è facile, e questo, se non altro, è qualcosa che mi autorizza a percorrere questa strada.

D: Ma questo discorso - apertura, cultura, relazione- tu lo fai con i mezzi tradizionali della pittura forse perché non credi nella possibilità dei nuovi mezzi tecnologici utilizzati nell'arte contemporanea ?

R: Di norma l'arte oggi si fa più con la videoregistrazione, con il videotape, con il computer, con la fotografia che con la diretta relazione, il diretto rapporto tra il pittore e i suoi colori e il materiale classico della tela o della carta o altre cose; in ciò vedo la metafora di un uomo che va nella direzione di una mancanza di possibile relazione. Perché il fra-intendimento, effetto del "due" viene ad essere colmato dalla tecnologia, e questa, come direbbe Heidegger, è la nostra tragedia: quella dell'uomo che ha definitivamente accettato di essere un prolungamento delle sue stesse macchine, dei suoi stessi prodotti e che non ha più scelta. Gli oggetti tecnologici nascono per l'uomo ma diventano i suoi despoti: vedo un'umanità sempre più dipendente non dalla sua coscienza o conoscenza ma dalla sua "istruzione per l'uso"...

(Il due e l'apertura, colloquio con Paolo Cervi Kervischer: ...Vedo un'umanità sempre più dipendente dalla sua "istruzione per l'uso"..., stampa da file, 30 maggio 1999 (AD 86))

Delle insegne, forse solo delle scritte, come nella Roma imperiale satura di iscrizioni sulle architetture. O nelle rovine di oggi, tanti altri imperi rivestiti di iscrizioni diligentemente copiate da J. Schnabel – proprio a Roma – per fare i suoi quadri. Forse, a suo tempo e prima ancora, viste e copiate da C. Twombly che a suo tempo, per i tempi dei tempi... Chi copia chi: una scritto-pittura all'infinito. Copiare per appropriarsi della forma amata, di un desiderio – sia esso una relazione mondana od un rapporto inesausto e mai consumato come quello con la letteratura filosofica – o del pensiero. I quadri di Paolo Cervi agiscono su tale inconsistente dicotomia. L'opera è fatta di materia sensuale e sensibile ai sensi, ma concetto e pensiero sono altrettanto presenti per bilanciare e respingere la brutalità dei sensi. Opere scritte e dipinte su tela secondo una logica new-dada che impone bruschi e notevoli scarti di significato, convogliato entro una concettualità fredda che contrasta apertamente con la generosità dell'impasto pittorico.

(Paolo Cervi Kervischer, in Didivûê-Oggigiorno. Saggi di ricerca nell'arte contemporanea in Friuli Venezia Giulia, catalogo della mostra collettiva a cura di Paolo Toffolutti, Villacaccia di Lestizza, Agriturismo Colonos, 20 agosto-12 settembre 1999, Cormons 1999, p. 84, F)

Come nasce un'opera d'arte? Con la premessa che non esiste una risposta univoca a questa domanda, non c'è modo migliore di saperlo se non quello di attingere direttamente alla fonte dell'opera stessa, ovvero l'artista. Tra un bicchiere e l'altro, il pittore triestino Paolo Cervi Kervischer ha rivelato alcuni degli ingredienti da lui utilizzati per la realizzazione delle sue opere pittoriche. Ingredienti che valgono solo se posti accanto a un'esperienza acquisita nel corso di tutta una vita artistica, a cominciare dallo studio con Emilio Vedova, e che non possono essere distinti da un percorso tecnico oltreché teorico indispensabile, senza il quale l'opera d'arte non potrebbe nascere. Certo esiste nell'arte contemporanea un diverso approccio, che vede nella realizzazione di un'opera non più l'atto finale di un complesso processo tecnico e creativo, bensì la messa in scena di un concetto che non necessariamente è legato ai materiali usati o alle conoscenze acquisite. Ma non è questo il caso di Paolo Cervi Kervischer. In primo luogo è necessaria una distinzione, secondo l'artista triestino, tra coloro che cercano costantemente una 'verità' nell'opera d'arte (che è poi una verità rispetto a se stessi) e coloro che, dopo aver trovato un percorso artistico personale, si fermano ai cliché. Di solito c'è un periodo fertile in cui il lavoro di un artista, appena imboccata la via che lo porterà nei pressi dell'arte, è ancora fresco e nuovo e originale. Ma, passato quel periodo, nulla gli garantisce di poter accedere nuovamente a quella stessa matrice creativa iniziale. È in quel momento di crisi che entra in gioco il metodo. Un metodo strettamente individuale che permette all'artista di ricreare in ogni circostanza quello stato creativo della 'prima volta' ormai perduto. È una via che è necessaria in qualsiasi campo artistico. Nel teatro, ad esempio, gli attori hanno bisogno di un 'metodo' per ricreare la stessa intensità, la stessa freschezza del debutto in ogni replica. Ma anche nella scienza (che si nutre quanto l'arte di un momento creativo, al di là delle formalità procedurali) esiste un metodo che sembra non aver nulla di artistico. Eppure se definiamo il metodo scientifico come la formulazione di ipotesi e la loro verifica mediante l'esperienza, non è forse questa la condizione privilegiata dell'artista nei confronti della sua opera? Ma in fondo è così anche nella vita quotidiana. Non potremmo vivere senza un metodo, tutto nostro, che ci permette di ritrovare un po' di meraviglia nelle cose di ogni giorno. Solo che questo metodo è inconsapevole. Ed è così anche per l'artista: anche se non è pienamente consapevole di usare un metodo, a tutti gli effetti lo usa, eccome! Pensiamo a un pittore: si mette di fronte a una tela, con il pennello e i colori e dopo un po' (quanto?) nasce l'opera d'arte. A questa immagine tradizionale e stereotipata dell'esperienza artistica si sovrappone il vissuto dell'artista, con le sue abitudini, sensazioni, emozioni. Con i

suoi pensieri. Cosa fa l'artista prima di mettersi davanti alla tela? E durante? Quali sono i cerimoniali che lo portano a rimettere in gioco quella dimensione creativa che porterà al concepimento dell'opera? Insomma, riprendendo l'esempio dell'attore: in quale modo saprà ripetere quella 'prima volta' ormai perduta? Konstantin Stanislavskij, regista e attore russo di fine '800, nonché autore di un celebre 'metodo' teatrale che fu adottato oltreoceano dall'Actors Studio, scrisse che per ritrovare quella 'prima volta' l'attore doveva attingere alla propria memoria emotiva e infonderla al personaggio. Come? Ricreando le circostanze in cui l'emozione si era presentata. Il pittore Paolo Cervi Kervischer si avvicina molto a quel metodo attoriale. Per bere alla sorgente creativa, ricrea le circostanze in cui questa sorgente si era palesata. 'Ho bisogno del limite che la tela mi offre – dice – ma allo stesso tempo devo sapere che posso andare oltre quel limite: per questo prima di iniziare a dipingere ho bisogno di tre tele, una vicina all'altra. Se il limite dato dalla prima tela non mi basta, le altre sapranno accogliere il mio desiderio di oltrepassare quel limite'. È un po' come la sindrome da pagina bianca degli scrittori, quando si trovano davanti il foglio, anzi, per meglio dire, la schermata di computer vuota e non hanno la minima idea di quello che andranno a scrivere. Come racconta lo stesso Kervischer, che negli ultimi tempi si è dedicato anche alla poesia: 'Mi accadeva qualcosa di simile a scuola, quando dovevo scrivere un tema. All'inizio non mi veniva in mente nulla e potevo stare anche un'ora lì davanti a quel foglio bianco. Poi iniziavo a scrivere qualsiasi cosa, senza un particolare criterio, e man mano che scrivevo il tema cominciava a prendere forma'. Da un confuso balbettio iniziale all'opera d'arte: ingenuamente molti pensano che il cammino sia inverso, che l'opera d'arte sia già lì bell'e pronta e che all'artista non rimanga altro che dipingerla o scriverla. E invece no: l'artista ha, certo, un'idea, ma quest'idea prende forma durante il processo artistico, non prima. È il confronto con la tela vuota, con la pagina bianca che rende possibile l'atto. Il vuoto, il bianco sono spazi di accoglienza necessari all'espressione, proprio in quanto sono anche dei limiti ad essa. Ma in fondo, accade lo stesso per i processi vitali: l'embrione si forma sulle informazioni geniche, le quali però hanno bisogno di un contesto ambientale per esprimersi. Senza la cornice contestuale, come già diceva Gregory Bateson, non c'è possibilità di espressione. Non ci si esprime in astratto. Il contesto ambientale è la pagina bianca della natura. Ma è poi così bianca questa pagina? No, assolutamente. Il contesto ambientale è già pieno di differenze, ovvero di informazioni. La pagina è bianca, certo, ma chi dipinge o scrive è tutt'altro che 'vuoto'. Lo sapeva bene Francis Bacon: per riuscire a oltrepassare il figurativo

senza per questo naufragare nell'astrazione bisogna dipingere l'ovvio e poi cancellarlo. La distorsione così ottenuta sarà un'immagine che arriva direttamente allo stomaco di chi guarda. Nella logica della sensazione, l'immagine di Bacon equivale a quel grido angoscioso della celebre tela di Munch, solo che stavolta il grido è orrore allo stato puro. Dunque l'artista è già 'pieno': di informazioni, di desideri, di emozioni, di condizionamenti, di paure. Cosa fare allora? 'Se il quadro contiene delle composizioni parziali che mi soddisfano, so già – racconta Kervischer – che dovrò toglierle. Per quanto siano 'belle', infatti, rendono l'opera incompleta. E non perché la totalità dell'immagine non sia armoniosa, ma proprio per la sensazione contraria, che abbia bisogno, cioè, di una disarmonia, di un disequilibrio, per essere portata a termine'. Via le immagini 'armoniche', ed ecco che il quadro 'funziona'.

Non subito, però. 'Perché l'opera lì fuori mi soddisfa a confronto con quella interiore – spiega l'artista triestino – è necessario che passi un po' di tempo'. L'opera d'arte è completa, ma deve ancora sovrapporsi all'opera d'arte che l'artista sa di aver sempre posseduto, sin da quando ha iniziato a dipingerla. O meglio: quell'opera che ha posseduto l'artista e che gridava per uscire, per venire alla luce. Venire alla luce: una metafora splendida per la nascita di un essere umano, così come di un quadro. Venire alla luce del giorno, sottoporsi al colore e prendere vita. Prendere vita per rendere vita: al pittore, in primo luogo, che trova nell'opera uno specchio dove poter riconoscere se stesso e, al contempo, un luogo di trasformazione. 'Nel quadro vedevo il cambiamento: dei colori sulla tela, di me stesso che dipingevo quei colori'. L'arte è un rapporto biunivoco in cui l'opera si trasforma assieme all'artista. L'artista cambia l'opera così come l'opera cambia l'artista. Ma l'opera rende vita anche a chi la guarda: se c'è qualità nell'opera, allora l'effetto specchio si ripresenterà anche allo spettatore del quadro (o al lettore del libro). E sarà insieme universale e individuale.

(Stefano Crisafulli, *Alle radici della pittura di Paolo Cervi Kervischer. Intervento critico da una conversazione svoltasi al KNULP*, stampa da file, [1999], (AD 88))

[...]Moguće je, da se drugi predstavik likovne italije Paolo Cervi Kervischer, svoljim slikama. Svete Eufemie, i njenog kipa na vrhu vitkog zvonika, odnosno pojeve oblata na nebu u obliku Svetice baš u vrijeme trajanja simpozija, najviše u ove blagdanske dane približio duši Rovinja.

(N.O.Radić, *Kad umjetnik šuti, a djela mu govore*, "Glas Istre", 26 settembre 2000)

[*Quando l'artista tace e le sue opere parlano.* È comunque possibile che, il secondo rappresentante italiano Paolo Cervi Kervischer, con i suoi quadri di Santa Eufemia e lei su un campanile, o meglio la comparsa delle nuvole nel cielo sotto forma di Santa Eufemia, proprio nel periodo del simposio, si sia avvicinato più degli altri all'anima di Rovigno.]

L'acquerello quale scelta per cogliere la personalità dei poeti. E che poeti! Attilio Bertolucci, Nelo Risi, rispettivamente padre e fratello dei registi Bernardo e Dino, o Mario Luzi, ermetista fiorentino di spicco nell'attuale scenario italiano. In totale, trenta volti immortalati nei tratti essenziali ma con la relativa specificità: tristezza, profondità d'espressione, evanescenza, grinta, ambiguità. L'impegnativa operazione pittorica, è stata compiuta e resa visibile in diapositive, come ha spiegato Enzo Santese, moderatore dell'incontro «Ritratti di viaggio di poeti contemporanei» per l'associazione culturale realtà di Alpe Adria (Raa), presente il poeta Claudio Grisancich, da Paolo Cervi Kervischer, artista triestino che negli ultimi anni ha fatto breve visita a questi celebri e improvvisati modelli. Spinto da ammirazione e voglia d'esplorare un mondo nient'affatto dorato: «Molti di loro per vivere – causa il mercato poco generoso, devono svolgere mestieri alternativi: alcuni sono collaboratori di quotidiani o di grandi periodici, altri, invece, scrittori di fiabe, traduttori, sceneggiatori o critici d'arte». Dopo tale prologo la rassegna è iniziata da Juan Octavio Prenz, docente di lingua spagnola al nostro ateneo, è continuata anche con Leofilippo Crocca, Giancarlo Maiorini, Luciano Erba, Vivian Lamarque, «tutti venuti a Trieste – ha raccontato Grisancich – in occasione di convegni», e si è conclusa con Franco Loi, Raffaello Baldini («sono coloro – ha svelato Grisancich – che mi hanno fatto superare un periodo di crisi e tornare alla poesia dialettale»), Valentino Zaichen, fiumano abitante in una baracca di Roma e, secondo le fonti, bohémienne con tanti inviti femminili a tavola, nonché lo stesso Claudio Grisancich. Dalla propria raffigurazione, poi, il poeta triestino ha preso spunto per concludere simpaticamente: «Kervischer, velocissimo nel dipingere, tiene il pennello come vieto a mia figlia di fare con la forchetta, in un modo strano, ma l'abilità di rivelare nei lineamenti del viso un elemento di profondità dell'animo umano mi pare evidente».

(Fiorenzo Ricci. *Galleria dei più illustri poeti nei ritratti di Paolo Cervi Kervischer. L'artista triestino sceglie i suoi modelli tra i migliori autori contemporanei*, "Il Piccolo", 1 febbraio 2001)

What is Beauty metafora e interrogazione sull'apparente.

Volti dipinti tratti da immagini officiate come bellezza dalle pagine patinate dei magazine: intercettate nel mondo, da una pittura *insistente* fatta di lacerti, strappi e sovradipinture *disturbate* graffianti. Scatole come metafora di un accesso intimo, privato: qual è il luogo della bellezza? *Bellezza-interfaccia*, luogo del comunicabile e del recepibile: c'è forse, e quale, nella levigatezza coronata, virtuale, gestibile e composta, manipolabile e *postumana*, teorica e controllabile *scatola vuota*, *instant gratification* indiscutibile, senza vissuto?

(Paolo Cervi Kervischer, in *What is Beauty, faces and boxes* di Paolo Cervi Kervischer, pieghevole della mostra personale di Trieste, Caffè Illy, 6-20 marzo 2001, [Trieste] [2001])

Non sono ritratti, sono facce anonime che possiamo incontrare ogni giorno.

Rappresentanti ufficiali della bellezza reinterpretate e reinventate dal pittore triestino *Paolo Cervi Kervischer*. Volti dipinti su scatole di grande impatto emotivo che potranno essere ammirati al *Caffè Illy* di via delle Torri 3, a Trieste sino al 20 marzo.

Negli occhi di ogni dipinto un quesito diverso. Su tutti una domanda leggera: dove sta la bellezza? O meglio, *cos'è la bellezza*. Senza punto di domanda "perché non è il momento dei grandi quesiti e delle grandi risposte" come sottolinea Paolo Cervi Kervischer.

"La bellezza non è quella delle donne trasformate in bamboline. Sta da un'altra parte, è probabilmente parte di un aspetto che non si trova per forza in superficie. Che non ci è ancora chiaro o che stiamo sottovalutando". Guardando da vicino questi dipinti si può cogliere infatti anche tutta la loro mostruosità, fatta di stratificazioni, colori imprevedibili, macchie incontrollabili e ingestibili. Eppure sono visi di donne bellissime che diventano spunto per riflessioni maggiormente profonde. Paolo Cervi Kervischer dipinge su scatole perché dice: "mi piace la pittura che diventa oggetto, che si tocca. Che si basa sulle *interferenze* fra cose che stanno assieme difficilmente".

Le sue *scatole riandando poi all'interno*, a un luogo dove possiamo incontrare altri elementi, nuove riflessioni, improvvise allusioni. Sta lì dietro quel mistero che possiamo chiamare bellezza?

Influenzato dalla pittura tormentata di Kokoschka, Cervi lavora sulla contraddizione tra Picasso e Matisse. Fra il realismo rinascimentale del primo e il simbolismo del secondo. Utilizzando qualsiasi “tavola”: una scatola, un libro, una tazzina di caffè...[...]

(*Cervi Kervischer in passerella*, “Il Mercatino”, 10-16 marzo 2001, p. 85)

Paolo Cervi Kervischer realizza una pittura in cui la compresenza di molteplici elementi, assunti dalla cronaca e dalla storia, si intride con l’idea di una classicità reinterpretata attraverso simboli; il ritratto allora-che pur è determinazione fisionomica precisa-diventa negazione di se stesso, inserito in un contesto dove vivono numerose forze che tendono a scomporre l’immagine in porzioni fuse con la profondità del nero. L’insistenza figurale sul tronco anatomico sottolinea tensioni opposte, calibrate in un saldo equilibrio estetico: il buio e la luce, la figura e la sua evanescenza, la concretezza del colore e la sua allusività.

(Enzo Santese, *Paolo Cervi Kervischer*, in “*Finestre di pace*”. *Sacile Art festival 2001: Mostra artisti Alpe Adria*, catalogo della mostra collettiva a cura di Enzo Santese, Sacile, Palazzo Biglia, 6-28 ottobre 2001, Pordenone 2001, p. 8; *La tela della vita. Il potente vento di guerra «provoca» a Sacile una straordinaria collettiva d’artisti mitteleuropei. Pace. Il Livorno si fa affluente del Danubio. Finestre di speranza a Palazzo Biglia per esprimere con il pennello ciò che appare indicibile dalle parole*, “Il Gazzettino”, 17 ottobre 2001)

[...] Sono ancora pensieri riflessioni e citazioni letterarie quelle che Paolo Cervi Kervischer nella sua installazione *Provèder* raccoglie oltre alla presenza animale di 12 conigli. La presenza del luogo e la distanza di ciascuno di noi si materializza nelle provviste del suo viaggio fatto di rappresentazioni di oggetti e concrezioni di suggestioni mnemoniche. [...]

(Giovanna Nicoletti, in *XIII Portici Inattuali*, catalogo della manifestazione culturale di Sitran d’Alpago, 30 novembre-2 dicembre 2001, [Belluno] [2001], s.n.)

Adesione alla materia, alle tecniche, all’atto stesso
del dipingere fanno di Paolo Cervi Kervischer un uomo

sempre alla ricerca di un sé maturo artisticamente, ma fanciullo incantato nel proporsi e nel proporre

il proprio animo.

Il felice sincretismo tra la sensualità del colore di scuola

veneta e la concitazione espressionistica, vibrante

implosione psicologica, di quello viennese asseconda felicemente la sua naturale tendenza allo scoppio

gioioso e alla sensibilità inquieta del segno.

Grafismi non certo fini a se stessi ma elaborazioni

di superfici...

Cariche di fasciose presenze siano esse

simboli archetipici, voluttuosi corpi di donna

o geometrie insolite...

Nostalgie di pittura e concettualità sopite, ma sicuramente

mai spente, composizioni di luce ed esatto contrario,

ricerca naturale, ma non naturalistica, fanno della stratigrafia

di intervento pittorico (segno dell'astrattismo

temporale-dimensionale) un'antidoto culturale

all'alienazione prodotta o addirittura provocata

dai mezzi visivi di comunicazione e di massa.

Una somma gioia e una profonda angoscia che, riscaldate al vulcano eros, riescono a completare la nostra

percezione visiva dei suoi brandelli di anima.

(Mauro Pillinini, *Paolo Cervi Kervischer*, in *Artisti in libreria. Paolo Cervi Kervischer: opere scelte*, catalogo della mostra personale di Tolmezzo, La Libreria di Mauro Pillinini, 23 febbraio-30 marzo 2002, [Tolmezzo] [2002], s.n.)

Paolo Cervi Kervischer, nato a Trieste nel 1951, ha frequentato per un decennio la Scuola libera di figura al Civico Museo Revoltella con Nino Perizi; successivamente si è diplomato in pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia con Emilio Vedova. Ha insegnato Arte moderna e contemporanea, disegno e pittura, studio di anatomia e del nudo alla "Scuola del Vedere", fondata su ispirazione di O. Kokoschka, da Luigi Danelutti, della quale è stato il direttore artistico. Contemporaneamente ha sviluppato il suo "Laboratorio Cervi Kervischer",

nel quale attualmente insegna Disegno e Pittura dal vero, Studio dell'anatomia con modella e Storia dell'arte. Vive e lavora a Trieste. Per la prima *Illy collection* nel 1992 ha creato *Tunjii*. E proprio da un'affermazione di Francesco Illy credo sia necessario partire, per comprendere la pulsione profonda, che anima tutta la sua pittura, analizzata ampiamente da critici illustri, cui accennerò: "I suoi nudi sono per me di una bellezza sconvolgente". Anche per me; il lettore immagini su una parete un centinaio di tavolette, di piccola e varia dimensione e forma, rappresentanti nudi femminili colti da diverse angolature e prospettive: l'emozione è quella di una primavera, che sprigiona una forza sensuale in un'esplosione di forme, aeree e pastose, e colori, attenuati o variegati e intensi, corpi percorsi tattilmente da uno sguardo leggero come zefiro, ma prensile e caldo come il sole che vivifica e insemina la terra ("Ha fondato la sua pittura spingendola ora quasi inconsciamente verso la natura esplosiva (gli alberi simili a fuochi d'artificio di Tintoretto o alle impennate organiche di un eros sempre in agguato, pioggia d'argento che genera la terra sedimentata", Maria Campitelli).

L'eros è l'occasione-spinta, come avrebbe detto Montale, e la forza primigenia di tutto il suo operare artistico, anche quando esso non è esplicitamente espresso o alluso; un eros liberato o un eros velato, minacciato, oscurato, allegoria dell'esistenza individuale in una società che la nega, e con essa nega significato e valore alla vita. La sua pittura vive di questa tensione tra ideale e reale, tra sogno/desiderio di pienezza e dionisiaca bellezza e implosione e frantumazione dello stesso. Due registri tecnico-stilistici si sovrappongono ("Rappresenta un significativo punto di incontro tra la sensualità del colorismo tonale veneto e la concitazione espressionistica dell'area cosiddetta mitteleuropea", Sergio Moles), e lottano tra loro, come nelle serie di 'Volte femminili', che ora riescono a stento ad emergere dall'opacità del reale, ora sono velati, oscurati, quasi abrasati da essa: "Il procedere del gesto che non può toccare il nascosto, arrivare al recesso, ma determinare unicamente presagi, risonanze, interferenze: suscitare piccoli abissi e brevi felicità o, come avrebbe detto Saba, chiarori di scontrosa grazia" (Luigi Meneghelli). Talora l'eros emerge improvviso, quasi uno squarcio nella trama cromatica e materica in forma di parola, come scrive Elisabetta Pozzetto: "Cervi annota nomi: e non sono nomi qualsiasi, ma nomi di grandi filosofi, di grandi artisti, di letterati (Joyce, Eliot...)...vuole usare messaggi e cammini esistenziali di uomini che hanno dedicato la loro fatica intellettuale per altri uomini"; un eros intellettuale, che squarcia il grigiore o il nero della contemporaneità aprendo la vista e l'immaginazione, come dicevo per i libri, a diversi 'mondi possibili', instaurando un filo relazionale ideale tra creazioni e testi verbali e pittorici.

A conclusione di questo breve profilo dell'artista, per dire del fondamentale suo incontro ideale con Mondrian, lascio la parola ad Enzo Santese, che credo più di altri abbia approfondito l'analisi critica della pittura di Cervi: "Il riferimento a Mondrian si innesta nei motivi generanti dell'ispirazione, protesa a ricercare nell'analisi del quotidiano il metodo per esorcizzarne gli effetti tragici; come nell'ideologia dell'artista olandese così in Paolo Cervi Kervischer si segnala una precisa tensione a inquadrare (nel senso letterale, cioè a incasellare in riquadri) determinate connotazioni della realtà di ogni giorno con traduzioni visibili di profonde macerazioni interiori. Il rapporto con la pittura è intenso e si sviluppa in un ambito di sensibilità non mediato da strategie strumentali di compiacimento o, peggio ancora, di contiguità passiva con il mercato: Paolo Cervi Kervischer persegue da oltre un decennio una nitida orbita sperimentale ed evolutiva, sostenuta da marcata caratterizzazione di coerenza.

(Ermes Dorigo, *Paolo Cervi Kervischer alla Libreria Pillinini a Tolmezzo fino al 30 Marzo. Non è solo una libreria*, "Il Nuovo Friuli", 1 marzo 2002)

"La vera rottura, la linea di fuga, l'acquisizione di una clandestinità.

Essere finalmente sconosciuto, come poca gente lo è, questo sì è tradire.

(...) Le nostre società hanno bisogno di produrre volti.

Il Cristo ha inventato il volto. (...) Come diventare impercettibili?" Gilles Deleuze

Corpi e identità che vogliono somigliarsi, corrispondersi, nelle mutazioni, nei flussi, nelle alterità di scambio e di incontro, di opere e di testi: "Il testo ha una forma umana, è una figura, un anagramma del corpo. Il piacere del testo è quando il corpo va dietro alle proprie idee" (Roland Barthes).

Identità come viaggio nel desiderio, corpo contemporaneamente in stato d'allerta e di abbandono, identità che si sottrae alla ripetizione, una identità che si trasforma nella cattura di frasi, citazioni, frammenti. Corpo come schermo. Paolo Cervi Kervischer utilizza la pittura per riprendere...per *riprendersi* una porzione di immaginario che la pittura porta sempre con sé, l'immaginario legato a ciò che non si vede, a ciò che si suppone, si immagina, si crede.

Ha detto William Burroughs: "Ciò che chiamiamo arte-pittura-scultura-danza-musica ha origini magiche: vale a dire era usata in origine per scopi magici, per produrre effetti molto precisi". E Paolo Cervi Kervischer pone lo spettatore di fronte a schemi bui di materia in cui le forme si ricongiungono alla loro simbologia originaria. Come immergersi nel fondo di un

abisso. Nero, spesso, torbido, vischioso. Giù, fino a frugare nelle spire dell'inconscio; là dove sono stati nascosti i corpi dell'immaginario. Frasi, parole, citazioni, frasi poetiche...Materia fluida per un gioco un po' pesante, un po' stordito. Un rapporto intimo quello tra la poesia e la pittura, un rapporto con il corpo della teoria e la pelle della pittura sempre in gioco.

Perché la pittura coinvolge tutto il corpo. Tende i muscoli, eccita i nervi, scatena gli impulsi. Ferisce gli occhi. E dà scacco, definitivamente, alla ragione. Paolo Cervi Kervischer immerge le sue forme nel buio, vero protagonista delle sue opere. L'esperienza vissuta del mondo nelle sue opere si fa evanescente, come la poesia, come il corpo dei poeti che lascia apparire dalle superfici sovrapposte, e il corpo si dissolve, quasi ritraendosi dalle corporeità che circolano nel mondo residuale dei territori fisici. È come se la virtualizzazione funzionasse (come d'altronde promette di fare), per elusioni progressive.

Forse l'elusione è la sua quintessenza: il corpo è l'eluso del processo di virtualizzazione. Eccolo là, il corpo, proliferante ed etereo, dignitoso ed evanescente, nel pianeta residuale fatto di territori, di arcaismi, di frasi...

Paolo Cervi Kervischer crea immagini artificiali che raccontano una singola emozione, l'indicazione di un percorso mentale, un breve viaggio dove la mente dello spettatore subisce nella passività totale l'ondata di stimolazioni che lo investono. Simbolo dopo simbolo. Come Barthes aveva previsto, in una era come questa, ossessionata dalla comunicazione, dalla pluralità dei linguaggi, dal proliferare dei segni, dal viaggio piuttosto che dall'arrivo, il simbolo acquista un ruolo centrale perché è una ulteriore sofisticazione linguistica. Perché non denota direttamente l'oggetto, ma introduce un ulteriore passaggio nel processo cognitivo.

Il Simbolo è una connotazione indiretta. Lo stesso Barthes parla di miti, di comunicazione fine a se stessa dove è l'immagine immediata a venire decodificata, non ciò che l'immagine riproduce, ma l'immagine per l'immagine.

Orizzonti che si sciolgono, sistemi che si impregnano di altri sistemi, insieme che si fondono e si allargano, Paolo Cervi Kervischer sviluppa una sensibilità per le immagini di confine, immagini reali, e non, fiction, sottrazioni e sovrapposizioni, bellezza artificiosa e attrazione per le situazioni fluide. Orizzonti asettici, contorni netti, presenze minime ed essenziali. La ricerca dell'identificazione dell'umano in un essere *altro* è la conseguenza della distruzione degli stereotipi di perfezione che erano già destabilizzati: l'angoscia, la paura, la bellezza, la poesia sono per Paolo Cervi Kervischer un tentativo di decostruire la perfezione delle

immagini che la società di massa produce e riproduce. Dell'espressionismo simbolico rimane evidente la tendenza a costruire atmosfere fluide e decadenti, a indagare i confini fra l'esterno e l'interno di un corpo, il passaggio all'intimità più inviolata.

È evidente nelle opere di Paolo Cervi Kervischer una tendenza caparbia che rende affascinante la ricerca di un simbolo, la sua rappresentazione di identità individuale, la sua consapevolezza alla mancanza di confini fra realtà e fiction, fra virtuale e non, la mancanza di delimitazione degli spazi collettivi e individuali, una ricerca che rende pressoché impossibile non solo definire il soggetto umano, ma anche posizionarlo in un contesto. Ma è proprio questa mancanza di contesto, di spazio, questa sorta di visionaria definizione individuale a creare un urto del pensiero dentro il quale e grazie al quale è possibile erodere la prevedibilità della visione. Per questo nelle opere di Paolo Cervi Kervischer la pittura esce da se stessa, è come se si liberasse da se stessa, distorcendo l'ordine dei suoi paradigmi, mixando i suoi concetti puri e creando in tal modo una serie di rappresentazioni polifoniche. Ogni monologismo visivo viene spostato da Paolo Cervi Kervischer su territori inesplorati dove la radicalità della sperimentazione si intreccia con l'innovazione linguistica: non solo delle immagini, ma anche di nuove formazioni concettuali. E così le opere di Paolo Cervi Kervischer divengono viaggi, viaggi lungo le forme possibili dell'essere, fino alla sua astrazione finale verso la disparizione, restano tracce, corpi di polvere e di luce che affiorano nel buio e che creano disordini anatomici e ibridi. Un viaggio dentro nuove dimensioni visuali che spostano la visione dal simbolo alla pluralità e polifonicità dei segni.

Visione *altra*, visione *oltre*, quella di Kervischer. Visione che fa coincidere il massimo di luminosità, paradossalmente, con il minimo di visibilità. O che rende il visibile netto e chiaro ma sempre precario, fuggevole, effimero. Nient'altro che questo. Un lampo istantaneo fra due abissi di nero. Un guizzo dello sguardo.

Paolo Cervi Kervischer ci pone di fronte ad una dimensione del mutamento fuori scala, ingestibile e incompatibile con il nostro sogno di dominare i cambiamenti. Nei suoi lavori racconta questo salto di scala affiancando frammenti poetici a ritratti dell'intimità. Crea così schermi di materie impalpabili e sovrapposte che restituiscono una visione *iperfocale* che costringe continuamente l'osservatore ad avvicinarsi ed allontanarsi dall'oggetto. Niente è mai veramente a *fuoco*, nelle sue opere, quello che ottiene è una impressione, l'umore del cambiamento di un certo paesaggio umano, nessuna visione definitiva ma il progetto di carismatici dubbi sulla natura stessa del reale.

Paolo Cervi Kervischer sembra voler svelare gli aspetti che rimangono nascosti sotto la superficie, indagare sotto la pelle della pittura. Forme primarie del corpo della pittura di cui insegue le metamorfosi possibili facendo agire forze contrastanti, concrezioni, svuotamenti, torsioni, attrazioni... fanno parte di uno stesso percorso che lo spinge in zone ignote dell'immaginazione. In questo senso il suo lavoro è sempre l'inizio di una storia che lo porta sulla soglia di un mondo sconosciuto e fantastico dal quale riporta un lembo di ignoto.

Il buio sull'orlo della luce e la luce ai bordi del buio. Un dialogo con le materie che tracciano i contorni del buio quando è la luce a prevalere e viceversa. Una caccia di bagliori nell'ombra che nasconde la luce in cavità oscure, nel rovescio delle materie, un dialogare con le apparenti opposizioni: la trasformazione sia della luce che del buio in esperienze fortemente vitali.

Un dialogo con le materie quello che Paolo Cervi Kervischer ha attivato, materie composte da forme, evocazioni, sensazioni, poesia, materie con cui gioca e che penetra per raccontarne le microstorie nascoste nei luoghi di un racconto visivo fatto di disagio e bellezza, evoluzione e analisi, nella capacità di attivazione di quella tensione simbolica capace di non disperdere l'emozione.

(Francesca Alfano Miglietti, *To Be or Not To Be*, in *Portale Poetico*, catalogo della mostra personale di Milano, Studio Lattuada, 15 giugno-15 luglio 2002, s.n., I)

A volte i gatti hanno voglia di camminare sui quadri. Ne aveva Nene la gatta del pittore Paolo Cervi Kervischer, appassionata di passeggiate sulle tele. E ne aveva anche Corsaro, il gatto bianco e grigio della poetessa Biancamaria Frabotta, che Cervi Kervischer andò a trovare a Roma per un ritratto nel gennaio del '90. Da allora il pittore triestino non ha mai smesso di fare pacifiche incursioni, armato dei suoi acquerelli, nelle case dei poeti contemporanei. Da Attilio Bertolucci a Franco Loi, da Mario Luzi ad Andrea Zanzotto. E così, dopo molti anni, si è ritrovato per le mani materiale sufficiente per un'esposizione e per un libro. In tutto 34 ritratti esposti da oggi al Lattuada Studio. Paolo Cervi Kervischer ha studiato a Venezia con Emilio Vedova. A Trieste, dov'è nato, tiene laboratori di pittura e storia dell'arte. E sempre dalla sua città, per caso, ha iniziato il viaggio tra i poeti, con una lista di nomi da ritrarre per conto della rivista *Equivalences* di Madrid.

«L'acquerello è fresco e leggero – dice Cervi Kervischer – Credo sia la tecnica migliore per cogliere l'anima delle persone. Senza dimenticare le linee del volto, ovviamente. Nei miei

ritratti la fisionomia è sempre riconoscibile». Gli amici poeti di Kervischer intervengono oggi per raccontare 14 anni di amicizia. Una storia raccolta nel libro «Taccuino di viaggio» (Ramo d'Oro, a cura di Milo De Angelis), che riunisce i ritratti di Kervischer e le sue pagine di diario sugli incontri con i poeti. C'è Amelia Rosselli che si scusa, ridendo di cuore, per la casa in disordine. Mario Luzi che riceve due bottiglie di vernaccia e parla da vecchio amico. Andrea Zanzotto che si ferma sulla porta diffidente e dice «Ah sì, ma adesso devo fare la mis passeggiata...». E poi ci sono le dediche, tra cui una che allude alla velocità del pittore nello schizzare i volti e recita: «a Paolo ariete di getto e di gatto...».

(Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello. Da Luzi alla Rosselli in mostra i ritratti di Cervi Kervischer*, "Il Corriere della Sera", 13 giugno 2002)

Ho avuto la fortuna, in varie occasioni, di osservare dal vivo i ritratti di Paolo Cervi Kervischer, di scrutarli nel loro farsi, negli attimi delicati della loro nascita. Tutto è preciso e misterioso. Tutto, seguendo una tecnica, sfocia nella rivelazione. Le macchie si susseguono calibrate, rinchiusi in un perimetro che può essere solo quello: basterebbe, lo sentiamo, un millimetro in più nella curva degli occhi per cambiare la visione del mondo.

Tutto è controllo e, insieme, rivelazione. Le macchie sono assolutamente qui, eppure vengono da lontano. Qualcosa, nel corpo del foglio, prende forma. Inumidita dall'acquerello, la carta sembra fecondare i lineamenti, renderli vivi e palpitanti, aiuta a disporre le tinte, suggerisce sfumature, toni e semitoni. Una decisione impenetrabile ed esatta assegna a ciascuno i suoi viola e i suoi gialli, i suoi strappi e le sue dolcezze, i verdi cupi e i gelidi azzurri.

Vedo che Paolo, pur continuando affabile a parlare, è assorto fino all'estremo sul foglio, in una specie di trance. Lo sguardo è come staccato dalle parole che dice, si concentra su un punto solo, attinge a una zona oscura, dove forse si dà il significato più vero di un volto. D'altronde il termine "ritratto" deriva dal latino *retrahere*: trarre fuori attingere da un luogo, dalle profondità di un luogo per dare alla luce.

E a poco a poco, come un'apparizione, il volto scaturisce. Qualcosa ci spinge a dire: "Eccolo...Lo riconosco". Qualcosa che non sappiamo. È un insieme di energia e di materia, di anima e pigmenti, di invisibile e concreto, di fantasioso e intrecciato. Qualcosa che non è solo "somiigliante", ma che riguarda una doppia analogia: quella con il volto del poeta e quella

con la sua opera. E il ritratto si avvicina al poeta proprio perché si avvicina alla sua opera e in quel gioco di luci e ombre riconosciamo il tono essenziale dei suoi versi.

Ma ritorniamo alla scena presente. Mi rendo conto di come è difficile un ritratto ad acquerello. C'è una parte del foglio che si sta asciugando, mentre si opera ancora sull'altra. Bisogna essere rapidi. Non solo: bisogna prevedere come si asciugherà la parte più liquida e trovare in un battibaleno una coerenza con il lavoro in corso, sapendo che non è carboncino e nemmeno matita: nessuna cancellatura è permessa. Osservo la mano di Paolo, il suo muoversi come calamita dal foglio, il suo inseguire una linea dentro le macchie e mi accorgo che ogni acquerello vive in questo equilibrio instabile tra la diffusione del colore e la necessità della linea, tra le gocce che si spargono sul foglio e l'esigenza di condurle a una sotterranea geometria, a un'ossatura.

Osservo più a lungo, cerco delle ascendenze nella pittura del Novecento. Penso agli Espressionisti, all'amato Kokoschka, a quel nesso fra Trieste e Vienna in cui Paolo si è formato. Penso anche, per il chiarore dei primi ritratti, a Ernesto Treccani. Oppure, secoli prima, ai maestri veneti della macchia e dell'introspezione, contrapposti ai toscani dalla linea infallibile. Penso a Lorenzo Lotto, in particolare, a quei suoi appassionati scavi nell'anima, di cui lo stesso Paolo mi aveva parlato con trasporto durante una visita alla Pinacoteca di Brera. Penso a tutto questo, sì, ma in modo frammentario e leggero: quasi una divagazione, rispetto all'assoluta presenza di ciò che si compie adesso, stasera 6 Gennaio nella casa di un amico poeta. Succede qualcosa che non può essere dedotto, che rinnova e sfigura un archetipo (perché il ritratto è un archetipo per la pittura come il sonetto per la poesia). Nello spazio minimo di un cartoncino bianco due essenze materiali si cercano, si chiamano, si assomigliano, nello spazio sconosciuto di un foglio, fanno sì che si crei una corrispondenza, uno scambio di lettere, tra i poeti e qualche macchia di colore diluita nell'acqua.

(Milo De Angelis, *Seduta stante*, in Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio. Ritratti di poeti (1989-2002)*, Il Ramo d'Oro, Trieste 2002, pp. 7-10)

Le cose che si fanno sono frutto di coincidenze.

Ritrarre qualcuno è far coincidere, per esempio, il soggettivo con l'oggettivo.

È stato un caso che il mio appartamento fosse attiguo a quello di un poeta (Juan Octavio Prenz), ma partendo dal caso ci si muove, si fa.

Ho iniziato questo mio viaggio fra i poeti – conscio solo del fatto di non essere né garante né garantito da nulla (ma sbilanciato dal mio stesso “mestiere”) – con una lista di nomi da ritrarre per conto della rivista *Equivalences* di Madrid.

Parlando con i poeti, poi ho inteso altro. Nel mondo dei rimandi a significati infiniti non c'è modo di mettere un punto, di concludere.

Ho ripreso questo progetto dopo aver rivisto Milo De Angelis a Duino ospite di *Residenze Estive* – al quale ho partecipato come uditore solo perché momentaneamente “vicino di casa” – e aver pensato con lui alla realizzazione di un libro che raccogliesse, in un idealmente eterno “luogo” d'esposizione, questi appunti visivi.

Da lì ho ripreso ad incontrare i poeti, l'uomo-poeta del presente, non sottoponibile né a riscrittura né a rifacimento e pertanto coglibile solo con il medium dell'acquerello: un'immersione nella trasparenza, nella luce e nella delicata precarietà che la sua liquidità comporta. Un linguaggio così lontano dall'opaca e complessa materia con la quale interagisce, nella mia estetica, la poesia consegnata alla storia, dove Rimbaud, Eliot, Rilke, etc. si fanno volto ma anche effettiva scrittura, segno-parola, evocata citazione emergente dal buio magma della coscienza.

(Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio*, in *Taccuino di viaggio. Ritratti di poeti (1989-2002)*, Il Ramo d'Oro, Trieste 2002, pp. 11-12)

«Juan Octavio Prenz è una presenza costante, è il movente di questo “viaggio”». Un viaggiatore per caso. Perché spesso le cose che si fanno sono frutto di coincidenze. Di «disegni voluti dal destino» ne sa qualcosa Paolo Cervi Kervischer, artista triestino, diplomatico in pittura all'Accademia di Venezia con Emilio Vedova, autore di «Taccuino di viaggio» (Il Ramo d'oro, pagg. 193). Un taccuino di appunti come fosse un diario scritto a penna e pennarello.

Dal 1989 al 2002, trenta ritratti in acquerello di poeti, trenta poesie inedite e altrettanti ritratti. Su carta. Pensieri, situazioni, chiacchiere tra artisti. Da Franco Loi a Luciano Erba, da Mario Luzi a Raffaello Baldini, da Elio Pecora ai triestini Marko Kravos, Claudio Grisancich, al pordenonese Gian Mario Villalta, al quasi triestino Juan Octavio Prenz. «È stato un caso che il mio appartamento fosse attiguo a quello di un poeta come Prenz – racconta Kervischer – Ma partendo dal caso, ci si muove. Ho iniziato questo viaggio tra i poeti, con una lista di nomi

da ritrarre per conto della rivista “Equivalences” di Madrid. Ma parlando con i poeti, ho inteso altro. E ho pensato alla realizzazione di un libro che raccogliesse, in un idealmente eterno “luogo” d’esposizione, questi appunti visivi».

Un taccuino di viaggio dove le «macchie» si susseguono calibrate, il pennello crea perimetri precisi. Devono esistere così, quelle linee: basterebbe un millimetro in più, nella curva della bocca o nell’inclinazione degli occhi per cambiare una visione. Tutto, nella rapidità del segno, è controllo e, insieme, rivelazione.

«Quando ho ripreso ad incontrare i poeti – spiega l’artista triestino -, volevo l’uomo poeta del presente, coglibile solo con lo strumento dell’acquerello. Un’immersione nella luce, nella trasparenza e nella delicata precarietà che la sua liquidità comporta».

«ritratto emerge quando non ho il tempo di farmi un’opinione, quando la tensione è alta e nulla sembra essere posseduto, né la tecnica, né la conoscenza dell’altro. Tutto accade quando si lascia la presa, quando l’“automa” ti prende la mano: per ritrarre occorre perdere conoscenza. La cosa più difficile? Cercare di raccontare sulla tela chi conosco profondamente da molto. Dover dire tutto, comprimere. Aver già mille idee e altrettante impressioni di chi ti sta davanti spinge a una specie di immobilismo, produce l’effetto di mancare il bersaglio»
Milo De Angelis, pittore ritratto, scrive nella prefazione del libretto: «nello spazio minimo di un cartoncino bianco due essenze materiali si cercano, si chiamano, si assomigliano, nello spazio sconosciuto di un foglio, fanno sì che si crei una corrispondenza, uno scambio di lettere, tra i poeti e qualche macchia di colore diluita nell’acqua».

(Donatella Tretjak, *Cervi Kervischer, un diario scritto con penna e pennello. Ritratto di trenta poeti nel «taccuino» del pittore triestino*, “Il Piccolo”, 12 agosto 2002)

[...] Decisi già in quella riunione che non avremmo fatto come tutti gli altri: la moda doveva starsene lontana, il design di bassa levatura pure. Ci voleva qualcosa di forte, di libero dalla quotidianità, di talmente insensibile al tempo da sembrare quasi eterno. Ci voleva l’arte. Ma dove prenderla, l’arte, se non conosci quasi nessun artista di rilievo? Sì, io conoscevo Paolo Cervi, pittore per me molto bravo...e Mino Fusco, scultore... e...in effetti....io fotografavo...e Matteo era un architetto conosciuto...ma allora non solo arte, anche i mestieri ci potevano stare...allora perché non Luca Missoni che fa dei bellissimi tessuti...e Maurizio Cargnelli che

è un gran bravo grafico. Sì, Cervi era un maestro del nudo....Ma lo dipingeva sempre in piedi...E a me serviva un nudo disteso...uno stress inimmaginabile per lui!

Finì per ultimo, con una casa strapiena di bozzetti e studi prodotti in settimane di lavoro, orgoglioso della sua *Toon-gee*, che ancora oggi, per me, resta la più bella tazzina mai fatta.[...]

(Francesco Illy, *Il mondo che piace a me*, in *Illy collection, a decade of artist cups by illycaffè*, Charta, Milano 2002, p. 6, I)

Basta osservare con attenzione lo sguardo e lo sforzo dei giocatori di basket rappresentati in questa collezione, per capire tutta la forza espressiva dell'artista triestino. Colori e corpi si mescolano in un'unica energia per una collezione dedicata allo sport.

(Paolo Cervi Kervischer. *Basket Play Ground*, in *Illy collection, a decade of artist cups by illycaffè*, Charta, Milano 2002, p. 63, I)

Regesti

Nota

La sezione dei registi, che riporta in ordine cronologico un'ampia scelta delle fonti dalle quali sono state tratte le informazioni sull'attività artistica di Paolo Cervi Kervischer, è suddivisa in quattro sotto-sezioni: la prima riporta le notizie riguardanti le mostre personali, la seconda le mostre collettive, la terza le installazioni, le performance e le scenografie, la quarta le opere grafiche e d'illustrazione. Sono state considerate mostre personali tutte le esposizioni in cui l'artista ha esposto un numero cospicuo di opere, anche quando contemporaneamente alla sua venivano presentate mostre personali di altri artisti. La differenza in rapporto alle mostre collettive è stata stabilita in base alla presenza, unitamente a quella di più di un artista, di un curatore, di un bando di concorso o di un intento unificatore dichiarato. Non è sempre stato facile differenziare alcune esposizioni dalle installazioni e viceversa perché spesso alcune mostre sono state allestite come delle installazioni e alcune installazioni come delle esposizioni pittoriche. Ciò è dovuto alla stessa volontà di Paolo Cervi Kervischer di creare nelle esposizioni delle "situazioni". In questi casi si è considerato opportuno attenersi alle diciture riportate dalle fonti di riferimento.

Oltre alle informazioni pertinenti al luogo e il periodo dell'esposizione, ai relativi curatori e organizzatori, sono stati inseriti, laddove fossero presenti, tutti i nomi degli altri artisti partecipanti. Inoltre, ogni voce è corredata dal relativo elenco delle opere esposte, naturalmente solo riguardo l'artista in questione. Spesso si è rivelato difficile risalire alle opere esposte per la mancanza di fonti documentarie o fotografiche esaustive, e anche effettuare un riconoscimento sulla base di dati frammentari. Tutte le volte che è stata riscontrata un'opera di ubicazione ignota è stata ugualmente inserita nell'elenco, ma contrassegnata da un asterisco.

Infine l'ordine in cui le opere sono state citate negli elenchi delle mostre rispetta l'ordine secondo il quale le opere sono presenti a catalogo. L'unica eccezione è la sezione relativa all'installazione *Via Crucis* di Muggia del 1980, per la quale, nell'impossibilità di far coincidere l'esposizione cronologica del catalogo con la successione delle stazioni, si è preferito optare per questo secondo criterio.

*: opera non presente a catalogo

Mostre personali

1980

novembre-dicembre

All is here now!, Koper, Galleria Meduza

A cura delle Obalne Galerije di Pirano

Opere¹:

Niente, 1978, tecnica mista su carta multistrato, 50x70

[*Senza titolo*], [1979], [tecnica mista su carta], [70x100]²

Mente 1, 1980, tecnica mista e carta su tela, 125x80

Mente 2, 1980, tecnica mista e carta su tela, 125x80

Mente 3, 1980, tecnica mista e carta su tela, 125x80

Mente 4, 1980, tecnica mista e carta su tela, 125x80

Mente 5, 1980, tecnica mista e carta su tela, 125x80³

Corpo 1, [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

Corpo 2, [1980], tecnica mista su tela, 70x100

Corpo 3, [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

Corpo 4, [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

Corpo 5, [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

Corpo 6, [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

Corpo 7, [1980], tecnica mista su tela, 70x100

Corpo 8, [1980], tecnica mista su tela, 70x100

Corpo 9, [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

Corpo 10, [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

Corpo 11, [1980], tecnica mista su tela, 70x100

Corpo 12, [1980], tecnica mista su tela, 70x100⁴

Forse così..., marzo 1980, tecnica mista su carta multistrato, 50x74

Perciò egli lascia andare, 1980, tecnica mista su carta multistrato, 50x76

Così perdi ecc., tecnica mista su carta, 50x70*⁵

Quattro pagine di diario, [1980], carta e pagine di diario, 50x70⁶

Sette pagine di pittura [*Non sapendo quanto vicina sia la cercano lontano*] [1980], libro, tecnica mista e foto su carta, 50x76⁷

1981

10-17 luglio

Trieste, Sala comunale d'arte

Opere⁸:

Silence, [1980], [tecnica mista su tela], 145x250

[*senza titolo*], [1980], [tecnica mista su tela], [145x250]

[*senza titolo*], [1980], tecnica mista su tela, 145x250

1982

26 maggio-5 giugno 1982

Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa

Presidente: Renato Borsato-Pittore

Segretario: Giorgio Trentin

Consiglio di vigilanza: Guido Baldessari-Pittore, Paolo Pennisi-Pittore, Paolo Peruzza-Assessore Cultura a BB. AA., Giandomenico Romanelli-Direttore Civici Musei, Toni Toniato-Critico d'arte, Francesco Valcanover-Soprintendente Beni Ambientali e Storici, Concetta Vicentini Degan-Pittrice

Commissione culturale: Mario Abis-Pittore, Giuseppina Dal Canton-Critico d'arte, Mario Guadagnino-Pittore, Romano Perugini-Pittore, Mario Stefani-Critico d'arte, Toni Toniato-Critico d'arte, Maurizio Trentin-Pittore, Simone Viani-Direttore Università Internazionale dell'Arte

Opere⁹:

Anatomia dal nero, 1978-79, tecnica mista su carta, 150x100

Lavagna di anatomia, 1978-79, tecnica mista su carta, 150x100

Mente 1, 1980, tecnica mista e carta su tela, 125x80

Mente 2, 1980, tecnica mista e carta su tela, 125x80

Nemo me impune lacessit, 1981, tecnica mista, carta e foto su tela, 150x300

[*senza titolo*]-dittico, 1982, tecnica mista su carta, 2x(80x125)

Nella bottega dell'artigiano, 1981 tecnica mista su carta, 150x100

[*senza titolo*], 1981, tecnica mista e foto su carta, 150x100

Per te, ogni cosa può parlare, dicembre 1981, tecnica mista e foto su carta, 150x100

[*senza titolo*], 1981, tecnica mista e foto su carta, 150x100
[*senza titolo*], [1981], [tecnica mista su carta], 150x100*
[*senza titolo*], 1981, tecnica mista e foto su carta, 150x100
Pagine di pittura, 1981, tecnica mista su foto e carta multistrato, 45x70
Pagine di pittura, 1981, tecnica mista su foto e carta multistrato, 45x70
[*Più ci si avvicina al verosimile, più ci si allontana dal vero*, settembre 1981, tecnica mista su tela, 140x250]
[[*senza titolo*], [1981], tecnica mista su tela, 150x250]
[*senza titolo*], 1981, tecnica mista e foto su carta multistrato, 49x75
Alla suprema verità, [1981], tecnica e foto su carta multistrato, 50x75
[*senza titolo*], 1982, tecnica mista e foto su carta multistrato, 50x75¹⁰
La quadratura del cerchio-quadrattico, 1982, tecnica mista su carta, 4x(70x100)
Cuore giallo, [1982], tecnica mista e foto su carta, 100x150

1983

19 aprile-20 maggio

Il dio precario, Graz, Studentenhaus (Katholische Hochschulgemeinde)

Opere¹¹:

Croce, 1980, tecnica mista su carta, plastica e tela, 145x145

L'uno, 1980, tecnica mista e carta su tela, 145x145

Croci, 1980, tecnica mista su carta, 143x95

La scala [di Giacobbe] 1980, [tecnica mista e carta su tela], 120x180

Corpo 11, 1980, tecnica mista su tela, 70x100

Corpo 12, 1980, tecnica mista su tela, 70x100

Il dio precario 3, 1980, tecnica mista su carta intelata, 70x100

[*senza titolo*], [1980], [tecnica mista su carta e tela], 70x100

Nemo me impune lacessit, 1981, tecnica mista, carta e foto su tela, 150x300

[*Nemo me impune lacessit-Ciò che la coscienza non riesce ad assorbire*], [1981], [tecnica mista, carta e foto su tela]

Io non lo so-[spirale angolare], 1981, tecnica mista e foto su carta intelata, 140x220

Il dio precario, 1982, tecnica mista e foto su carta intelata, 70x100

[*Il dio precario*], 1982, tecnica mista e foto su carta intelata, 70x100

La carne di Francesco/la pelle di Narciso, [1982], tecnica mista su tela e plastica, 153x100
Atarassia-c'è costruzione dove fallisce la ricostruzione 1983, tecnica mista su carta intelata,
70x100
Il dio precario 1983, tecnica mista su carta intelata, 70x100
[Il dio precario] [1983], tecnica mista su carta, 70x100*
Secondo me o secondo te? 1983, tecnica mista e foto su carta, 149x284
È così che ti recupero [1983], tecnica mista su carta, 196x300*
Non l'avrebbe mai permesso [1983], tecnica mista su tela, 112x75*

11-13 Luglio

Atelieradresse, Wien, atelier di Irene Andessner

Mostre personali di Irene Andessner e Paolo Cervi

Opere¹²:

Senza Titolo 1982, tecnica mista su carta multistrato, 27x37
Due volte Narciso [1983]¹³
Africa in the dark ladder, 1983, tecnica mista e foto su carta, 290x450
Meine schönen tanzerinnen, 1983, tecnica mista e soldatino su carta, 60x90
I'm so glad!, 1983, tecnica mista e Polaroid su carta, 65x90 ca.
[Wiener Theater], 1983, tecnica mista su carta, 65x90
Hertzlich, giugno 1983, tecnica mista e foto su carta, 65x90 ca.
Eros und Thanatos, 5 luglio 1983, tecnica mista e Polaroid su carta, 100x70 ca.
Pazifisten, 1983, soldatini, fotografie recuperate e plastica su carta
Pittore, 1983, tecnica mista e Polaroid su cartone, 76x51
Roma und Wien, 1983, tecnica mista su carta
L'arte in movimento, 1983, tecnica mista e Polaroid su carta
S.T., 1983, tecnica mista su carta, 63x90
La ruota di Vienna e Ferite, tecnica mista su carta, 2x(30x40)
*Triangolo Rosso**
*Foto e fotocopia att'81**

[Loeben]¹⁴

Opere non identificate

1984

21 marzo-13 aprile

Klagenfurt, Aula UBW e KHG-Zentrum

Opere¹⁵:

(Aula UBW)

La scala [di Giacobbe], 1980, [tecnica mista su carta e tela], 120x180

Origine 1, dicembre 1983, tecnica mista su carta intelata, 153x260

Origine 2-ha a che fare con l'acqua e la fonte, 1983, tecnica mista su carta intelata, 180x286

Disegno 1-[grande avvoltoio di matita nera], dicembre 1983, matita su carta da spolvero, 180x277

Disegno 2, dicembre 1983, matita su carta da spolvero, 180x277

Acqua 1-multiforme come l'acqua, 1983, tecnica mista e foto su carta, 185x295

Acqua 2-l'albero, 1984, tecnica mista su carta e tela, 300x280

Acqua 3, gennaio 1984, tecnica mista su tela, 150x220

Acqua 4, 1984, tecnica mista su carta e tela, 240x365

(KHG-Zentrum)

Opere non identificate

1985

[maggio]

Le frontiere seducenti, Treviso, Galleria Torbandena¹⁶

Mostre personali di Paolo Cervi e Manuela Sedmach

Opere:

Origine 1, dicembre 1983, tecnica mista su carta intelata, 153x260

Die Dreieck-meditation, settembre 1984, tecnica mista su carta intelata, 70x100

S.T., 1984, tecnica mista su foto, 50,5x61

S.T., 1984, tecnica mista su foto, 50,5x61

S.T., dicembre 1981, tecnica mista su carta, 30x42*

S.T., 1984, tecnica mista su tela, 94x71,5*

Triangolo, 1984, tecnica mista su tela, 77x58*

S.T., 1985, tecnica mista su tela, 120x145*

[24 settembre-26 ottobre]

St. Georgen am Längsee

Mostre personali di Paolo Cervi, Bruno Lorini e Valentin Oman, nell'ambito dell'evento *St. Georgener Gespräche* (24-28 settembre 1985)

Opere¹⁷:

Santa Maria Egiziaca-trittico, ottobre 1984, tecnica mista su tela, 3x(180x120)

Trittico 2, 1984, tecnica mista su tela, 3x(180x120)

S.T.-dittico, 1984, tecnica mista su tela, 2x(180x120)

Triangolo arancione-la legge, [1984], tecnica mista su carta, 53x75

Sorgente, settembre 1985, tecnica mista e carta su tela, 270x240

S.T., settembre 1985, tecnica mista su carta intelata, 66x93

S.T., settembre 1985, tecnica mista su carta intelata, 66x93

Triangolo arancione, [1985], [tecnica mista su carta], 45x72,5

Triangolo bianco, [1985], [tecnica mista su carta], 50x72,5

Il dio precario, [1985], carta, 63x47,5*

Il dio precario, [1985], tecnica mista su foto, 55x27*

Multipli, [1985], tecnica mista su foto, 17x24*

[*senza titolo*], [1985], tecnica mista su carta, 64x45,5*

[*senza titolo*], [1985], tecnica mista su carta, 41x60*

[*senza titolo*], [1985], tecnica mista su carta, 34,5x48,5*

[*triangolo*], [1985], 44x29,5*

12-26 novembre

[*Im Spannungsfeld der Philosophie*], Klagenfurt, Künstlerhaus

A cura di Fritz Breitfuß

Mostre personali di Paolo Cervi e Bruno Lorini

Opere¹⁸:

Santa Maria Egiziaca-trittico, ottobre 1984, tecnica mista su tela, 3x(180x120)

Trittico 2, 1984, tecnica mista su tela, 3x(180x120)

S.T.-dittico, 1984, tecnica mista su tela, 2x(180x120)

Sorgente, settembre 1985, tecnica mista e carta su tela, 270x240

Fonte, [1985], tecnica mista su tela, [260x370]

12-26 novembre

Klagenfurt, Galerie Freund

A cura di Inge Freund

Dieci lavori su carta:¹⁹:

Sei piccoli lavori numerati 4, 6, 7, 8, 9, 10

Due foto dipinte, numerate 2, 3

Due acrilici su carta, numerati 1, 5

1987

10 luglio-2 agosto

Viktring, Arkadenhof-Stift

Nell'ambito della manifestazione musicale *Neues Musikforum*

Opere²⁰:

Nel deserto, settembre 1984, tecnica mista su tela, 200x300

Das gehor 3, settembre 1984, tecnica mista su tela, 200x300

Ferragosto, 1986, tecnica mista su tela, 265x194

Pilastro, 1986, tecnica mista su tela, 266x190

[*senza titolo*], 1986, tecnica mista su tela, 140x150

Suono, 1986, tecnica mista su tela, 153x260

Ferragosto 2, [1986], tecnica mista su tela, 270x195

[*senza titolo*], [1986], tecnica mista su tela, 150x170

Meglio non avere visto, 1986-87, tecnica mista su tela, 37,5x45,5

[*senza titolo*], 1986-87, tecnica mista su carta, 49x68,5

[*senza titolo*], 1987, tecnica mista, plastica e fotocopie su carta, 48x63

Il dio precario, 1987, tecnica mista su carta intelata, 41x70

[*senza titolo*], 1987, tecnica mista su carta, 47x63

[*senza titolo*], 1987, tecnica mista su carta intelata, 39,5x54

Quel che rimane di noi, 1987, tecnica mista, plastica e fotocopie su carta, 48x63

[*senza titolo*], 1987, tecnica mista e plastica su carta, 47,5x63

[*senza titolo*], 1987, tecnica mista, plastica e fotocopie su carta, 48x63

[*senza titolo*], 1987

Torso, 1987, tecnica mista su carta, 100x80

Torso, 1987, tecnica mista su carta, 100x80

1988

18-27 maggio

Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi, Milano,

Kriterion Gallery

Opere²¹:

Letture, 1986-87, libro, tecnica mista, carta e plastica su tela, 70x90

Letture, 1987-88, libro, tecnica mista, carta e plastica su tela, 72x106

Corpo 1, 1987, tecnica mista su tela, 140x100*

Corpo 2, 1987, tecnica mista su tela, 150x100*

Letture, 1988, libro, tecnica mista, carta e plastica su tela, 70x90

Torso 1, 1988, tecnica mista su tela, 100x75

Torso 2, 1988, tecnica mista su tela, 90x80 ca.

Torso 3, 1988, tecnica mista su tela, 90x80 ca.

1990

[aprile]

CIB'ARTE. Immagini di cibi su carte dipinte, Venezia, trattoria Corte Sconta

Opere²²:

Senza titolo, 1990, tecnica mista su carta, 70x50

dal 2 ottobre

Sant'Anastasio di Cessalto, Gustoteca Petin Petee

Opere:²³

Gruppi di individui privi di relazione, 19 aprile 1989, matita su carta, 30x44

Gruppi di individui privi di relazione, 1990, matita su carta, 30x44

1991

1 febbraio-10 aprile

Limbo's Art Section, Cortina d'Ampezzo, Discobar Limbo

Opere²⁴:

Atarassia-c'è costruzione dove fallisce la ricostruzione, 1983, tecnica mista su carta intelata, 70x100

[*senza titolo*], [1984], tecnica mista su tela, 52x99

Dorso, 1989, tecnica mista su tela, 170x70

Donna dell'età dell'oro, 1989, tecnica mista su tela, 172x76

Origine, 1989, tecnica mista su tela, 150x210

Il dio precario, 1990, [tecnica mista su tela], 100x140

Senza titolo, 1990, tecnica mista su tela, 45,5x38

Senza titolo, 1990, tecnica mista su tela, 45,5x38

Senza titolo, 1990, tecnica mista su tela, 45,5x38

Senza titolo, 1990, tecnica mista su tela, 147x81

Donna, 1990, tecnica mista su tela, 180x80

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, [180x90]

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, [180x90]

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, [180x90]

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 167x80

[*Il dio precario*], [1991]

[*Il dio precario nella ripetizione*], [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

[*Il dio precario nella ripetizione*] [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

[*Il dio precario nella ripetizione*] [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x80]

[*Il dio precario nella ripetizione*] [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

[*Il dio precario nella ripetizione*] [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

[*Triangolo*] [1991], tecnica mista e su tela, [65x85]

[*Il dio precario*] [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x200]

1992

25 agosto-5 settembre

Trieste³, Sala comunale d'arte

Opere²⁵:

Purchè tenga conto del tempo, 1991, tecnica mista su tela, 150x204

Tecniche di architettura, 1991-92, tecnica mista su tela, 150x205

Il dio precario-nothing is real, 1992, tecnica mista su tela, 74x108

Il dio precario nell'età dell'oro, 1992, tecnica mista su tela e fotocopie, 38x52x3

Il dio precario nell'età dell'oro, 1992, tecnica mista su tela e fotocopie, 38x52x3

L'età dell'oro-autoritratto in perdita-dittico, 1992, tecnica mista su tela, 2x(80x110)

Il dio precario nella ripetizione 1992, tecnica mista su tela, 40x78

[*L'età dell'oro*] [1992], tecnica mista su tela., [70x100]

[*L'età dell'oro-autoritratto in perdita*], [1992], [tecnica mista su tela]

[*Il dio precario nella ripetizione*][1992], [tecnica mista su tela]

[*Donna dell'età dell'oro*] [1992], tecnica mista e fotocopie su tela, [180x90]

Donna dell'età dell'oro [1992], tecnica mista e fotocopie su tela, 170x90

1994

6 ottobre-10 novembre

[*Paesaggi Mentali*], Graz, Studentenhaus (Katholische Hochschulgemeinde)

Opere²⁶:

La danza-après Matisse-après Cranach, 1991, tecnica mista su tela, 270x320

Mouves sang, 1994, tecnica mista su tela, 150x205

L'age d'or-una saison en enfer, 1994, tecnica mista su tela, 150x205

La nuit-Michelangelo, 1994, tecnica mista su carta e tela, 150x200

Alchimie der Verbe-lavagna, 1994, tecnica mista su tela, 150x205

Rimbaud-lavagna, 1994, tecnica mista su tela, 150x205

Amore e Psiche, 1994, tecnica mista su tela, 140x100

Liberty, 1994, tecnica mista su tela, 140x100

Madonna del latte, 1994, tecnica mista su tela, 140x100

Margherita, 1994, tecnica mista su tela, 140x100

La mente del cielo, 1994, libro, tecnica mista su tela, 50x70

Rimbaud, 1994, tecnica mista su tela, 60x80

O saison, o chateau-a Rimbaud, 1994, tecnica mista su tela, 60x80

Bateau Ivre, 1994, tecnica mista su tela, 60x80²⁷

Memoire, 1994, tecnica mista su tela, 60x80*

A Rimbaud-trittico, 1994, [tecnica mista su tela], 170x80

A Rimbaud-trittico, 1994, [tecnica mista su tela], 170x80

1996

8 giugno

«*Tertulia*» del pittore *Paolo Cervi Kervischer*, Trieste², Studio fotografico d'Arte di Alice Zen

Incontro-Mostra

Opere²⁸ :

Vademecum, 1996, libro, tecnica mista su tela, 12x26

Tavoletta della legge, [1996], tecnica mista su tela multistrato, 14x20

Senza Titolo, 1996, tecnica mista su tela, 47x60

Dimore, 1996, tecnica mista su carta, 24x33

Il male non nuoce, 1996, tecnica mista e tela su gesso, 20x23 ca.

Senza Titolo, 1996, tecnica mista e tela su gesso, 20x23 ca.

Dimore, 1996, tecnica mista e tela su gesso, 18x23 ca.

Senza Titolo, 1996, tecnica mista e tela su gesso, 18x21 ca.

La dolce vita, 1996, olio e tela su gesso, 18,5x14 ca.

Una specie di gaia scienza-a Nietzsche, 1996, tecnica mista su tela, 160x215

12 agosto-1 settembre

Piccola mostra d'arte contemporanea, Cordovado, Il Portone Aperto

Opere non identificate²⁹

1997

dall'8 giugno

Cortale, SCUS

A cura dell'Associazione Culturale *Il Faro*

Opere³⁰ :

Kierkegaard, 1996, tecnica mista su tela multistrato, 100x120
Ararsi Metanto, 1996, tecnica mista su tela multistrato, 100x120
Lamarque, 1996, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4
Nietzsche-dittico, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13x5)
Nex (Nemo Exit, Nemo Exist), 1997, tecnica mista su tela multistrato, 100x120
Max Weber-dittico, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 2x(13x18x3)³¹
Morandi, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 100x120
Modigliani-dittico, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 2x(75x76)
Bukosky, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Spinoza, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Musil, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Einstein, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Eliot, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Wittgenstein, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Donne, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Eduton, 18x13*
Hegel-dittico, 2x(36x24)*
Nietz, 100x120*
Nietzsche, 100x120*
Novalis, 18x13*
SabaI, 24x18*
Spinoza, 100x120*
S.T. (1,2,3), ognuno cm 18x24*

1998

9-31 gennaio

Nostro Mondrian Quotidiano, Portogruaro, Galleria Crossing

Opere³² :

Ultima faccia-Autoritratto, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 18x26x3 ca.
Volto, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4 ca.
Nostro Mondrian Quotidiano-Io e lui, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 24x36x3 ca.

Nostro Mondrian Quotidiano-Lettera, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 24x36x3 ca.

Nostro Mondrian Quotidiano riassuntivo, 1998, tecnica mista su tela, 100x120

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 240x300

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 138x61

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 142x60

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela incollata su tavola, 142x63

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 141x62

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 137x63

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997-98, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4 ca.

[[*Volto*], [1997], [tecnica mista su tela multistrato, [18x13]]

[*Nemo*, 1997-98, tecnica mista su tela multistrato, 141x100]

[*Nostro Mondrian Quotidiano*], [1997], tecnica mista su tela, [100x120]

Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 18x26x3 ca.

[*Nostro Mondrian Quotidiano*], [1998], tecnica mista su tela multistrato, [18x26x3]

[[*Nostro Mondrian Quotidiano*], [1998], [tecnica mista su tela multistrato], [24x36x3]]

[[*Nostro Mondrian Quotidiano*], [1998], [tecnica mista su tela multistrato], [24x36x3]]

Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela, 140x63

Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela, incollata su tavola, 72x32

Nostro Mondrian Quotidiano-Tondo Mondrian 1998, tecnica mista su tela, incollata su tavola, 72x32

Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela, incollata su tavola, 140x63

Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32

Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32

Nostro Mondrian Quotidiano-Dimore, 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32

Nostro Mondrian Quotidiano-Joh-Log-Bai 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32

Nostro Mondrian Quotidiano, [1998], tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32*

Nostro Mondrian Quotidiano, [1998], tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32*

Nostro Mondrian Quotidiano [1998], tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32*

24 aprile-14 maggio

Paolo Cervi Kervischer slike, Kanal ob soči, Galerija Rika Debenjaka

Presentazione di Tatiana Pregl Kobe e Enzo Santese

Opere³³:

Senza titolo, 1989, tecnica mista su tela, 175x80

Donna dell'età dell'oro, 1989, tecnica mista su tela, [190x82]

Donna dell'età dell'oro, 1989, tecnica mista su tela, [190x80]

Donna dell'età dell'oro, [1990], tecnica mista su tela, 182x87

Donna dell'età dell'oro, [1990], tecnica mista su tela, 193x93

La danza-après Matisse-après Cranach, 1991, tecnica mista su tela, 270x320

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 190x90

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 180x90

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 177x80

Donna dell'età dell'oro, 30 novembre 1991, tecnica mista su tela, 177x92

Donna dell'età dell'oro, [1991], tecnica mista su tela, [180x97]

Donna dell'età dell'oro, [1991], tecnica mista su tela, [180x90]

Donna dell'età dell'oro, [1992], tecnica mista su tela, [180x90]

Piani e prospettive-trittico, 1993, tecnica mista su tela, 100x140

Amore e Psiche, 1994, tecnica mista su tela, 140x100

Madonna del latte, 1994, tecnica mista su tela, 140x100

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, 47x67 ca.

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, 48x69 ca.

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, 50x67 ca.

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, 48x68 ca.

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, 48x67 ca.

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, 48x68 ca.

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, 48x69 ca.

L'età dell'oro-mente, 1994, tecnica mista su tela, [48x68] ca.

[*Essere nella merda*, 1995, libretto, tecnica mista su tela, 20x40 ca.]

Kierkegaard, 1996, tecnica mista su tela multistrato, 100x120

Ararsi Metanto, 1996, tecnica mista su tela multistrato, 100x120

Lavagna-dell'analisi, 1996, tecnica mista su tela, 24x28

Paesaggio possibile, 1996, tecnica mista su tela, 23,5x28

S.T., 1996, tecnica mista su tela, 25x33

Lavagna Malević, 1996, tecnica mista su tela, 160x250

Sancta Semplicitas–Nietzsche, 1996, tecnica mista su tela, 160x215

Morandi, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 100x120

Passaggi N.M.R. (non molto resta), 1997, tecnica mista su tela multistrato, 100x70

Ultima faccia-Autoritratto, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 18x26x3 ca.

Volto, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4 ca.

Nostro Mondrian Quotidiano riassuntivo, 1998, tecnica mista su tela, 100x120

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 240x300

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 142x60

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 141x62

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 137x63

A Egon Schiele-il corpo-NICHT GESTRAFT SONDERN GEREINIGT FUHLE ICH MICH, 1997, tecnica mista su tela, 160x245

Ex libris, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 120x100

Dal mondo-trittico, 1997, tecnica mista su tela, 3x(34x19)

Fra Marx e Simone Weil, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 150x220

Bergson, 1997, scatola recto-verso, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5

Seneca, 1997, scatola recto-verso, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4

Desideri e lavagne 1997, tecnica mista su tela multistrato, 100x70*

Una specie di riassunto, 1997-98, 9 esemplari (1/9 Bukosky; 2/9 Spinoza; 3/9 Musil; 4/9 Einstein; 5/9 Joyce; 6/9 Eliot; 7/9 Wittgenstein; 8/9 Weber ; 9/9 Donne) tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3 ciascuno, su tavola 71x58

Nudi, 1997-98, acquerello su carta su supporto in cartoncino, 35x50

Nudi 1997-98, acquerello su carta su supporto in cartoncino, 35x50

Nudi 1997-98, acquerello su carta su supporto in cartoncino, 35x50*

[*Falso Eros Scott*], 1997-98, acquerello su carta, 9 esemplari, 24x18 ciascuno

Beuys, [1997], scatola recto-verso, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5

Spersi nella mente, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5
S.T., [1997], tecnica mista su tela, 22,5x29
S.T., [1997], tecnica mista su tela, 27x37
Nostro Mondrian Quotidiano-dittico, [1997], 2x(75x76)*
Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 140x63
Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela, incollata su tavola, 72x32
Nostro Mondrian Quotidiano-Tondo Mondrian 1998, tecnica mista su tela, incollata su tavola, 72x32
Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32
Nostro Mondrian Quotidiano, 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32
Nostro Mondrian Quotidiano-Dimore, 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32
Nostro Mondrian Quotidiano-Joh-Log-Bai 1998, tecnica mista su tela e plastica, incollata su tavola, 72x32
Scritte, 1998, tecnica mista su tela, 89x94
Scritte, 1998, tecnica mista su tela, 100x80
Spersi nella mente-face, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4
Spersi nella mente, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 18x13
Spersi nella mente, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 18x13
Spersi nella mente, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 18x13
Dimore, 1998, scatola recto-verso, tecnica mista su tela multistrato, 24x18x5
Dimore, 1998, scatola recto-verso*
Platone, 1998, scatola recto-verso, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5
Eliot, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Ethos, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Extas, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Levinas, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Nel non essere, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Never More, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Never More, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Per nessuno, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50
Rimbaud, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50

Senza Titolo, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50

ZE, 1998, olio su carta, supporto in cartoncino, 70x50

Volto, [1998], tecnica mista su tela multistrato, [18x13]

Volto, 1998-99, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5

*B.E Ellis**

*Desiste**

*Strategie di sorpresa-dittico**

8 ottobre-1 novembre

Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore, Trieste¹, Galleria Tergesteo

Mostra promossa e realizzata con il contributo della Provincia di Trieste nell'ambito della *Barcolana*

Con il patrocinio della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia e del Comune di Trieste

Opere pittoriche realizzate dalla collaborazione di Paolo Cervi Kervischer e Marino Sterle

Opere³⁴ :

Entrare a Trieste, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

Il Castello, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 110x110

Interno della Torre del Lloyd, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 110x110

Il tuffo nella fontana, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

La Barcolana-dittico, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 2x(110x110)

La macchina gelata, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 110x110

La pioggia, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

La Risiera, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

La Sacchetta-trittico, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 3x(110x110)

La Torre del Lloyd, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

Le esequie di Bellomi, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 110x110

Leopoldo I, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 110x110

Molo audace, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

Porto vecchio (la ruota), 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

Molo settimo, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, 72x150

Miramare-trittico, 1998, tecnica mista, fotocopie, plastica e tela su tavola, [3x(110x110)]*

*Porto vecchio (la nave)**

*Taxi in piazza**

1999

9 dicembre-18 gennaio 2000

Images for interiors, Trieste, mobilificio “La Gabbia”

Opere³⁵ :

[*Nostro Mondrian, Quotidiano* 1998, tecnica mista su tela, incollata su tavola, 140x63]

[*Erisition-anima mundi*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200]

[*Erisittone*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200]

[*Spleen-à Baudelaire*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200]

[*Anima Mundi*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2,5]

[*Bergson* 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5,5]

[*Beuys-Tiresias* 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4,5]

[*Beuys-Tiresias* 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5,5]

[*Clavir*, 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 34x24x9]

[*Contro dimore-dittico*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 2x(24x18)]

[*Kant-Heidegger* 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x6]

[*Liturgico*, 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 30x24x8]

[*Marx-Camus*, 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x6]

[*T.S. Eliot*, 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5]

[*Heidegger e Einstein*, 1999, tecnica mista su assemblage di tele, 2x(24x18) su 40x50]

[*Simone Weil*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 100x150]

[*Nietzsche-dittico*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 80x75x5]

[*Torso*], [1999], tecnica mista su tela multistrato, [120x100]

[*Il due e l'apertura*], Bologna, libreria [“Il secondo Rinascimento”]

Opere³⁶ :

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 142x60

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 141x62

Nostro Mondrian Quotidiano, 1997, tecnica mista su tela, 137x63

Nostro Mondrian Quotidiano 1997, tecnica mista su tela, [140x60]*

Lavagna-Erisittone, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 155x225
Heidegger, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3
Nietzsche-l'eterno ritorno, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5
Rimbaud-solde à vendre, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5

[Sacile, [mobilificio "L'Arredamento"]]

Opere³⁷:

[*Nostro Mondrian Quotidiano*] [1997], tecnica mista su tela, [100x120]
[*Plečnik*] 1998, tecnica mista su tela, 100x120
[*Plečnik*] 1998, tecnica mista su tela, 100x120
Erisittone 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200
Spleen-à Baudelaire 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200
Erisition-anima mundi 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200
Torso Simone Weil 1999, tecnica mista su tela multistrato, 100x120
Qualcosa di umano 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200
Torso 1999, tecnica mista su tela, 100x120
Erisittone-Durante 1999, tecnica mista su tela multistrato, 100x120
Erisittone 2000, tecnica mista su tela multistrato, 180x113
L'argent-il denaro 2000, tecnica mista su tela multistrato, 74x133
SPE 1998, tecnica mista, olio e carta su tela multistrato, 160x205
Anima Mundi 1999, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2,5

2001

2-20 marzo

What is Beauty, faces and boxes di Paolo Cervi Kervischer, Trieste, Caffè Illy

Opere³⁸:

[*What is Beauty*, 2001, scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x8]
What is Beauty, 2001, scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x8
What is Beauty, 2001, scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x4
What is Beauty, 2001, scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x9
What is Beauty, 2001, scatola, tecnica mista su tela multistrato, (3x(24x18))x6
What is Beauty, 2001, scatola, tecnica mista su tela multistrato, (3x(24x18))x5,5

What is Beauty, 2001, scatola, tecnica mista su tela multistrato, (2x(24x18))x8

Volto, 18x13*

Volto, 18x13*

6 tazzine *Illy Basket Playground* 1996

6 tazzine *Toon-Gee* 1992

dal 9 settembre

POETI: ri-tratti di un incontro, Trieste, Teatro Stabile Sloveno

Presentazione di Fulvio Dell' Agnese

All'interno della manifestazione *SIDAJA, incontri internazionali di poesia*

Un'iniziativa di: Multimedia Edizioni-Casa della poesia, Palacinka Associazione Culturale Internazionale, SWA (Slovenian Writers Association)-Festival of Vilenica 2001

In collaborazione con: teatro Stabile Sloveno Trieste, caffè illy, Fucine Mute WebMagazine

Con il contributo di: Ente Regionale Teatrale, Zadružna Kraška Banka-Banca di Credito

Cooperativo del Carso, Z.S.K.D.-Unione Circoli Culturali Sloveni, Consiglio regionale Friuli-Venezia Giulia, A.R.C.I. Nuova Associazione, IN.CE.-Iniziativa Centro Europee, APT-

Azienda di Promozione Turistica di Trieste

Opere³⁹ :

Nelo Risi, 8 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36

Valerio Magrelli, 9 dicembre 1989, acquerello su carta, 46x34

Luciano Erba, 15 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36

Maurizio Cucchi, 18 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36

Milo De Angelis, 19 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36

Giancarlo Majorino, 22 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36

Andrea Zanzotto, 26 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36

Biancamaria Frabotta, 27 gennaio 1990, acquerello su carta, 45x37,5

Maria Luisa Spaziani, 29 gennaio 1990, acquerello su carta, 45x37,5

Attilio Bertolucci, 31 gennaio 1990, acquerello su carta, 45x37,5

Giovanni Raboni, 15 dicembre 1990, acquerello su carta, 45x37,5

Jack Hirschmann, 1999, acquerello su carta

Vivian Lamarque, 5 gennaio 2000, acquerello su carta, 46x34

Franco Loi, 9 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34

Ermanno Krumm, 9 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Roberto Mussapi, 10 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Tiziano Rossi, 10 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Gregorio Scalise, 28 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Mario Luzi, 30 dicembre 2000, acquerello su carta, 45,5x40
Raffaello Baldini, 6 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Valentino Zeichen, 11 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Giovanna Sicari, 12 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Elio Pecora, 13 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x38,5

2002

23 febbraio-30 marzo

Artisti in libreria. Paolo Cervi Kervischer: opere scelte, Tolmezzo, La Libreria di Mauro Pillinini

Opere⁴⁰ :

T.S. Eliot, 1996, tecnica mista su tela multistrato, 24x18x3

Schopenhauer, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 24x18x4

Spersi nella mente, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 18x13

[*Plečnik*], 1998, tecnica mista su assemblage di tele, 2x(24x18) su 40x50

Volto, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 18x13

Volto, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 18x13

Heidegger e Einstein, 1999, tecnica mista su assemblage di tele, 2x(24x18) su 40x50

Angst, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13

[*Volto*], [2001], tecnica mista su tela multistrato, [18x13]

[*Volto*], [2001], tecnica mista su tela multistrato, [80x60x6]

[*Volto*], [2001], tecnica mista su tela multistrato, [18x13]*

[*Volto*], [2001], tecnica mista su tela multistrato, [18x13]*

[*Volto*], [2001], tecnica mista su tela multistrato, [80x60x6]*

[*Volto*], [2001], tecnica mista su tela multistrato, [80x60x6]*

[*Volto*], [2001], tecnica mista su tela multistrato, [80x60x6]*

Mondargentrian, 2000, 47,5x49,5*

Erisittone, 1999, 35x45*

Erisittone, 2001, 33x43*

Erisittone, 2001, 35x45*

Nudo, 2002, tecnica mista su cartone, 22x25*

Nudo, 2002, tecnica mista su cartone, 48x28*

15 giugno-15 luglio

Portale Poetico, Milano, Lattuada Studio⁴¹

Presentazione di Francesca Alfano Miglietti

13 e 15 giugno, interventi dei poeti ritratti

Opere⁴² :

Varco di sistema-a Hölderlin, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

J'ai avalé, 1998, tecnica mista su carta e tela, 160x220

Umberto Saba, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4

Camus, 1999 tecnica mista e olio su carta e tela multistrato, 118x150

Spleen-à Baudelaire, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

T.S. Eliot, 1999, scatola, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x5

Solde, (à vendre), 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

April (a T.S.Eliot), 1999, tecnica mista su tela multistrato, 160x250

The Waste...(per T.S.E.), 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

Portale Poetico, 2000, tecnica mista su tela, 300x270

Paul Ambroise Valery secret box-dittico, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13x2)

Tiresias, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

Arthur Rimbaud, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4

Charles Baudelaire-dittico, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13x2)

Dylan Thomas, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4

Emily Dickinson, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4

Ezra Pound, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2

Heinrich Heine, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2

Marina Cvetaeva-dittico, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13x2)

T.S. Eliot, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4

Umberto Saba, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x4

Walt Whitman, 2001, tecnica mista su tela multistrato, 18x13x2

Argent, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
Powe, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 80x70x6
Mauvais sang-à Rimbaud, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 80x70x6
Deraciné, 2002, tecnica mista su tela multistrato, [80x70x6]
Dylan T., 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
Niet, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
De profundis, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 43,5x40
E.V., 2002, tecnica mista su tela multistrato, 43,5x40
E.S.T.I., (a Rilke) 2002, tecnica mista su tela multistrato, 43,5x40
Forever, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
Je Attends, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 80x70
Chargé de mon vice, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 80x70
Je veux bien, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 80x70
Gli effetti-a Marina Cvetaeva, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 80x70
Aprile-ever, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
June, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
Senza Titolo, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
A volte, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 18x24
Nevermore-a Walt Whitman, 2002, tecnica mista su tela multistrato, 120x150
 Ritratti dei poeti:⁴³
Nelo Risi, 8 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36
Valerio Magrelli, 9 dicembre 1989, acquerello su carta, 46x34
Amelia Rosselli, 11 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36
Giampiero Neri, 15 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36
Luciano Erba, 15 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36
Maurizio Cucchi, 18 dicembre 1989, acquerello su carta, 40x30
Milo De Angelis, 19 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36
Giancarlo Majorino, 22 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36
Andrea Zanzotto, 26 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36
Biancamaria Frabotta, 27 gennaio 1990, acquerello su carta, 45x37,5
Maria Luisa Spaziani, 29 gennaio 1990, acquerello su carta, 45x37,5
Elio Filippo Accrocca, 25 maggio 1992, acquerello su carta, 53x38

Vivian Lamarque, 5 gennaio 2000, acquerello su carta, 46x34
Franco Loi, 9 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Ermanno Krumm, 9 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Roberto Mussapi, 10 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Tiziano Rossi, 10 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Gregorio Scalise, 28 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34
Mario Luzi, 30 dicembre 2000, acquerello su carta, 45,5x40
Raffaello Baldini, 6 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Michelangelo Coviello, 6 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Valentino Zeichen, 11 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Giovanna Sicari, 12 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Elio Pecora, 13 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x38,5
Claudio Grisancich, 19 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34
Marko Kravos, 10 aprile 2001, acquerello su carta, 46x34
Mario Santagostini, 28 aprile 2001, acquerello su carta, 46x34
Alda Merini, 29 aprile 2001, acquerello su carta, 46x34
Antonio Riccardi, 17 marzo 2002, acquerello su carta, 46x34
Juan Octavio Prenz, 25 aprile 2002, acquerello su carta, 46x34
Amedeo Giacomini, aprile 2002, acquerello su carta, 46x34
Gian Mario Villalta, 28 aprile 2002, acquerello su carta, 46x34

¹ L'elenco delle opere è stato ricavato da fonti fotografiche e da un documento, che per ogni gruppo di opere ne offre la descrizione. (Cfr. AD 5).

² La presenza di quest'opera alla mostra è stata ricavata da un'immagine. Non è presente nella fonte documentaria di riferimento (cfr. nota 1), in quanto esposta per iniziativa della Obalne Galerije, a rappresentare la vincita della medaglia d'oro alla *XIV Ex Tempore Internazionale di Pirano*.

³ Descrizione: «Triangolo allungato bianco con carte incollate ed appunti di scritte con matite, gessi e penna su sfondo tela dipinta di nero».

⁴ Le descrizione è: «Segni di colore su segni ricordanti triangoli equilateri e/o rettangoli. Prevalenza di tinte a base di arancio, rosso, siena, ombra naturale, bianco, nero». Di esse, ne sono state identificate sei, di cui una, vista la mancanza di fonti fotografiche sufficienti, non è riconducibile con certezza a un numero preciso dell'elenco.

⁵ La descrizione: «Segni di colore con prevalenza di tinte a base di arancio, bianco, rosso, rosa, ecc.».

⁶ Le immagini sono state ricavate da fonti fotografiche e bibliografiche. Le opere sono probabilmente perdute, data la loro fragilità, ma non può essere affermato con certezza perché la grande quantità di diari, lettere e materiale cartaceo privato dell'artista, non è stato visionato.

⁷ Le immagini a catalogo sono otto, perché è stata illustrata anche la copertina, cfr. fig. 1.038.

⁸ Le fonti di riferimento sono fotografiche e bibliografiche: «[...] Ha esposto alla comunale tre grandi composizioni[...]», [Sergio Brossi], *Piccoli viaggi per arte*, "Vita Nuova", 24 luglio 1981.

⁹ Sono state fondamentali, nel ricavare le opere esposte a questa mostra, le fonti fotografiche, in quanto, anche se esiste un elenco dei lavori esposti (cfr. AD 15), esso non presenta nessun dato utile e certo, ma solo un elenco grafico, molto stilizzato, accompagnato dai prezzi. Tuttavia da esso si può ricavare che alla mostra era anche stata portata una cartella contenente dei piccoli lavori, delle fotocopie dipinte e dei lavori medio-grandi che non è stato possibile identificare.

¹⁰ Queste tre ultime opere appartenevano a una composizione di nove pezzi. Non è stato possibile, considerando le sole fonti fotografiche (cfr. nota 9), risalire agli altri componenti, pertanto sono da considerarsi come esposte altri sei lavori su carta, pressoché monocromi, misuranti circa 50x75 cm.

¹¹ L'elenco delle opere, ricavato da fonti fotografiche e documentarie (cfr. AD 19) non è sicuramente esaustivo. In primo luogo per l'incompletezza della fonte documentaria, che presenta solo 18 opere, in secondo luogo per la mancanza di una panoramica fotografica esaustiva. Le opere dovevano essere circa 30, infatti si può leggere: «[...]una mostra personale della durata di un mese, con una trentina di opere, tra cui alcune di grande formato[...]», Maria Campitelli, *Niente ovvero tutto*, ["Il Piccolo"], [31 maggio 1983].

¹² Identificate da fonti fotografiche e documentarie, (cfr AD 22).

¹³ Quest'opera non inserita a catalogo, non è stata visionata, perché l'ubicazione è ignota; ne esiste tuttavia un'immagine. Cfr. fig. **0.22**.

¹⁴ Cfr. Paolo Cervi in *Spaziaria. Artisti emergenti nel Friuli-Venezia Giulia degli anni ottanta, inventario di tre edizioni della rassegna "Dove il corpo può spaziare"*, Udine 1982/1983/1984, Udine 1985, p. 56.

¹⁵ Riguardo l'Aula UBW, le fonti di riferimento sono tre e molto dettagliate (cfr. AD 28-30); purtroppo, però, le stesse fonti, danno ben poche indicazioni riguardo i piccoli lavori esposti al KHG-Zentrum, se non l'indicazione della presenza di 12 pezzi (cfr. AD 29).

¹⁶ Molto poco è il materiale relativo a questa mostra: solo la fonte documentaria AD 36 che tuttavia non permette di risalire con certezza alle date precise e a eventuali curatori, e la fonte bibliografica che fornisce l'indicazione esatta riguardo la presenza dei due artisti Manuela Sedmach e Paolo Cervi. Cfr. Maria Campitelli, *Astratti d'oggi*, ["Il Piccolo"], [17 maggio 1985].

¹⁷ Desunte dalle fonti fotografiche, non molto dettagliate, e da un manoscritto (cfr. AD 37).

¹⁸ Desunte dalle esaustive fonti fotografiche e documentarie (cfr. AD 41).

¹⁹ In questo caso le immagini sono praticamente inesistenti e le fonti documentarie tutt'altro che esaustive (cfr. AD 42).

²⁰ Desunte dalle immagini della mostra; la fonte documentaria, molto poco dettagliata, riporta solo il numero delle opere, 36, e i relativi prezzi (cfr. AD 43).

²¹ Cfr. *Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi*, pieghevole della mostra personale di Milano, Kriterion Gallery, 18-27 maggio 1988, [Milano] [1988].

²² Nonostante la scarsa documentazione riguardo questa mostra (cfr. AD 45), non è stato difficile rintracciare le opere, caratterizzate da stilemi abbastanza isolati per l'artista.

²³ Le opere sono state desunte dalle fonti fotografiche. Oltre ai due disegni erano presenti circa una decina di triangoli arancioni e delle opere con *fotografie rifiutate*, non identificati per la scarsa qualità delle immagini.

²⁴ Desunte da fotografie di qualità non eccelsa. Le opere esposte erano molte, una grande serie di triangoli arancioni di piccole dimensioni; sicuramente un'altra *Donna dell'età dell'oro*, non rintracciata; più di un pezzo intitolato *Il dio precario nella ripetizione*, e molti lavori di piccole dimensioni che dalle foto non si riescono a vedere.

²⁵ Esiste una fonte documentaria (cfr. AD 53), ma non è assolutamente descrittiva, in quanto presenta solo i prezzi delle opere. Da essa si può ricavare che le opere esposte erano 25, ma le fonti di riferimento per la loro identificazione sono fotografiche. Oltre alle opere proposte, non identificati sono una discreta quantità di triangoli su tela e fotocopie, come i due presenti a catalogo, e almeno altre due opere di piccolo formato, esposte sotto vetro, probabilmente triangoli di piccole dimensioni, non identificabili dalle fonti fotografiche perché coperte dal riflesso.

²⁶ Le opere sono state desunte da fonti documentarie e fotografiche. Oltre a quelle proposte, che compaiono in entrambe le fonti documentarie di riferimento (cfr. AD 62 e 63), la fonte documentaria 62, presenta anche la nota «Tafeln, Citazioni, Mente, Interferenze», che probabilmente si riferisce ad altre opere, illustrate senza una grande qualità ed esaustività dalle fonti fotografiche. Quindi, dato che non è stato possibile identificarne né il numero, né alcuna informazione riguardo la loro entità, non sono presenti a catalogo. Tuttavia la collezione dell'artista presenta diverse piccole opere su carta che presentano i titoli riportati, con stilemi riconducibili a quelle presenti, del gruppo *Mente*.

²⁷ Opera non identificata con sicurezza. La supposizione è desunta da una fotografia.

²⁸ Le fonti fotografiche di riferimento sono esaustive, ma, trattandosi di opere di piccolo formato, la loro identificazione è stata comunque difficoltosa. Pertanto nemmeno questa volta l'elenco delle opere è completo. A quelle date bisogna aggiungere almeno altri cinque piccoli lavori su tela e gesso, un pannello con una trentina di «fotografie recuperate» e una tela della serie *l'età dell'oro*, non trovata.

²⁹ Ho considerato le opere non identificate nonostante la riproduzione a catalogo dell'opera *Itache domestiche* 1996. Cfr. *Piccola mostra d'arte contemporanea*, catalogo della mostra personale di Cordovado, Il Portone Aperto, 12 agosto-1 settembre 1996, Cordovado 1996, s.n.

³⁰ Da fonte documentaria. Cfr. AD 71.

³¹ Di questo dittico è stata documentata solo una parte, perché l'altra non è stata visionata visto che si trova in una collezione privata a Zagabria.

³² Le opere sono state identificate a partire dalle fonti fotografiche, di scarsa qualità per le opere di piccolo formato, e dalla fonte bibliografica, che però potrebbe riportare opere non esposte. Cfr. *Nostro Mondrian Quotidiano*, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998, s.n.

³³ Desunte da fonti fotografiche e documentarie. (Cfr AD 74-5). Le fonti sono relativamente esaustive, anche se l'elenco delle opere è manoscritto e riporta solo i titoli.

³⁴ Da fonti bibliografiche (cfr. *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, pieghevole della mostra personale di Trieste, Galleria Tergesteo, 8 ottobre-1 novembre 1998, Trieste 1998), fotografiche e documentarie (cfr. AD 79). Ogni opera è corredata da una didascalia di Marino Sterle.

³⁵ Le fonti di riferimento sono fotografiche e documentarie, cfr. AD 91. Le opere, però possono solo essere ipotizzate, perché le fonti non coincidono. In più, la fonte documentaria, riporta solo le misure e il numero delle opere, salvo due brevi indicazioni «scatola» e «volti». Dall'elenco mancano sicuramente quattro piccoli volti e alcune piccole lavagne su carta, esposte sotto vetro. Le opere sicuramente mancanti non sono state inserite a catalogo per la qualità illeggibile delle fonti fotografiche.

³⁶ Riguardo questa esposizione restano solo tre fotografie, quindi sicuramente le opere non sono solo quelle elencate.

³⁷ Le uniche fonti sono fotografiche e sicuramente non esaustive.

³⁸ Le fonti di riferimento sono fotografiche e documentarie (AD 92).

³⁹ La fonte di riferimento è una bella foto panoramica della mostra.

⁴⁰ Desunte dalle poche e non esaustive fonti fotografiche, e dalla fonte documentaria manoscritta, poco dettagliata (cfr. AD 94).

⁴¹ Mostra dedicata al poeta Izet Sarajlic.

⁴² La fonte di riferimento è il catalogo della mostra, cfr. *Portale Poetico*, catalogo della mostra personale di Milano, Studio Lattuada, 15 giugno-15 luglio 2002, Trieste 2002, e la fonte documentaria (cfr. AD 96).

⁴³ Dalle fotografie della mostra che presentava i ritratti raccolti in due pannelli da 16 esemplari ciascuno.

Mostre collettive

1978

15 giugno-15 luglio

62^a *Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa¹

Giuria designata dal Consiglio di Vigilanza: Gianpaolo Domestici, Mario Pellarin, Armando Pizzinato, Toni Toniato

Giuria eletta dagli artisti concorrenti: Vittorio Basaglia, Silvestro Lodi, Rosario Morra, Romano Perugini

Segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa: Giorgio Trentin

Mostra organizzata e allestita dal Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa: Mario De Luigi (Presidente dell'Opera), Alberto Gianquinto, Giorgio Nonveiller, Guido Perocco, Paolo Peruzza, Francesco Valcanover, Concetta Vicentini Degan, Armando Visinoni, Giorgio Trentin

Artisti accettati: arte figurativa: Abate Maria Grazia, Alberini Alberto, Andrusos Atanasio, Bacchia Enrica, Baldan Fabio, Bellan Alessio, Bergozza Adriano, Bertuzzo Paolo, Biscaro Marinella, Borriero Giovanni, Brugnerotto Adone, Brugnerotto Mirella, Buso Antonio, Canova Gian Paolo, Caron Carmen, Ceccarelli Maria Laura, Ceccotto Alessandro, Cervi Paolo, Cicogna Luciana, Costantini Aldo, Da Lozzo Roberto, Del Giudice Paolo, De Luca Claudio, De March Giovanni, Di Mauro Guglielmo, Elvieri Wladimiro, Faga Maria Teresa, Fontana Roberto, Frison Giancarlo, Giampaolo Giordano, Giotto Loris, Hoffmann Johannes, Jazbek Vlado, Lanaro Roberto, Longo Massimiliano, Lora Giovanni, Lucchi Ornella, Martinelli Antonio, Milic Zdravco, Mion Kiko Amedeo, Ohira Yoci, Pausig Sergio, Peruzzi Domenico, Rabesco Fabrizio, Renier Bruno, Remiero Anna, Rochen Alain Marien, Rocco Rossella, Rubino Silvano, Russo Pietro, Sambo Mauro, Sandano Paolo, Sari Lina, Sartori Umberto, Slanzi Carmen, Sonogo Nelio, Sperotto Gian Battista, Stefanini Francesco, Stipanov Mauro, Stojkov Dragan, Taverna Attilio, Valvassori Giorgio, Verdaneza Pierfrancesco, Velluto Federico, Venuto Natalino, Vial Giuliano, Viola Luigi, Volpi Piero, Gennaro Angelo

Artisti accettati: arte decorativa: Casaril Luca, Gaggetta Mirko, Holtan Elisabeth

Opera: *Omaggio a...*, 1978, tempera su carta, 62x80²

21 dicembre-27 gennaio 1979

63^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa

Giuria designata dal Consiglio di Vigilanza: Pino Cioffi, Gino Morandis, Andrea Pagnacco, Neri Pozza

Giuria eletta dagli artisti concorrenti: Vincenzo Eulisse, Mario Guadagnino, Angelo Zennaro, Carmelo Zotti

Segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa: Giorgio Trentin

Mostra organizzata e allestita dal Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa: Alberto Giaquinto, Giorgio Nonveiller, Guidi Perocco, Paolo Peruzza, Francesco Valcanover, Concetta Vicentini Degan, Armando Visinoni, Giorgio Trentin (Segretario dell'Opera)

Artisti accettati: arte figurativa: Roberto Alberini, Claudio Ambrosini, Athanasio Andrusos, Enrica Bacchia, Fabio Baldan, Adriano Bergozza, Paola Bernardi, Silvano Bertaggia, Paolo Bertuzzo, Marilena Biscaro, Harald Böhn, Giovanni Borriero, Mirella Brugnerotto, Antonio Buso, Massimiliano Cadamuro, Alessandro Castro, Emanuela Cavalieri, Paolo Cervi, Luciana Cicogna, Costantino Cisco, Roberto Da Lozzo, Gianpaolo Dal Prà, Giovanni De March, Angelo De Martin, Dario De Rocco, Nicola Descovich, Wladimiro Elvieri, Roberto Fontana, Giancarla Frare, Mirko Gaggetta, Giorgio Gerardi, Giordano Giampaolo, Ottavio Ghirardello, Giuseppe Gioia, Nenad Goll Kevesić, Claudio Guerra, Luigi Guzzardi, Jean Harrison, Geoffrey Humphries, Kiko Amedeo Mion, Roberto Lazzarin, Massimiliano Longo, Ornella Lucchi, Antonio Martinelli, Mario Martinelli, Gianni Massagrande, Zdravko Milic, Branco Mohorovic, Yoichi Ohira, Bianco Paride, Sergio Pausig, Giancarlo Ravello, Agostino Perrini, Luciano Pontarollo, Fabrizio Rabesco, Bruno Renier, Marzia Rocchi, Monica Roccon, Nereo Marco Rotelli, Roberto Rotelli, Mauro Sambo, Paolo Sandano, Lina Sari, Silvana Scarpa, Masato Simonaka, Bruna Starz, Rolando Strati, Mauro Stipanov, Attilio Taverna, Felicia Trivelli, Federico Velluto, Luigi Viola, Andrea Vizzini

Artisti accettati: arte decorativa: Patrizia Bonato, Daniele Carter, Maura Laura Ceccarelli, Giorgio Clanetti, Daniele Dal Prà, Piero Mejin, Francesco Stefanini

Opere³:

In verità non saprei che dirvi 1, [1978], tecnica mista, 62x80*

In verità non saprei che dirvi 2, [1978], tecnica mista, 62x80*⁴

Inizio [ad esistere], 1978, tecnica mista su tela, 62x80, premio acquisto di 200.000 £.⁵

1979

[luglio-agosto]

[*Prima Tela, Concorso Nazionale tra le Accademie di Belle Arti Italiane*], Campione d'Italia, [sala del Casino]⁶

Opera: [*Senza titolo*], 12 luglio 1979, tecnica mista su carta, 90x140, medaglia d'oro⁷

[settembre]

XIV Ex Tempore Internazionale di Pirano, Pirano, Obalne Galerije⁸

Opere⁹:

[*senza titolo*], 24 agosto 1979, tecnica mista su carta, 70x100, I premio

[*senza titolo*], [1979], [tecnica mista su carta], [70x100]

21 dicembre-27 gennaio 1980

64^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa

Membro di diritto della giuria: Renato Borsato: Presidente dell'Opera Bevilacqua La Masa

Giuria designata dal Consiglio di Vigilanza: Saverio Barbaro, Toni Fulgenti, Salvatore Maugeri, Guido Perocco

Giuria eletta dagli artisti concorrenti: Vincenzo Eulisse, Romano Perusin, Alessandro Zen, Carmelo Zotti

Segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa: Giorgio Trentin

La mostra è stata organizzata dal Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa: Renato Borsato (Presidente dell'Opera), Alberto Giaquinto, Giorgio Nonveiller, Guido Perocco, Paolo Peruzza, Francesco Valcanover, Concetta Vicentini Degan, Armando Visinoni, Giorgio Trentin (Segretario dell'Opera)

Artisti accettati: arte figurativa: Maria Grazia Abate, Davide Antolini, Rajko Apollonio, Alessandro Battistin, Adriano Bergozza, Silvano Bertaggia, Renata Berti, Carlo Bertò, Paolo Bertuzzo, Harald Böhn, Miro Boschetto, Maurizio Brinis, Adone Brugnerotto, Mirella Brugnerotto, Giovanna Bruni, Massimiliano Cadamuro, Alberto Cagliari, Laurence Chiazzo, Riccardo Caldura, Patrizia Carlot, Stefano Carraio, Paolo Cervi, Patrizio Chiarato, Luciana Cicogna, Stefano Corbetta, Costantino Cisco, Antonio Costantini, Guglielmo Costanzo, Marcello Cremonese, Roberto Da Lozzo, Daniele Dal Prà, Antonio Da Re, Paolo Del

Giudice, Roberto De Marchi Malerba, Giovanni De March, Angelo De Martin, Vincenzo Di Lorenzo, Guglielmo Di Mauro, Doni Wally, Vladimiro Elvieri, Fabio Fabris, Paolo Favaro, Gianaugusto Filipozzi, Federico Fiotto, Roberto Fontana, Giancarla Frare, Rino Furlan, Mirco Gaggetta, Marta Gambarotto, Giordano Giampaolo, Paolo Giordani, Ottavio Girardello, Roberto Gobbo, Goll-Kevesic Nenad, Egidio Granzo, Luigi Guzzardi, Geoffrey Humphries, Roberto Lazzarin, Igor Lecic, Carmela Le Donne, Silvestro Lodi, Massimiliano Longo, Giovanni Lora, Ornella Lucchi, Guido Maestrello, Tito Maffei, Paolo Marcolongo, Antonio Martinelli, Zdravko Milic, Mion Kiko (Amedeo), Branko Mohorovic, Guido Muneratto, Mirou Navalon, Giuseppe Nicoletti, Giuseppe Negretti, Yoichi Hoira, Riccardo Pagliai, Sergio Pausig, Agostino Perrini, Edoardo Rilutti, Piergiorgio Pradella, Michele Puglia, Gianfranco Quaresimin, Oliviero Rainaldi, Tobia Ravà, Fabrizio Rebesco, Bruno Renier, Marzia Rocchi, Rossella Rocco, Alessandro Rossi, Nereo Marco Rotelli, Roberto Rotelli, Silvano Rubino, Mauro Sambo, Lina Sari, Giovanni Sartor, Tiziano Scappin, Fabio Scarpa, Daniele Spero, Bruna Starz, Francesco Stefanini, Mauro Stipanov, Stefani Stipitivic, Attilio Taverna, Carlo Alberto Tessarolo, Arianna Trevisan, Felicia Trivelli, Paolo Valle, Giorgio Valvassori, Fabrizio Vatta, Federico Velluto, Giancarlo Venuto, Gloria Vinello, Andrea Vizzini, Mariarita Zanardi, Angelo Zennaro, Susanna Wiesenfankt

Artisti accettati: arte decorativa: Gipsy Aidinyan, Oriano Favaretto, Donatella Grego, Gianfranco Marzari, Roberto Noè, Carla Riccoboni, Giancarlo Salmaso, Luisa e Michela Verenini, Mario Zanon

Opera: *L'inutile*, [1979], tecnica mista su [carta], 145x145¹⁰

21 dicembre-27 gennaio 1980

*Natale con critici e artisti triestini*¹¹, Trieste, Centro Barbacan

Mostra organizzata dal Centro Barbacan, istituito, officiato e gestito dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste

Comitato di gestione: Italo Giorni (presidente), Bruno Padovani e Alfieri Seri

Comitato consultivo: Sergio Molesì (presidente), Sergio Micalesco, Livio Officia, Ennio Steidler e Gianfranco Volk

Artisti e critici: Antonio Rodriguez (Sergio Brossi), Ugo Carà (Luigi Danelutti), Folco Iacobi (Claudio H. Martelli), Marino Cassetti (Carlo Milic), Paolo Cervi (Sergio Molesì), Edvard Zajec (Giulio Montenero) e Franco Vecchiet (Franc Udovic)

Opera: [senza titolo], 24 agosto 1979, tecnica mista su carta, 70x100¹²

1980

aprile

Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, Mestre, centro civico piazza ferretto

Comune di Venezia, assessorato alla pubblica istruzione

Comitato esecutivo: Bontempelli, Burzotta Di Blasi, Fraccalini

Collaboratori alla mostra: Bruno Lorini con Fabrizio Gazzarri e Giordano Giampaolo

Studenti presentati da Emilio Vedova: Paolo Cervi, Michela Favarin, Lorenzo Gatti, Fabrizio Gazzarri, Giordano Giampaolo, Bruno Lorini, Ranieri Pittoritti, Peter Rehar, Gianni Turin, Piero Volpi

Opera: *Eros in America*, [1979], [tecnica mista su tela], [160x200]¹³

20 dicembre-20 gennaio 1981

65ª Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa

Membro di diritto della giuria: Renato Borsato, Presidente dell'Opera Bevilacqua La Masa

Giuria designata dal Consiglio di Vigilanza: Sara Campesan, Luigi Carluccio, Emilio Greco, Toni Toniato

Giuria eletta dagli artisti concorrenti: Mario Abis, Ennio Finzi, Maurizio Trentin, Carmelo Zotti

Segretario della Fondazione: Giorgio Trentin

La mostra è stata organizzata dal Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa: Renato Borsato (Presidente dell'Opera), Guido Baldessarri, Paolo Pennini, Guido Perocco, Paolo Peruzza, Toni Toniato, Francesco Valcanover, Concetta Vicentini Degan, Giorgio Trentin (Segretario dell'Opera).

Artisti accettati: arte figurativa: Carla Ambrosini, Renzo Antonello, Stefano Baracchi, Silvano Bertaglia, Renata Berti, Paolo Bertuzzo, Giampaolo Blandini, Federico Bonan, Lucia Bordin, Walter Bortolossi, Mirella Boso, Brigitte Brand, Maurizio Brinis, Giuseppe Brombin, Adone Brugnerotto, Mirella Brugnerotto, Giovanna Bruni, Massimiliano Cadamuro, Riccardo Caldura, Diego Carli, Jill Carlson, Alessandro Castro, Giovanni Cazzador, Paolo Cervi,

Luciano Chinaglia, Luciana Cicogna, Stefano Corbetta, Leonardo Crepaldi, Roberto Da Lozzo, Antonio Da Re, Mario Di Iorio, Giuseppe Di Marco, Fiorella Di Raimondo, Wally Doni, Wladimiro Elvieri, Fabio Fabris, Stefania Fantini, Tino Filippozzi, Federico Fiotto, Lino Fiocchi, Giorgio Follin, Roberto Fontana, Mirko Gaggetta, Antonio Giancaterino, Rosalinda Gioso, Carlo Girardello, Roberto Gobbo, Nenán Goll-Kevesic, Gruppo Scenografia A, Claudio Guerra, Silvestro Lodi, Ornella Lucchi, Diane Lukas, Tito Maffei, Marco Marin, Leonardo Marino, Antonio Martinelli, Milič Zdravko, Amedeo Kiko Mion, Cristiana Moldi-Ravenna, Alberto Mongarli, Guido Muneratto, Daniele Nalin, Giuseppe Negretti, Roberto Noè, Laura Novello, Pasquale Nuzzo, Yoichi Ohira, Sonia Osetta, Lucia Parma, Elisa Pasquettin, Maurizio Pellegrin, Michele Puglia, Massimo Quercini, Fabrizio Rabesco, Renato Rescaglio, Carla Riccoboni, Walter Riondato, Giammarco Roccagli, Marzia Rocchi, Rossella Rocco, Serse Roma, Alessandro Rossi, Nereo Marco Rotelli, Mauro Sambo, Maria Grazia Sanchesì, Lina Sari, Mariateresa Sartori, Tiziano Scapin, Angela Maria Scarpaio, Paolo Seno, Hristos Skalkotos, Stefano Simioni, Elisabetta Sirena, Bruna Starz, Mauro Stipanov, Stefano Stipitivic, Carlo Tassarolo, Tiziana Tisatto, Chiara Toni, Arianna Trevisan, Elisabetta Valentini, Paolo Valle, Giorgio Valvassori, Giancarlo Venuto, Luigi Viola, Valerio Vivian, Andrea Vizzini, Piero Volpi, Susanna Wiesenfahrt, Putros Youkhanna, Mariarita Zanardi, Angelo Zennaro

Artisti accettati: arte decorativa: Giuseppe Bucco, Flavio Cavalli, Nicoletta De Grandis, Monica Roccon, SER-BB di Zampieri & Baggio, Enrico Stropparo

Opere¹⁴:

senza titolo 1, 1980, tecnica mista su tela, 70x100, Venezia, Archivio del Museo di Cà Pesaro (Inv. 824 BA), Borsa di Studio di 1.000.000 £ con acquisto dell'opera¹⁵

senza titolo 2 [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

senza titolo 3 [1980], tecnica mista su tela, 70x100*

senza titolo 4 [1980], tecnica mista su tela, 70x100

1981

dal 9 maggio 1981

Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Bologna, Galleria del Circolo Artistico Iterarte

«Sono esposte alcune fotografie di un servizio in esclusiva «**Laboratorio Vedova 81**» Accademia di Belle Arti di Venezia del fotografo Graziano Arici di Venezia e cinque pannelli didattici «**Perché e come**» realizzati dal laboratorio Vedova 1979». ¹⁶

Studenti presentati da Emilio Vedova: Paolo Borriero, Paolo Cervi, Riccardo Curti, Claudio De Luca, Lorenzo Gatti, Bruno Lorini, Tito Maffei, Gian Maria Picco, Giuseppina Scirpo, Fausta Soravia, Gianni Turin, Joe Wahl

Opere: *Vertice*, [1980], tecnica mista su carta, 131x149¹⁷

luglio-agosto 1981

III mednarodna razstava kombinirane fotografije, Koper, Fotogalerija Loža

A cura di: Toni Biloslav, (direttore delle Obalne galerije di Pirano), Andrej Medved, Sergio Molesi

Artisti: Tomaz Lunder, Hornoczy Ors, Alenka Vidrgar, Eddie Daems, Zenon Harasym, Tibor Varjasi, Jaka Jeraša, Paolo Cervi, Vladeta Milojevic, Bruno Braun, Ales Dobrlet, Igor Modic, Jože Zivic, Jože Kološa, Boris Sontacchi, Jasenka Odic

Opera: *Sincerità*, 1981, tecnica mista su foto, supporto in cartoncino nero, 42x65, medaglia d'argento *ex-aequo* con Jaka Jeraš¹⁸

[settembre] 1981

Ex Tempore Internazionale di Pirano, Pirano, [Obalne Galerije]

III classificato¹⁹

Opere non identificate

20 settembre-20 novembre 1981

Ausstellung der Werke von Der Ersten Malerwoche in Suetschach, Suetschach, Galerie Tainach²⁰

Manifestazione organizzata dalla Slowenischer Kulturverein društvo *Kočna* in Suetschach²¹

Artisti: Michaela Favarin, Paolo Cervi, Slavo Kores, Marjan Jelenc, Caroline, Hans Staudacher, Karel Vouk

Opere²²:

[*Suetschach*, settembre 1981, quattro foto su carta, supporto in cartoncino nero, 50x70]

[*Suetschach*, settembre 1981, quattro foto su carta, supporto in cartoncino nero, 50x70]

[[*senza titolo*], tecnica mista su carta, 94x150]

[[*senza titolo*], tecnica mista su carta, 94x150]

[[*senza titolo*], tecnica mista su carta, 120x150]

[[*Il tempo non rispetta il mio tempo*, tecnica mista su carta, 65x100]

1982

marzo-aprile

Koštabona 81, Koper, Fotogalerija Loža

A cura di: Toni Biloslav, direttore delle Obalne galerije, Pirano

Organizzazione: Kulturna Skupnost Slovenije, Kulturna Skupnost Občine Koper, Hotel Triglav Koper

Artisti: Paolo Cervi, Dušan Miška, Tibor Variasy, Eddie Daems, Jože Kološa-Kološ, Alenka Vidrgar, Mišo Hochstätter, Gerhard Skrapits, Tomaž Bricelj

Opere²³:

[[*Sincerità*, 1981, tecnica mista su foto, supporto in cartoncino nero, 42x65]

[[*Spesso per amore fingiamo di non vedere*, 1981, tecnica mista su foto, supporto in cartoncino nero, 50x72]

26 giugno-16 luglio

Cervi Jenull Lorini, Trieste, Galleria Rettori Tribbio 2

«Cervi, Jenull e Lorini si sono incontrati nel laboratorio di Emilio Vedova all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove hanno lavorato assieme alcuni anni, sintonizzati sul medesimo «sentiere»²⁴.

Opere²⁵:

[[*senza titolo*], 30 luglio 1981, tecnica mista su tela, 140x220]

[[*senza titolo*], 1982, tecnica mista e foto su carta multistrato, 50x70]

[luglio agosto]

[[*IV mednarodna razstava kombinirane fotografije*], Koper, Fotogalerija Loža

Opere²⁶:

[[*Di che aver paura*, 1983, quattro foto su cartoncino nero, 100x34]

[*La maggiorana: Ariete-l'issopo! Gemelli*, [1983], tecnica mista su foto, supporto in cartoncino nero, 32x53]

[*Noi continuiamo a dare calci al muro*, [1983], tecnica mista su foto, supporto in cartoncino grigio, 34x100]

30 ottobre-6 gennaio

1182-1982 *Francesco. Mostra regionale di pittura sul tema francescano*, Trieste, Castello di san Giusto Bastione Fiorito

Direttore della mostra e coordinatore del catalogo: Sergio Molesi

Con il patrocinio della regione autonoma Friuli-Venezia Giulia e la Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste

Commissione giudicatrice: Arch. Luigi Pavan (Presidente), Dott. Licio Damiani, Dott. Giulio Montenero, Prof. Don Luciano Padovese, Prof. Sergio Tavano, Prof. Sergio Molesi (Segretario), Gianna Bucher (segretario verbalizzatore)

Artisti: Franca Batich, Ferruccio Bernini, Ottavio Bomben, Gianni Borta, Marino Bortoluzzi, Mario Braidotti, Chiara Bressani, Arrigo Buttazzoni, Gigi Castellani, Paolo Cervi, Franco Chersicola, Maria Chiagic, Ercole Collautti, Sergio Colussa, John Corbidge, Gualtiero Cornachin, Franz Crevatin, Isabella Deganis, Luciano De Gironzoli, Mario della Ricca, Mario Di Iorio, Giovanni Duiz, Giorgio Ferletti, Claudio Feruglio, Piero Frausin, Claudio Fuchs, Giovanni Gergolet, Frida Giordani De Reya, Pietro Grassi, Laila Grisou Cavalieri, Folco Iacobi, Cirillo Iussa, Giancarlo Magri, Luigi Martinis, Lucio Modesto, Fulvio Monai (I premio *ex aequo*), Alberto Modellini, Claudio Moretti, Luigi Murello, Claudio Nevyjel, Giovanni Pacor, Sergio Pascoli, Giorgio Pecchiar, Fred Pittino, Vittorio Porro (I premio *ex aequo*), Arrigo Poz (I premio *ex aequo*), Alice Psacaropulo, Ugo Rasetti, Annamaria Ricci, Antonio Rodriguez, Serse Roma, Lenci Sartorelli, Marisa Scarfi, Cesare Spanghero, Laura Stivania Accerboni, Sergio Stocca (I premio *ex aequo*), Glauco Benito Tiozzo, Angelo Toppazzini, Luciano Trojanis, Giancarlo Venuto, Pedra Zandegiacomo, Mariagrazia Zatta, Paolo Zoppolato, Boris Zulian

Opera: *La carne di Francesco/la pelle di Narciso*, tecnica mista su tela e plastica, 153x100²⁷

[novembre]

[*Ex Tempore 83 Opatija*, [Opatija]

Primo premio²⁸

Opere non identificate

1984

2 agosto-8 settembre

I prossimi venturi. Seconda biennale d'arte città di Bibione, Bibione, Sale del Monaco

Promossa e organizzata dall'Assessorato alla Cultura e dalla Biblioteca del Comune di San Michele al Tagliamento

Comitato critico: Armando Pizzinato (Presidente), Licio Damiani, Sergio Molesi, Fulvio Monai, Luciano Padovese, Giancarlo Pauletto, Mario Stefani

Artisti: Giulio Belluz, Mario Bessarione, Arrigo Buttazzoni, Paolo Cervi, Giovanni Cesca, Luciana Cicogna, Brunetta Cornaviera, Giancarlo David, Franco Dugo, Claudio Guerra, Silvestro Lodi, Enzo Mari, Maria Teresa Onori, Paolo Paolini, Lina Sari, Francesco Stefanini, Adriano Stock, Giorgio Valvassori, Angelo Zennaro

Paolo Cervi segnalato da Sergio Molesi

Opere²⁹:

Acqua 2-l'albero, 1984, tecnica mista su carta e tela, 300x280

Gli aiuti della demenza-nel deserto, 19 giugno 1984, tecnica mista su tela, 240x320

L'orecchio difficile, 1984, tecnica mista su tela, 70x110

Frammenti postumi, 1984, tecnica mista su carta intelata, 70x100

Ciò che si vede, ciò che si sente, 1984, tecnica mista su carta, 72x90 ca.

Trittico (Il possibile non concerne il fare; Uno spostamento; Non mi do senza problemi)
1984, tecnica mista su foto, supporto in carta da pacchi, 64x192

Im Spannungsfeld der Philosophie, 1984, libro, tecnica mista e plastica su carta, 50x76

15 ottobre-16 novembre

Meditation '84. Schloß Poppendorf 1-21 september 1984, Graz, Minoriten Galerie

Mostra effettuata nell'ambito della manifestazione della città di Graz, *Steirischer Herbst '84*

Artisti: Silvia Breitwieser, Amanda Carmona, Paolo Cervi, Josef Fink, Peter Hofmann, Elga Maly, Ingrid Moschik, Valentin Oman, Brigitte Pfaffemberger, Irgmard Schaumberger, Edith Temmel

Opere³⁰:

Das Gehor 1, settembre 1984, tecnica mista su tela, 194x150

Das Gehor 2, settembre 1984, tecnica mista su tela, 200x150

San Giorgio e il drago e i miraggi nel deserto, settembre 1984, tecnica mista su tela, 150x200

Tutto avviene nel deserto, settembre 1984, tecnica mista su tela, 190x150

Nel deserto, settembre 1984, tecnica mista su tela, 200x300

Die Dreieck-meditation, settembre 1984, tecnica mista su carta intelata, 70x100

Die Dreieck, settembre 1984, tecnica mista su carta intelata, 70x100

Die Dreieck, settembre 1984, tecnica mista su carta intelata, 70x100

[*Dieci pagine di pittura*], settembre 1984, tecnica mista su carta, 9x(29x22) e 22x29

San Giorgio e il drago e i miraggi nel deserto, settembre 1984, libro, tecnica mista e plastica su carta, 50x76

9-27 novembre

Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Strasbourg, Musée d'Art Moderne

Esposizione delle *Ecoles d'art en Europe*, organizzata dall'associazione *Art contemporain*

Studenti presentati da Emilio Vedova: Maria Bernardone, Francesco Carelli, Paolo Cervi, Riccardo Curti, Graziella Da Gioz, Giuseppe De Biasi, Marzio D'Orio, Lorenzo Gatti, Bruno Lorini, Claudio Poli, Franco Ruaro, Annamaria Sostero

Opere³¹:

Vertice, [1981], tecnica mista su carta, 131x149

Rosso, [1981], tecnica mista su carta, 131x149*

1985

1-23 giugno 1985

Prima gara regionale di pittura estemporanea «piazzale Rosmini e dintorni», mostra collettiva di Trieste, sala del Centro Giovanile

Estemporanea di pittura bandita dalla parrocchia Madonna del Mare nell'ambito delle manifestazioni celebrative della Patrona, Maria Stella del Mare

Giuria: prof. Fulvio Monai-Presidente, prof. Sergio Brossi, prof. Sergio Molesi, prof. Luciano Perissinotto, Mons. Luciano Padovese-assente giustificato

Artisti: Stravisi Nelda, Cej Demetrio, Jus Stefano, Cervi Paolo, De Gironcoli Luciano, Ferletti Giorgio, Grassi Pietro, Chersicola Franco, Di Iorio Mario, Codogutto Renzo, Modesto Lucio Elio, Bastianuto Gabriella, Callea Giuseppe, Tosolini Beppino, Manuelli Renato, Gasparinetti Daniele, Birolla Menotti, Clavora Silvano, Comuzzo Renzo, Fuchs Claudio, Furlani Renata Maria, Grisou Laila, Ianezic Adriano, Ivancic Vladimiro, Mecchia Tarcisio, Pecchiar Giorgio, Pinna Luigi, Rivari Giorgio, Talleri Elena, Verani Valentina, Vittes Anna Maria, Vizzacarro Andrea, Anedda Francesco, Babuder Giuliano, Bacar Federico, Batoli Agostino, Bullega Coriolano, Ciliberti Maria Pia, Costa Luciana, Cucchi Armando, Dapas Jasna, Deganutti Elvio, De Nardo Giuliana, De Stefani Nora, Dibitonto Eleonora, Felician Graziella, Ferri Nando, Flego Marina, Foti Fabio, Giacobini Sergio, Goitan Marcello, Merlach Elvio, Mirarci Aldo, Musina Fulvio, Nera Anna Maria, Pison Roberto, Pitocco Luigi, Pugliese Davide, Ricci Giuseppe, Rimbaldo Pierina, Scaramella Aldo, Spinelli Fausto, Tiziani Nives, Trevisani Riccardo, Villatora Claudio, Zoppolato Livio

Opere: *La Vergine sorgente*, premio acquisto di 500.000 £³²

[settembre]

Suetschach, 1985

Opere³³:

Sorgente, 1985, tecnica mista e carta su tela, 270x240

S.T., settembre 1985, tecnica mista su carta intelata, 66x93

S.T., settembre 1985, tecnica mista su carta intelata, 66x93³⁴

1986

5-30 aprile

Per altre vie, per altri porti..., Trieste, Palazzo Costanzi-Galleria Torbandena-Teatro Auditorium

A cura di Alessandro Rosada

Promossa dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia

Con il patrocinio del Comune di Trieste e dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo

In collaborazione con il Gruppo 78 e *Juliet Art Magazine*

Una cartella di incisioni dei dieci artisti presenti alla collettiva è stata stampata da *Atelier-grafica d'arte* di Aurisina

Palazzo Costanzi: *Il tempo della memoria* (Claudio Guerra, Sergio Pausig, Serse Roma, Gian Carlo Venuto; testo introduttivo di Vittorio Sgarbi)

Galleria Torbandena: *Bestiari segreti* (Peter Friedl, Zivko Marusic, Antonio Sofianopulo; testo introduttivo di Alessandro Rosada)

Teatro Auditorium: *Le soglie dell'astrazione* (Paolo Cervi, Manuela Sedmach, Fulvio Giannini; testo introduttivo di Maria Campitelli)

Opere³⁵:

Origine 1, dicembre 1983, tecnica mista su carta intelata, 153x260

Gli aiuti della demenza-nel deserto, 19 giugno 1984, tecnica mista su tela, 240x320

Ferragosto, 1986, tecnica mista su tela, 265x194

Pilastro, 1986, tecnica mista su tela, 266x190

1987

28 maggio-19 giugno

Padova, Fioretto galleria d'arte

«Se ogni spinta creativa è una trasgressione delle regole, allora non è meglio che si scelga la strada della libertà, cioè la strada di un'arte finalmente sciolta dai fini pratici, dipingendo o scolpendo soltanto secondo l'esigenza della pura sensibilità?»³⁶

Artisti: Massimo Caria, Paolo Cervi, Cesare Fernicola, Franco Guerzoni, Bruno Lorini, Kristos Skalkotos

Opere³⁷:

[*Colonna grigia 1*, 1987, tecnica mista su tela, 187x92]

[*Colonna grigia 2*, 1987, tecnica mista su tela, 170x87]

giugno

Trieste in piazza, proposte di architetti e artisti per la riqualificazione di piazze e spazi all'aperto degradati dall'uso improprio o dall'abbandono, Trieste, Palazzo Costanzi

Organizzata da *Italia nostra* (Presidente: Sergio Franco; Consiglieri: Oscar Armani, Lucio Arneri, Pietro Cordara, Giorgio Dorfler, Pia Frausin, Eugenia Prenz, Carlo Ulcigrai, Franco Zubin, Enrico Giacomelli, Donato Riccesi, Pierpaolo Soldano)

Con il patrocinio dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste, del Comune di Trieste e della Provincia di Trieste

Artisti e architetti: Ruggero de Calò e Giulio Stagni, Pietro Cordara e Livio Schizzi, Gianni Foti – Corrado Pagliaro e Piccolo Sillani, Mauro Trani e Giancarlo Stacul, Ferruccio Lange – Liviano Derossi – Paolo Porro e Marzia Marzi, Carmelo Nino Trovato – Odeina Panamici e Loris Cosmini, Luciano Lazzari – Paolo Zelco – Dario Piattelli – Moreno Suzzi – Maurizio Maranzana – Sergio Trampus e Francesco Stefanini, Evelina Bette – Franco Da Pozzo – Mauro Mattassi e Manuela Sedmach, Mauro Cosmini – Paolo Cervi – Luisa De Vecchi – Maria Dreossi e Gianfranco Sgubbi

Progetto: *Piazza-parte di città*

Opere: *Sprecher-quadrattico*, 1987, tecnica mista su foto, 4x(47x57)³⁸

[[*Giovane arte contemporanea*], Pavia, Castello di Sartirana]

Opere³⁹:

Ferragosto, 1986, tecnica mista su tela, 265x194

Pilastro, 1986, tecnica mista su tela, 266x190

Suono, 1986, tecnica mista su tela, 153x260

1988

[aprile]

Laboratorio «P» di attività artistiche, Trieste, collina di San Giovanni

Con la partecipazione di: Bremen Theater, Landeszentrale für Politische Bildung in Bremen, Associazione italiana italo-tedesca deutsch-italienische Gesellschaft Bremen, Bremer Sparkasse, Europa Union, Associazione culturale Franco Basaglia-Trieste, progetto CEE ENAIP, USL N. 1 triestina, Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, servizi di salute mentale-Trieste

Artisti: autore anonimo, Igor Biason, Paolo Cervi, Giuseppe Dell'Acqua, Franca Dolcetta, Livio Endrigo, Matthias Henrici, Rüdiger Henrici, Rudi Lama, Livia Lattes, Eva Lips, Cveto Marsic, Claudio Moretti, Romanka Mrakic, Marisa Müller, Ljubo Novak, Roberto Orrù, Marinella Perosa, Diego Porporati, Pino Rosati, Davide Skerlj

Opere⁴⁰:

[[*senza titolo*], 1988, tecnica mista su carta, 64x70]

[[*senza titolo*], 1988, tecnica mista su carta, 64x70]

[[*senza titolo*], 1988, tecnica mista su carta, 70x74]

[*senza titolo*], [1988], tecnica mista su [tela]

Tempi di Pace 1984-88, [Jesolo]

A cura di Luigina Bortolatto

Organizzata da Federamicizia in collaborazione con Le Venezie

Artisti: Malagrazia Abate, Aldo Aliprandi, Marta Allegri, Massimo Bagarotto, Mirella Barbarich, Paolo Bazzocchi, Renato Begnoni, Maria Bernardone, Renata Berti, Paolo Bertuzzo, Gaetano K. Bodanza, Enzo Borean, Guglielmo Botter, Mirella Brugnerotto, Antonio Buso, Luca Buvoli, Alessandro Cadamuro, Paolo Cervi, Piermario Ciani, Luciana Cicogna, Elisabetta Cioffi, Nicola Cisternino, Fabio Citton, Fabiana Collotto, Maurizio Corradi, Luca Coser, Antonio Costantini, Lucia Cristin, Riccardo Curti, Graziella Da Gioz, Giuseppe Dal Bianco, Giuliano Dal Molin, Ennio D'Ambros, Flavio Da Rold, Giancarlo David, Antonio Dei Rossi, Alfredo De Locatelli, Angelo De Martin, Patrizia Devidè, Mario Di Iorio, Vladimiro Elvieri, Michela Favarin, Paolo avaro, Domenico Ferrari, Claudio Mario Feruglio, Giorgio Fiorenzato, Roberto Floreani, Roberto Fontana, Moreno Fortunato, Adriano Fracalossi, Paola Gasparotto, Max Gaudenzi, Paolo Gemignani, Laura Gioso, Mauro Gonzo, Alberto Graziani, Patrizia Guerresi, Sang-Jai Ju, Stefano Jus, Anna Lombardi, Gianni Mantovani, Corrado Meneguzzo, Alberto Mongarli, Cristina Monti, Giuseppe Nicoletti, Sergio Pausig, Dorina Petronio, Edoardo Pilutti, Mauro Pitaccolo, Gianfranco Raccanelli, Tobia Ravà, Marzia Rocchi, Franco Ruaro, Mauro Sambo, Lina Sari, Umberto Sartori, Manuela Sedmach, Aldo Segatto, Antonio Sofianopulo, Anna Sostero, Raimondo Squizzato, Bruna Starz, Sonia Strukul, Roberto Tigelli, Terenzio Trevisan, Fabrizio vatta, Marialisa Vidoni, Luigi Viola, Adriano Vit, Valerio Vivian, Andrea Vizzini, Silvana Zambanini, Angelo Zennaro

Opera: *Origine*, 1987, tecnica mista su tela, 150x200⁴¹

1989

febbraio-marzo

42^a Mostra regionale d'arte, Trieste¹, Sala Comunale d'Arte e Palazzo Costanzi

Promossa dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste

Consiglio Direttivo: Paolo Marani (Presidente), Villibossi (Vicepresidente), Franco Chersicola (Tesoriere segretario), Ferruccio Bernini (consigliere), Pino Callea (consigliere), Marino Cassetti (consigliere), Carmelo Vranich (consigliere)

Giuria di accettazione designata dal Sindacato Regionale Artisti Pittori Scultori Incisori: Marino Cassetti (Pittore), Carlo Milic (Critico d'Arte), Sergio Molesì (Critico d'Arte), Luigi Silvi (Critico d'Arte), Alice Psacaropulo (Pittrice)

Segretario: Franco Chersicola

Artisti: Franca Batich, Ferruccio Bernini, Adriano Bon, Laila Grisou Cavalieri, Paolo Cervi, Franco Chersicola, Bruno Chersicola, Silvano Clavora, Waldes Coen, Stefano Comelli, Piero Conestabo, John Corbidge, Pino Corradini, Vittorio Cosetta, Edoardo Devetta, Glauco Dimini, Giancarlo Doliak, Annamaria Ducaton, Antonio Evangelista, Giorgio Ferletti, Claudio Fuchs, Ciro Gallo, Nino Gergolet, Lucia Ghirardi, Giuliano Giachelli, Pietro Grassi, Folco Iacobi, Adriano Janezic, Annamaria Lotesto, Lia Levi Daneo, Francesco Maltese, Guido Massaria, Paolo Marani, Enzo Mari, Clelia Mazzoli, Fulvio Monai, Claudio Moretti, Michele Parisano, Giuliano Pecelli, Megi Pepeu, Stefano Pesaresi, Orlando Poian, Bruno Ponte, Alice Psacaropulo, Rado, Graziano Romio, Eva Ronay, Rossdear (Rossana Rizzardi), Mirella Schott Sbisà, Adriana Scarizza, Fulvio Sisto, Silvano Spessot, Otty Stock⁴², Adriano Stock, Nelda Stravisi, Luciano Troianis, Paolo Turco, Franco Valessi, Rossella Vinello, Villibossi, Hugo Wulz, Ludovico Zabotto, Ernesto Zenari, Alice Zeriali, Natalia Zilli, Mario Zol, Livio Zoppolato, David Zulian

Opera: *Senza titolo*, 1989, tecnica mista su tela, 175x80⁴³

20 dicembre-6 gennaio 1990

Artepresepio. Mostra regionale di pittura e scultura, Trieste², Stazione Marittima

Organizzata dall'Associazione Italiana Amici del Presepio

Commissione di accettazione e premiazione: Giuseppe Castagnaro (Presidente), Sergio Brossi, Nicolò Molea, Sergio Molesì, Gabriele Polita, Adriana Scarizza (Segretaria)

Con il patrocinio del Vescovo di Trieste, della Provincia di Trieste, del Comune di Trieste, dell'Ente Autonomo del Porto di Trieste

Con gli auspici dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste

Artisti: Apollonio Zvest (riconoscimento «a pari merito»), Ariosi Renato, Babuder Giuliano, Barducci Paolo, Bartole Claudio, Bartoli Augusto, Batich Franca (riconoscimento «a pari

merito»), Benci Gabry (riconoscimento «a pari merito»), Bernini Ferruccio, Birolla Menotti, Broussard Elisabetta, Brunetti Ondina (riconoscimento «a pari merito»), Burlini Cecchi Vera, Campanella Maria Grazia, Carà Ugo (riconoscimento «a pari merito»), Cervi Paolo (riconoscimento «a pari merito»), Chersicla Bruno (riconoscimento «a pari merito»), Chiazza Maurizio, Ciliberti Maria Pia, Cisco Mariano, Clavora Silvano (riconoscimento «a pari merito»), Collutti Alferio, Collutti Ercole, Coloni Lucienne, Cordi Lucilla, Corradini Pino, Covra Lucio, Creglia Maria, Crevatin Ermanno, Crevatin Tatiana, Crovatto Fulvia, Delise Elsa, Delnevo Graziella, De Nadai Claudia, Desanti Gianpaolo, Devidè Ettore, Dimini Glauco, Doljak Bogomila, Ducaton Annamaria, Duiz Giovanni (riconoscimento «a pari merito»), Famà Aldo, Farina Tullio, Ferletti Giorgio (riconoscimento «a pari merito»), Fermo Fulvia, Ferrari Alessandro, Ferri Nando, Figar Paolo, Figar Sergio, Fonda Silvia, Franzil Giovanni, Fuchs Claudio, Furlan Franco, Furlan Gualtiero, Furlani Renata Maria (riconoscimento «a pari merito»), Gaggi Mercedes, Galbiati Giuseppina, Gallo Ciro, Giachelli Giuliano, Girolomini Flavio, Glinkov Sergej, Gnesda Giorgio, Goina Gordini Fernanda, Gombac Tullio, Grison Cavalieri Laila (riconoscimento «a pari merito»), Iacobi Folco (riconoscimento «a pari merito»), Ierman Luciano, Inchingolo Mino (fuori concorso), Lotta Rinaldo (riconoscimento «a pari merito»), Mandero Bruno (riconoscimento «a pari merito»), Manuelli Renato, Martinis Luigi (riconoscimento «a pari merito»), Massaria Guido (riconoscimento «a pari merito»), Martino Gianfranco, Meroi Giuliano, Matallinò Elettra (riconoscimento «a pari merito»), Micalesco Sergio (riconoscimento «a pari merito»), Molesti Paolo, Mosetti Melany, Movia Beatrice, Murzi Bruna, Musina Fulvio, Osojnik Silvia, Pagliaro Pietro, Parisano Michele, Parovel Vittorio, Petkovsek Ivo, Piazza Laura, Pilli Angelo, Pinzani Carlo, Pison Roberto, Pitacco Luigi, Pittino Fred (riconoscimento «a pari merito»), Polla Lidia (riconoscimento «a pari merito»), Popy, Presot Luca, Psacaropulo Alice (riconoscimento «a pari merito»), Ravalico Ireneo (riconoscimento «a pari merito»), Raza Claudia (riconoscimento «a pari merito»), Romio Graziano, Rosignano Livio (riconoscimento «a pari merito»), Rosscara, Rossdear, Rozmann Glauco, Sartorelli Lenci, Scaramella Aldo, Scarizza Adriana (fuori concorso), Schott Sbisà Mirella (riconoscimento «a pari merito»), Segrè Laura, Sentieri Sabatino Gabriella, Serravalli Pietro (riconoscimento «a pari merito»), Sisto Fulvio, Sivini Claudio, Sollazzi Enzo, Stravisi Nelda, Suelzu Luca (riconoscimento «a pari merito»), Tommasini Fulvio, Tosti Riccardo, Verani Valentina (riconoscimento «a pari merito»), Vessilli Luciana, Villibossi (riconoscimento «a pari merito»), Vittes Annamaria,

Zabotto Ludovico (riconoscimento «a pari merito»), Zenari Ernesto, Zilli Natalia, Zol Mario, Zoppolato Livio, Zugna Lorella, Zulian Boris, e gli allievi della Scuola Media «CAMPI ELISI»

Opera: *Magi e regali*, 1989, tecnica mista su tela, 180x120⁴⁴

1990

8-19 marzo

La Scuola Libera di Figura, Trieste, Sala comunale d'arte

«Opere grafiche e pittoriche degli allievi che hanno frequentato la Scuola negli ultimi anni: Aldo Argenton, Vanni Bandiera, Gabriella Benci, Lea Bocciai-Tedeschi, Claudio Buranello, Renato Busdon, Bianca Camerini, Paolo Cervi, Edmondo Dose, Bruna De Fabris, Cristina Fezza, Lucia Ghirardi, Michela Gottardo, Gianna Lampe, Anna Maria Lotesto, Lorena Matic, Annalisa Morpurgo, Fernando Mostarda, Franco Panizon, Patrizia Peruzzo, Ireneo Ravalico, Giuliana Roli, Giovanni Battista Rosi, Franco Sala, Giuseppe Saracino, Sergio Serasin, Olivia Siaux, Franco Valussi, Franco Visintin»⁴⁵

Opere non identificate

25 aprile-1 maggio

Questa notte ho fatto un sogno. Mostra regionale di pittura, Pordenone, Palazzo Montereale Mantica

A cura di: Angelo Bertani (Pordenone), Domenico C. Cadoresi (Udine), Maria Masau Dan (Gorizia), Laura Safred (Trieste)

Mostra organizzata in occasione dei cento anni della festa del I maggio

Organizzata dalla federazione GGIL CISL UIL

Con il patrocinio della Provincia di Pordenone e del Comune di Pordenone

In collaborazione con C.C.I.A.A. di Pordenone e Banca Popolare FRIUL ADRIA

Artisti:

Pordenone: Mario Alimede, Marco Casolo, Antonio Crivellari, Giuseppe Onesti

Udine: Arrigo Buttazzoni, Giancarlo Caneva, Sergio Colussa, Darko

Gorizia: Luciano De Gironcoli, Mauro Mauri, Roberto Kusterle, Giorgio Valvassori

Trieste: Domenico Boniello, Paolo Cervi, Sergej Glinkov, Ani Tretjak

Opere⁴⁶:

[*Torso*], [1989], tecnica mista su tela, 85x65

Lecture sul corpo dell'altro, 1989-90, libro, tecnica mista su tela, 70x100

7-24 luglio

Quintetto. Mostra di 5 artisti da Trieste, Fiume, Museo d'Arte Moderna-Piccolo Salone

A cura di Laura Safred

Promossa da Diana Glovočić, direttrice del Museo d'Arte Moderna di Fiume

Artisti. Paolo Cervi Kervischer, Marjan Kravos, Livio Schizzi, Antonio Sofianopulo, Franco Vecchiet

Opere⁴⁷:

L'età dell'oro- il dio precario, 1990, tecnica mista su tela, 265x392

L'età dell'oro, 1990, libro, tecnica mista e fotografie recuperate su tela, 66x90

2-8 novembre

Contemporary Artists from Trieste, New York, Istituto Italiano di Cultura

A cura di Maria Antonella Russo

Promossa da: Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Provincia di Trieste, Comune di Trieste, Camera di Commercio I.A.A. di Trieste, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste

Sponsor ufficiale: Illycaffè

Artisti: Franca Batich, Ottavio Bomben, Giuseppe Callea, Marino Cassetti, Paolo Cervi Kervischer, Cosimo Fusco, Marino Sormani, Luigi Spacal, Nelda Stravisi

Opere⁴⁸:

Donna, 1990, tecnica mista su tela, 174x74,5

Il dio precario, 1990, tecnica mista su tela, 100x140

[*Vincitori all'Ex Tempore di pittura dal 1966 al 1989*], [Pirano], [Galleria Civica]⁴⁹

[*18x24*], [Gorizia], [Galleria Exit]⁵⁰

1991

15-30 giugno

Arte & Performance, Trieste², Castel San Giusto Bastione Fiorito

A cura di Carla Crevatin

Promossa dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste

Artisti: Alfredo De Locatelli, Argò, Gianni Mantovani, Robert Paletta, Rita Martone, Roberto Tigelli, Paolo Cervi, Bruno Lorini, Giulio Telarico

Performance:

Gruppo Novanta: (Carla Stella, Flor Astimuno, Giuseppe Bearzi, Alessandro Cabianca – interventi sonori di Riccardo Misto): *Azione Poetica*

Renzo Grigolon – interventi sonori di Denis Tommasini: *Trasparenze*

La Trama (Antonella Ursic, Angelo Mammetti – musiche inedite di Claudio Raini e scenografia⁵¹ di Paolo Cervi): performance di danza sperimentale

Opere⁵²:

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, [180x90]

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 76x170

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, [180x90]

Acqua, 1990, tecnica mista su tela, 293x272

Il Battesimo, 1990, tecnica mista su tela, 273x300

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 167x80

[*Il dio precario nella ripetizione*], [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

[*Il dio precario*], [1991]*

13-21 settembre

«1991» Trieste: *l'arte attraversa vittoriosamente la vita*, Trieste³, Fiera di Trieste-padiglione

E

Organizzata dalla F.I.S.A.⁵³

Coordinatore culturale: Sergio Molesi

Produzione e ideazione: Tiziana Kert

Allestimento e immagine: Paolo Cervi Kervischer

Artisti: Mario Bessarione, Marino Casseti, Paolo Cervi Kervischer, Giorgio Cisco, Lorella Coloni, Edoardo Levetta, Tiziana Fantini, Daniela Frausin, Antonio Guacci, Folco Jacobi,

Cristina Lombardo, Paolo Marani, Emanuela Marassi, Enzo Mari, Claudio Palčić, Nino Perizi, Diego Porporati, Rado, Eva Ronay, Pino Rosati, Livio Rosignano, Livio Schizzi, Claudio Sivini, Antonio Sofianopulo, Marino Soriani, Luigi Spacal, Sergio Stocca, Erika Stocker, Adriano Stok, Nelda Stravisi, Roberto Tigelli, Franco Vecchiet, Villibossi

Opere⁵⁴:

L'età dell'oro-il dio precario, 1990, tecnica mista su tela, 265x392

L'età dell'oro, 1991, libro, tecnica mista e fotografie recuperate su tela, copertina in legno, 73x100

11 aprile-30 gennaio 1992

Incontr'arte, 6 mostre per 12 artisti, Marghera, Ristorante Tintoretto Motel Agip

Organizzate dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia

Con il patrocinio del Comune di Venezia

Artisti: Antonio Buso e Elena Capello (11 aprile-15 maggio 1991), Agato Bruno e Annabella Dugo (16 maggio-26 giugno 1991), Paolo Bertuzzo e Paolo Favaro (27 giugno-7 agosto 1991), Bruno Lorini e Paolo Cervi Kervischer (19 settembre-30 ottobre 1991), Alfredo De Locatelli e Fabrizio Vatta (31 ottobre-11 dicembre 1991), Laura Gioso e Manolis Thomakakis (12 dicembre 1991-22 gennaio 1992) – collettiva 30 gennaio 1992

Opere⁵⁵:

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 174x80

Donna dell'età dell'oro, 1991, tecnica mista su tela, 165x84

[*Il dio precario*], [1991], tecnica mista su tela, [65x85]]

1992

1-8 maggio

Una mostra per la pace, Trieste¹, Stazione Marittima – Sala Illiria

Promossa dal Comitato Diocesano per la visita del Papa

Patrocinata dall'Ente Autonomo del Porto di Trieste

Artisti: Massimo Bazzo, Marino Cassetti, Paolo Cervi, Waldes Coen, Piero Conestabo, Piero Marcucci, Dušan Fišer, Zlatko Gnezda, Zoltán Gábor, Ferenc Király, István Kotnyek, Franz Berger, Alfred Graf, Peter Laminger, Su zanne Király Moss, Huiqin Wang, Taddeo Bruno, Massimo Bazzo, Gallotti & Radice, Renato Chicco

EPAENETICORVM AD PIVM II LIBRI IV, codice membranaceo del sec XV, prestato dalla Biblioteca Civica di Trieste

Opere⁵⁶:

Europa, la fenice, 1992, tecnica mista su tela, 180x200

Europa, la fenice, 1992, libro, tecnica mista su tela, 77x100

dicembre

46^a Mostra regionale d'arte, Trieste⁴, Sala Comunale d'Arte Palazzo Costanzi

Promossa dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste

Consiglio Direttivo: Paolo Marani (Presidente), Villibossi (Vicepresidente), Fulvio Sisto (Tesoriere segretario), Ferruccio Bernini (consigliere), Marino Cassetti (consigliere), Franco Chersicola (consigliere), Graziano Romio (consigliere)

Giuria di accettazione designata dal Sindacato Regionale Artisti Pittori Scultori Incisori: Ferruccio Bernini, Enzo Mari, Graziano Romio, Sergio Stocca, Villibossi

Artisti: Bacchetti Giovanni, Batich Franca, Bernini Ferruccio, Bertuzzi Norino, Bessarione Mario, Brunetti Ondina, Cassetti Marino, Cervi Paolo, chersicola Franco, Clavora Silvano, Coen Waldes, Corradini Pino, Crupi Sergio, De Mattia Renata, Degrassi Franco, Dimini Glauco, Ducaton Annamaria, Evangelista Antonio, Ferletti Giorgio, Fernetich Boris, Fonda Silva, Fuchs Claudio, Gallo Ciro, Girolami Flavio, Girotto Pietro, Giuffrida Pino, Grassi Pietro, Cavalieri Laila Grison, Iacobi Folco, Israel Maura, Jagodic Rado, Janezic Adriano, Lampe Gianna, Levi Lia, Libanti Manuela, Lippolis Jones, Maltese Francesco, Mandero Bruno, Marani Paolo, Marcucci Pietro, Mari Enzo, Massaria Guido, Micalesco Sergio, Movia Beatrice, Osojnik Silvia, Parisano Michele, Peseresi Stefano, Pepeu Megi, Perez Nevio, Polla Lidia, Ponte Bruno, Psacaropulo Alice, Rado, Raza Claudia, Riz Flavio, Romio Graziano, Ronay Eva, Saul Furio, Scarizza Adriana, Sguazzi Lisa, Suiauss Olivia, Sirotich Renata, Sisto Fulvio, Stocca Sergio, Stok Adriano, Stravisi Nelda, Strambaci Alberto, Trojanis Luciano, Zenari Ernesto

Opera: *79 Elegia*, tecnica mista su tela⁵⁷

1993

17 novembre-29 gennaio 1994

Klein und Fein, Freiburg, Galerie Baumgarten

Artisti: Adochi, Berner, Bernhard, Borelli, Breinig, Brodwolf, Buthe, Cervi, Dahmen, Eun Nim Ro, Fischer Anton, Fischer Lothar, Fussmann, Galli, Grölle, Hahn, Heckmann, Hoehme, Holderried, Kaesdorf, Kiess, Klemm, Koch, Köhler, Laabs, Leberer, Linssen, Luxenburger, Maier, Merz, Meckel, Noël, Pokorny, Reichenbach, Rocco, Sander, Schumacher, Straub, Urban, Vogel, Voss, Westphal, Yufen Qin, Zech

Opere⁵⁸:

O quanto bello, [1991], tecnica mista su tela, 40x50

Senza Titolo, [1991], tecnica mista su tela, 40x50

Reiterazione nell'età dell'oro, 1993, tecnica mista su tela, 98x77

In questo cielo, 1993, tecnica mista su tela, 100x77

Il dio precario, 1993, 24x32*

Il dio precario, 1993, 17x21*

Il dio precario, 1993, 18,5x21*⁵⁹

18 dicembre-7 gennaio 1994

Opere di Paolo Cervi, Nesim Tahirovic, Mauro Mauri, Ronchi dei Legionari, Sala della Biblioteca Comunale

Presentazione di Sergio Molesi

Artisti: Paolo Cervi, Nesim Tahirovic, Mauro Mauri

Opere non identificate

[dicembre]

Premio Torta d'artista, Trieste, Caffè Tommaseo

Primo premio offerto dal Lloyd Adriatico a Paolo Cervi Kervischer abbinato alla pasticceria Favento

Opera: *Nothing is real, e le macchine...*, 1993, tecnica mista su tela, 41x95⁶⁰

[*Internazionale Künstlerkolonie 1993*], [Gmünd]

Artisti: Klavdij Tutta, Giorgio Valvassori, Jože Šubic, Franz Berger, Birgit Bachmann, Paolo Cervi-Kervischer, Robert Primig, Clementina Golia, Carlo Mastronardi, Roland Grasser

Opera: *Le mie morti*, 1993, tecnica mista e fotocopie su tela, 120x100⁶¹

1994

21-30 giugno

Il laboratorio Cervi-Kervischer, Trieste¹, Palazzo Vivante

«Esposizione del lavoro svolto nel corso dell'anno 1994, dagli allievi del laboratorio artistico di pittura e disegno dell'Associazione *La Trama*, diretto da Paolo Cervi Kervischer»⁶²

Artisti: Silvia Bassin, Micol Cadel, Raffaella Busdon, Maria Visconti, Chiara Castellani, Anita Camani, Salvatore Buscemi, Lorenza Persoglia, Laura Utmar, Giuliana Manuto, Maria Luisa Fonzari, Franco, e il maestro Paolo Cervi Kervischer

Opere⁶³:

Studio di anatomia, 1994, tecnica mista su carta, 184x97

Studio di anatomia, 1994, tecnica mista su carta, 180x90

Studio di anatomia, 1994, tecnica mista su carta, 196x90

[Trieste², [Circolo delle Generali]]

[Sergio Molesi]

Opere⁶⁴:

L'età dell'oro, 1991, libro, libro, tecnica mista e fotografie recuperate su tela, copertina in legno, 73x100

Il dio precario nella ripetizione, 1993, tecnica mista su tela, 80x28

Il dio precario nella ripetizione, 1993, tecnica mista su tela, 80x28

Quater-spinta, 1993, tecnica mista su tela, 80x28

[*senza titolo*], [1993], tecnica mista e su tela, 94x50

1995

10 giugno-1 luglio

Rassegna Internazionale V Biennale Intergraf Alpe-Adria, Udine, Galleria del Centro

Promossa e organizzata dal Centro Friulano Arti Plastiche

Artisti:

(Land Burgenland) Johannes Maltrovsky-Haider, Johannes Ramsauer, Birgit Sauer; (Land Carinzia) Grudun Kampl, Sylvia Ofner, Ferdinand Penker; (Land Salisburgo) Ugo Klappf, Gabriele Klien, Stefan Ramminger; (Land Stiria) Oliver Ressler, Edda Strobl, Markus Wilfing; (Land Austria superiore) Rainer Füreder, Anton S. Kehrer, Thomas Steiner; (Libero

Stato di Baviera) German Stegmaier; (Repubblica di Croazia) Darko Fritz, Vladimir Mattioni, Edita Schubert; (Rijeka) Josip Butković, Franca Franković, Slavko Grčko; (Repubblica di Slovenia) Bogdan Borčić, Jože Ciuha, Lojze Logar; (Regione Győr Sopron) Pusztai Zoltán; (Regione Somogy) Ország László, Takáts Zoltán, Vörös András; (Regione Vas) Horvath Attila, Tibor Eleonora, Vértesi Péter; (Regione Zala) Fischer György, Németh Miklós, Szényi Zoltán; (Repubblica dello Stato del Canton Ticino) Jean-Marc Buehler, Antonio Lüönd, Pierluigi Poretti; (Regione Lombardia) Hsiao Chin, Luca Crippa, Franca Ghitti, Angela Occhipinti; (Regione Autonoma del Trentino Alto Adige Provincia Autonoma di Trento) Marco Berlanda, Alda Failoni, Maria Stoffella Fendros; (Provincia Autonoma di Bolzano) Arnold Dall'O, Christian Folie, Berty Skuber; (Regione Veneto) Andrés David Carrara, Serena Nono, Nicola Verlatto; (Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia) Paolo Cervi Kervischer, Piermario Ciani, Loris Cordenons, Maria Giustina Pigani, Orlando Poian.

Opera: [[*senza titolo*] [1995], tecnica mista su carta, 48x33]⁶⁵

[luglio]

[Milstatt am see]

Opere⁶⁶:

Il male non nuoce, 1995, tecnica mista su tela, 150x205

Kopf-testa-in deserto, 1995, tecnica mista su tela, 155x205

Sedici immagini am see, 1995, tecnica mista su tela, 86x120

[*Milstatt am see*], 1995, tecnica mista su tela, [150x205]

1-5 settembre

La Pietra, la Carne, la Pelle, la Luce – opere di qualità Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show- conversation di S. Molesi, Trieste, Museo Revoltella

Nell'ambito della manifestazione *Revoltella Estate* promossa dalla direzione del museo stesso

Artisti: Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione

Opere:⁶⁷

La danza, 1995, tecnica mista su tela, 200x150

[*senza titolo*], 1995, tecnica mista su tela, 200x150

Di umano, 1995, libro, tecnica mista su tela, 86x122

1996

30 marzo-12 maggio

In-coerenze creative. Artisti a Trieste, oggi, Trieste¹, Palazzo Costanzi

Con il patrocinio del Comune di Trieste e dell'Assessorato alla Cultura

Presentazione di Marianna Accerboni

Artisti: Franca Batich, Ferruccio Bernini, Mario Bessarione, Marino Casetti, Paolo Cervi Kervischer, Franco Chersicola, Giorgio Cisco, Ellis Lowell, Claudio Fuchs e Fulvio Perez, Paolo Marani, Enzo Mari, Claudio Palcich, Bruno Ponte, Renzo Possenelli, Graziano Romio, Fulvio Sisto, Giancarlo Stacul, Adriano Stok, Nelda Stravisi

Opere⁶⁸ :

Itache domestiche, 1996, tecnica mista su tela, 240x156

Vademecum, 1996, tecnica mista su tela, 12x26

15-16 giugno

Colonia «Paradiso 1996», 2^o simposio internazionale d'arte, Paradiso di Pocenia, Borgo Paradiso

«L'iniziativa nasce nell'ambito della valorizzazione dell'antico Borgo Paradiso»⁶⁹

Presentazione di Enzo Santese

Artisti: Paolo Cervi-Kervischer, Giorgio Gomirato, Lado Jakša, Carlo Mastronardi, Valentin Oman, Bruno Paladin

Opere⁷⁰ :

[*Paradiso*, 1996, tecnica mista su tela, 200x100]

[*Was brauchen Wir?*, 1996, tecnica mista su tela, 150x200]

[*Paradiso*, 1996, tecnica mista e tela su gesso, 18,5x23 ca.]

[luglio]

I pittori della luna, [Udine], [galleria Manin]

Artisti: Altieri, Cervi Kervischer, Depretis, Doliach, Dugo, Figar, Mocchiutti, Paulin, Ravà, Valic e Zanussi

Opera: [*Itache domestiche*, 1996, tecnica mista su tela, 240x156]⁷¹

1997

dal 9 marzo

2° Premio Trevi Flash Art Museum, Trevi, Trevi Flash Art Museum Palazzo Lucarini

Commissione: Edgardo Abbozzo, Getulio Alviani, Luca Beatrice, Toni Biloslav, Laura Cherubini, Fernando De Filippi, Melena Kontova, Zoran Krisztnik, François Inglessis, Paolo Nardon, Antonio Passa, Giancarlo Politi, Mario Schifano, Vittorio Sgarbi

Artisti segnalati dalla commissione: Marco Alberini, Mauro Andrea, Alfredo Anellini, Toni Arch, Michele Arzenton, Bruno Baldari, Mirella Barbarich, Milena Barberis, Flavio Bella, Franco Belsole, Luigi Benedicenti, Mario Bessarione, Paola Bitelli, Dorata Blundo Canto, Rosanna Boraso, Anca Marin Bors-Giovanni Furno, Antonio Brancato, Tano Brancato, Ezio Campese, Nino Canistraci Tricomi, Erio Carnevali, Italo Carrarini, Roberto Casparrini, Paolo Cervi Kervischer, Gianpiero Cesarini, Fausto Colavecchia, Alessandro Colbertardo, Elena Cologni, Lorenza Corti, Riccardo Cristina, Anna D'Aloisio Mayo, Renzo Dall'Asta, Paolo Danesi, Costantino De Sario, Alfredo Di Bacco, Mauro Di Leo, Gabriella Di Trani, Michele Dieli, Debra Dolinski, Graziano Dovichi, Domenico Falcone, Giulio Fantone, Elmerindo Fiore, Sabrina Foschini, Atonia Francescani, Pia Gazzola, Claudio Gentiluomo, Luca Giacobbe, Gilberto Giovagnoli, L.A.A.C. Stabilimenti, Pino Lacava, Silvia Levenson, Gian Paolo Lucanto, Gianni Macalli, Serafino Maiorano, Miria Malandri, Enrico Manera, Roberto Manfrin, Adriano Mangiavacchi, Giancarlo Manneschi, Mirco Sarchielli, Renato Marini, Valentino Marra, Giovanni Matano, Armando Mezzadri, Giorgio Milani, Mladen Music Ozmo, Michele Mucciacciaro, Barbara Nahmad, Gianfranco Nicolato, Umberto Palumbo, Pino Pansini, Massimo Paterna, Giovanna Picciau, Alfa Pietta, Roberto Pilat, Luca Piovaccari, Maria Luisa Ricciuti, Silvia Rizzo, Antenore Rovesti, Nino Rovo, Josune Ruiz De Infante, Monica Russo, Mauro Sambo, Alessandro Sardella, Sergio Sarri, Elise Schonhowd, Enzo Sebastiano, Roberta Sensi, Claudio Spoletini, Antonio Stagnoli, Stefano Tampieri, Vincenzo Tomasello, Giorgio Ulivi, Alfonso e Nicola Vaccari, Paolo Vaccari, Nicola Vitale, Valerio Vivian, Sislej Xhafa, Gaetano Zampogna, Zelica

Artisti fuori concorso: Sabrina Acciari, Patrizia Alemanno, Sabina Alessi, Alberto Andreis, Emanuela Barbi, Paolo Biagioli, Sarah Bowjer, Marina Brasili, Giulia Caira, Diego Cecchin, Alex Ceresoli, Ririta Clemens-Mauro Cossu, Fedirico Del Prete, Marilena Di Stefano, Magdalena fernandez, Laura Forlani, Giuliana Fresco, Federico Guida, Salvatore Guzzo, Luciana Livi, Paola Lo Sciuto, Stefano Loria, Lucavalerio, Anna Maiorano, Maria

Mangia, Alessandra Molle, Catia Mosconi, Davide Nido, Marco Papa, Veronica Piraccini, Irene Prinzivalli, Elena Ribero, Maria Grazia Rosin, Roberto Silva, Lucia Sterlocchi, Romina Tafuro, Patrizia Tibaldo, Luciano Tittarelli, Rossella Vasta, Dany Vescovi, Natascha Vukovic

Artisti partecipanti alle mostre: Anna Abate, Mario Abbiati, Psy Abbiot, Walter Accigliaro, Loris Agosto, Carlo Alari, Alessio Alesi, Leonardo Alimandi, Luigi Allegri, Romano Allodi, Michele Ambrosi, Alba Amoruso, Mauro Andreani, Tommaso Andreocci, Luciana Anelli, Salvatore Anelli, Mario Angelici, Bruno Antonio, Claudio Apparuti, Barbara Arcadia Magnani, Alfredo Arduini, Aries Den, Guido Armeni, Angiolino Armentano, Carla Asquini, Luciano Astolfi, Umberto Ettrò, Antonello Attori, Lycia Bacchi Castiglia, Lidia Bagnoli, Vincenzo Balsamo, Alessandro Balsotti, Ornella Baratti Bon, Franca Baratti, Ann Baratto, Ciro Barbaro, Marco Barberis, Mario Bardelli, Piero Barducci, Pino Barillà, Giuseppe Barscigliè, Flora Bartolini, Giovanni Basile, Renzo Basora, Carlo Bassetti, Edoardo Bassoli, Gildo Becherini, Manuela Badeschi, Francesca Bedini Tomasi, Luca Bellandi, Giuliana Bellini, Silvio Bellini, Giovanni Bello, Enrico Bellocchio, Giuseppe Bellomo, Maria Letizia Belluigi, Donatella Beltramonte, Giulio Benfatti, Gianfranco Bergamaschi, Giorgio Bergonzini, Claudio Berlia, Paola Bernardi, Ferruccio Bertinelli, Adriana Bevacqua, Marcello Biagiotti, Olimpia Biasi, Paola Bonazzi, Francesca Bonfatti, Stefano Borgia, Francesca Borgioni Angelici, Milvia Bortoluzzi, Marco Bottà, Luciano Botto, Nicoletta Braga, Saro Brancato, Gabriele Brugnaro, Linda Brune, Marilena Bruni, Michele Burati, Vincenzo Busà, Saturno Buttò, Francesco Maria Caberlon, Matteo Gagnola, Angelina Calella Benlupo, Alfonso Caliendo, Stella Calvani, Claudio Calzavacca, Maurizio Campora Tosoni, Canfari Tegi, Pier Luigi Cantini, Stefano Capacciola, Simona Capitini, Nicola Capone, Alvaro Caponi, Giustino Caposciutti, Salvatore Capuano, Ugo Carà, Leo Nilde Barabba, Oscar Carnicelli, Libera Carraio, Giantore Carta, Livia Carta, Agata Corbelli, Oreste Casalini, Rita Casaroli, Domenico Castaldi, Rosanna Cattaneo, Claudio Cavalieri, Elio Cavone, Antonio Cellinese, Riccardo Celomi, Angelo Celsi, Giovanni Censi, Renato Cetonze, Giuseppe Ceramicola, Cristina Cerminara, Loredana Cerveglieri, Quirino Cervelli, Giovanni Cesca, Gianni Cestari, Ettore Cha, Maria Teresa Chertizza, Stefano Chiacchella, Adriana Chiari, Vincenzo Ciannamea, Aurelio Ciccolella, Francesco Cioffi, Carlo Cirillo, Teresa Ciulli, Guglielmo Olivati, Francesco Cocco, Patrizia Cohen, Guido Coletti, Luigi Colombo, Iolanda Comar, Giovanni Compagni, Carmelo Compare, Daniele Contavalli, Giuseppe Conte, Graziella Contessi, Fernanda Conti, Gigi Conti, Angiolamaria Conti Guglia, Antonio

Contrada, Florenzo Corona, Lamberto Correggiari, Franco Corrocher, Giulia Cosentino, Leonardo Cosmai, Piero Costa, Esmeralda Crea, Mary Crenshaw, Anna Crescenzi, Maria Cristina Crespo, Daniele Cristallini, Giorgio Croce, Raffaele Croce, Carla Crosio, Andrea Cuomo, Filly Cusenza, Daniela D'Ambra, Ennio D'Ambros, Francesco D'Ascenzo, Giovanna Da Por Sulligi, Teobaldo Da Vinci, Wilma Dainese, Monica Dalla Torre, ettore Dall'Aglio, Paolo Damiani, Mary Dan, Daniele Davalli, Antonio Davide, Angelo De Francisco, Luciano De Gironcoli, Antonio De Luca, Elvira De Luca, Giancarlo De Luca, Valentino De Nardo, Fausto De Nisco, De Noze, Chiara De Palma, Silvano De Pietri, Giustino De Santis, Mirta De Simoni, Cecilia Dealis, Maria Deana, Giovan Battista de Angelis, Giulia Degli Alberti, Andrea Dejana, Pasquale Del Castello, Paolo Dell'Oro, Carla Della Beffa, Enzo Devastato, Aldo Dezza, Carmela Di Benedetto, Giuseppe Di Canosa, Mario Di Francesco, Vincenzo Di Giosaffatte, Michele Di Mauro, Cesare Di Priamo, Gilberto Di Stazio, Maria Di Tardo, Michela Dieni, Baldo Diodato, Melina Doti, Doris Drescher, Salvo Duro, Maurizio Dusio, Edith Dzieduszycka, Enzo Elefante, Elsa Emmy, Epeo, Cosimo Epicoco, Peppe Esposito, Giovanni Fabbri, Loris Fabbroni, Antonio Fabiano, Paola Failla, Luigi Faimali, Cecilia Falasca, Gianni Falzetti, Maria Pia Fanna Ronconi, Alì Farahzad, Mimi Farina, Omar Fedhan, Giancarlo Ferranti, Fabrizio Ferrari, Beppino Ferrarini, Massimo Ferrarini, Maria Rita Ferrini, Franco Fiamingo, Alessandra Filiberti, Luigi Filippini, Franco Filoni, Filly Fiordaliso, Silvana Fiore, Domenico Fiorentino, Lucia Flego, Luigi Fondi, Franco Fontanazzi, Giuseppe Fortunati, Rita Fortunelli, Graziana Forzoni, Franco Frainetti, Luigi Francini, Reale Frangi F., Bruno Freddi, Eio Furina, Giuliana Maddalena Fusari, Nicole Gabbucci, Riccardo Galleni, Giorgio Galli, Paolo Gallo, Mariano Gana, Enrico Ganassi, Anna Maria Ganau, Maria Letizia Gangemi, Vittorio Garetto, Danilo Gasperini, Lucilla Gattini, Ettore Gazzarra, Giuliana Geronazzo, Gheich Gianna, Bruno Ghibauda, Gianfranco Giacomini, Donatella Giagnacovo, Rossana Giardini, Beppe Giardino, Enza Giglio, Rosalba Gilardi, Antonio Giosa, Angela Giovanardi, Grazia Giovannetti, Agostino Giovannini, Alessandro Giovannini Rossi, Giorgio Giraudi, Guglielmo Girolimini, Ennio Giuliani, Alessandro Gobio, Agostino Goccione, Gigi Gramantieri, Marisa Gramola, Francesco Granducato, Nando Granito, Stefano Grattarola, Girolamo Gravina, Elfrida Gubbini, Leda Guerra, Marco Guerrazzi, Leo Guida, Vincenzo Guidotti, Gregorio Gumina, Giovanni Gurioli, Haebel, Gemma Hartmann, Asahara Hiroaki, Hölz Pattis Hildegard, Federico Honneger, Norberto Iera, Cesare Iezzi, Li Son Iong, Franco Imbrogno, Iller Incerti, Gabriele Innamorati, Wolfango Intelisano, Mauro Iori, Valerio

Jannilli, Giovanni Job, Emily Joe, Sue Kennington, Arnaldo Kolia, Rodolfo La Porta, Rosanna La Spesa, Margherita Labbe, Laboratorio Eurisko, Amedeo Lanci, Annamaria Laner, Mario Laratore, Alessio Larocchi, Lucia Lasalandra, Vincenza Lasalandra, Franco Lastraioli, Gaetano Laudani, Domenica Laurenzana, Santo Lavorato, Roberto Lazzarini, Antonio Ledda, Carmine Lengua, Maurizio Lenti, Giorgio Levi, Francesco Libonati, Giuseppe Lieto, Lorella Lion, Giovanna Lionetti, Gualtiero Lo Curto, Arturo Locatelli, Roberto Locatelli, Luciano Lombardi, Federico Lombardo, Michele Lombardo, Savina Lombardo, Stefano Lubatti, Lucchini-Renzi, Romano Lucco Borlera, Francesco Luchino, Stefano Lugari, Monica Lugas, Antonio Lunati, Tina Lupo, Nino Mac Donald, Enrico Macario, Antonio Maccà, Luca Macchi, Dante Maffei, Adolfo Maffezzoni, Roberto Magnani, Severino Magri, Francesca Magro, Walter Malandrini, Roberto Malquori, Olindo Malvisi, Antonio Mancini, Gabriele Manganiello, Fernando Mangone, Stefano Manni, Claudio Marani, Giuseppina Marchetti, Sandro Marchetti, Mauro Marchini, Roberto Marchionni, Laura Mariani, Massimo Mariani, Michele Marinaccio, Andrea Marini, Angelo Marini, Marco Mariucci, Giorgio Merletta, Daniela Marone, Calogero Maralli, Mario Maruci, Antimo Mascaretti, Piero Massaro, Giovanni Mastroluca, Pina Maurano, Michele Mautone, Coriolano Mazzerioli, Massimo Mazzone, Stefano Mazzotti, Joanne Mc Cobb, Pepeu Megi, Pietro Meletti, Mario Melloni, Marco Mercanti, Stefano Mercatalli, Rosario Mercuri, Michele Mereu, Franco Mestria, Massimiliano Miazzo, Tamara Miodragovic, Miresi, Franco Modola, Carlo Moggia, Ugo Molgani, Alvaro Molteni, Sabato Mondelli, Gea Loredana Monico, Paolo Montalbano, Simona Morani, Nicola Morea, Clelia Mori, Rinaldo Morosi, Franco Morresi, Marcello Motta, Francesco Mottola, Carmine Mulière, Gigliola Napodano, Mario Napoli, Claudio Naro, Paola Nasso, Antonio Natale, Bernardo Neri, Massimo Nicotra, Felice Nittolo, Gianpiero Nucciarelli, Alessandra Orlandoni, Elisabetta Orni, Maurizio Orrico, Romeo Orsi, Maria Orsini, Giovanni Orso, Bepi Ortiz, Franco Ottavianelli, Clara Paci, Laura Pacini, Marina Padovani, Paola Paganelli, Dino Paiano, Maria Letizia Palami, Franco Palazzo, Franco Paletta, Cristiano Pallara, Francesco Palmisano, Enzo Palumbo, Panga Wa Panga, Antonio Panico, Mario Panighi, Domenico Paolicelli, Giulietta Paolini, Gigi Paparo, Antonio Papasso, Vittorio Paradisi, Vincenzo Parea, Paola Pasquarè, Carlo Passeretti, Maria Pastafiglia Giorgi, Paolo Pastore, Antonio Patrino, Carlo Patrone, Ernesto Pavone, Gabriella Pellegrini, Rocco Pellegrini, Giovanni Pelliccia, Gerard Peltzer, Luigina Penci, Anna Pennati, Michele Peri, Dora Perillo, Giovanna Perillo, Gino Peripoli, Albino Perlini, Simonetta Perlini,

Lucio Perna, Claudio Perri, Marco Pessa, Renata Petti, Francesco Pezzuco, Alessandro Piccinini, Leonardo Pierro, Angela Pietribiasi, Marco Pili, Carlo Pilone, Roberto Piloni, Tarcisio Pingitore, Ottavio Pinna, Michele Pinto, Edoardo Pisano, Giovanni Hans Piu, Lisa Pivotto, Lidia Pizzo, Vincenzo Porcelli, Domenico Posteraro, Riccardo Enea Previdi, Michele Prezioso, Piero Principi, Leonello Proietti, Alessandro Puccinelli, Bruno Pugno Bre, Alberto Pulinetti, Quetzal, Luigia Racabulto, Ruggero Radaele, Ferruccio Ragno, Teresa Ragonesi, Antonio Raho, Fornario Ranieri, Flavio Renzetti, Renzo Ronzini, Gian Reverberi, Roberta Reverberi, Clara Rezzuti, Roberto Ricca, Alberto Rigato, Gaspare Riggio, Vanni Rinaldi, Nino Rizzo, Piero Roca, Luciano Rocco, Maurizio Rogai, Lucia Riletto Frachey, Aldo Romano, Marcella Romanò, Paolo Ronzitti, Barbara Yulak Roos, Giuseppe Rosa, Cesare Rosingana, Michele Rossaro, Cristina Rossi, Francesca Rossi De Gasperis, Massimo Antonio Rossi, Franco Rosso, Franco Rota Candiani, Claudia Rovito, Luciano Rubini, Giovanni Rubino, Sergio Ruffolo, Pia Ruggiu, Alessandro Russo, Gaetano Russo, Gerardo Russo, Pasquale Russo, Rosa Maria Daria Russo, Atonia Sabatini, Gianfranco Sacchetti Tinarelli, Francesco Sacco, Carlo Sain, Alfredo Saiano, Maria Concetta Sapeva, Augusto Salati, Umberto Salmeri, Luigi Salvi, Irmo Salviato, Antonio Salzano, Sergio Santamarina, Antonella Santarelli, Claudio Santelli, Anna Maria Santilli, Paolo Santoro, Sontorossi, Roberto Saporito, Anna Sargenti, Lenci Sartorelli, Dobara Satoshi, Eugenia Scaglioni, Paolo Scarapellini, Raoul Scarponi, Romualdo Schiano, Roberto Schiavone, Lanfranco Shuhmann, Riccardo Schweizer, Francesco Sciacaluga, Lydia Scodina, Angelo Sdei, Anna Seccia, Luciano Secone, Gabriella Sedoni, Fausto Segoni, Margherita Serra, Rolando Sforzi, Francesco Sgroi, Ottavio Sgubin, Silvio Signorelli, Leonardo Sigrisi, Hana Silberstein, Charaka Simoncelli, Leone Sinibaldi, Alfonso Siracusa, Giovanni Sirtoli, Giuseppe Solimando, Massimo Sonnini, Sergio Spataro, Ottavia Spezzacatena, Alessandra Spizzo, Roberto Sportellini, Laura Squarcia, Cinzia Staglianò, Ciro Staiano, Nazzareno Stampeggioni, Rea Stavropoulos, Maria Gabriella Stralla, Bruno Sullo, Bruno Taddeo, Kim Tae-Eun, Francesco Tallarico, Domenica Tamanti, Giuseppe Tangaro, Maria Tappi, Tea Taramino, Paola Tatavitto, Remo Tedeschi, Thion, Pristina Thurau, Giovanni Tinti, Stefano Tonti, Francesco Tonucci, Anna Torriero, Giuseppina Toscano, Tosi-Scarselli, Angela Trapani, Edgardo Travaglini, Rolando Trenti, Giovenale Tresca, Tiziana Trezzi, Giuseppe Tricoli, Luccio Truini, Stefan Tschurtschenthaler, Maria Grazia Turco, Michele Turco, Gianni Turra, Alessandro Turri, Alessandro Uboldi, Ucciobiondi, Ukee, Fabio Massimo Ulivieri, Joeseff

Unterer, Lino Valentini, Livio Orazio Valentini, Emilia Vannini, Andrea Maria Varesco, Leonardo Vecchiarino, Domenico Verrascina, Vinicio Verzieri, Anna Vettori, Gaetano Vicari, Bruno Vidoni, Vittorio Pio Vidotto, Giorgio Villa, Angela Vinciguerra, Giulio Volpi, Daniele Votano, Daniela Vox, Giovanni Zambelli, Luca Zampetti, Zappalà Maurizi Elide-Lide, Sergio Zattarin, Nane Zavagno, Franco Ziliotto, Vincenzo Zio, Semiramis Zorlu, Giovanna Zorzenon, Rocco Zucco

Opera: *Adieu*, 1996, tecnica mista su tela, 50x120 ca.⁷²

20-29 giugno

Trieste forme e colori. Presenze artistiche e realtà didattiche nelle arti figurative, Trieste, Fiera di Trieste padiglione H

Con il patrocinio del Comune di Trieste e dell'Assessorato alla Cultura

Artisti: Franca Batich, Ferruccio Bernini, Mario Bessarione, Ugo Carà, Marino Casseti, Paolo Cervi, Franco Chersicola, Giorgio Cisco, Carla Crevatin, Lowell Ellis, Emidio Eredità, Tiziana Fantini, Silva Fonda, Elsa Gant, Folco Iacobi, Marjan Kravos, Paolo Marani, Enzo Mari, Clelia Mazzoli, Elettra Metallinò, Maila Mislej, Laura Modolo, Claudio Palcic, Lorenza Persoglia, Dante Pisani, Bruno Ponte, Renzo Possenelli, Graziano Romio, Eva Ronay, Livio Rosignano, Mirella Schott Sbisà, Olivia Siauxs, Sillani, Antonio Sofianopulo, Fulvio Sisto, Luigi Spacal, Giancarlo Stacul, Sergio Stocca, Adriano Stok, Erika Stoker, Nelda Stravisi, Roberto Tigelli, Franco Ule, Franco Vecchiet, Carmelo Vranich, Andrea Zorch, Willi Bossi

Opere non identificate⁷³

La pittura, un viaggio poco organizzato, Cordovado, Immagine e comunicazione

Opere⁷⁴ :

Passaggi N.M.R. (non molto resta), 1997, tecnica mista su tela, 100x70

Lavagna di anatomia, 1997, tecnica mista su carta e tela, 180x205

1998

[marzo-maggio]

Prima Biennale d'Italia di Arte Contemporanea, Trevi, Trevi Flash Art Museum Palazzo Lucarini

Artisti: Renato Corrieri, Youisif Abaid, Roberta Acerboni, Eugenio Alazio, Enea Bolzoni, Gaetano Alfieri, Luigi Allegri Nettari, Romano Allodi, Lino Alviani, Michele Ambrosio, Giuseppe Anastasio, Mauro Andrea, Alessandro Angeletti, Davide Ansovini, Natalia Antinori, Alfredo Anzellini, Toni Arch, Rita Atzori, Celestina Avanzini, Daniele Avella, Laura Avondoglio, Raffaele Azzi, Giuliano Babini, Marco Bacchilega, Luciano Bacchiocchi, Donatella Balenio, Stefania Balestri, Ester Balletto Secci, Patrizia Bambini, Aldo Bandinelli, Alberto Barazzutti, Massimo Barbieri, Paolo Barrile, Giorgio Barsacchi, Marolè Barsanti, Lilly Bartoli, Maria Pia Bartolone, Giovanni Basile, Renzo Basora, Franca Battain, Massimo Bazzo, Mirko Bedussi, Giovanni Bollettini, Maria Antonietta Bellino, Angelo Bellobono, Eliseo Belmonte, Paola Benelli, Attilio Bennato, Michele Beraldi, Gianfranco Bergamaschi, Luisa Bergamini, Giorgio Bergonzini, Fulvio Bernola, Roberto Bertazzon, Ferruccio Bertinelli, Federica Bertino, Glauco Bertola, Alberto Besson, Fleur Beverly, Wanda Bianchino, Rita Bianchi, Andrea Biffi, Maria Serena Bigini, Fiorella Bologna, Stefano Bolognesi, Luciano Sebastiano Bonello, Francesca Borgioni, Noris Bortolotto, Alda Maria Bossi, Sandro Bottari, Antonio Bottazzo, Marco Bozzi, Valentina Brancato, Marina Brasili, Stefania Bravaccini, Nadia Brivio, Mauro Bruno, Ugo Busarello, Gianpiero Cacciamali, Matteo Cagnola, Donata Calvaruso, Adriana Calandrino Zampieri, Francesco Calia, Ezio Campese, Enrico Camporese, Maria Amalia Cangiano, Luigi Capizzi, Giustino Caposciutti, Elena Cappello, Mario Cobàs Carchini, Oscar Carnicelli, Sandra Caroldi, Graziella Caroni, Antonio Carotenuto, Anna Carusi, Franco Castelli, Gianluigi Castelli, Margherita Cavanna, Giacomo Maria Cavina, Vincenzo Ceccato, Tonina Cecchetti, Aldo Celi, Antonio Cellinese, Giorgio Celon, Giuseppe Ceramicola, Cristina Cerminara, Loredana Cerveglieri, Paolo Cervi Kervischer, Giampiero Cesarini, Giovanni Cesca, Maria Teresa Chertizza, Delia Chiaradia, Franca Chiono, Giorgio Cigna, Ferdinando Cinini, Elisabetta Cioffi, Carlo Cirillo, Alessandro Colbertardo, Giancarlo Colis, Adriana Collovati, Grazia Cologna, Maria del Rosario Combariza, Giovanni Compagni, Silvana Conti, Maria Corfini, Franco Corrocher, Rosella Cortelli, Paolo Cosenza, Pietro Costa, Nicola Costanzo, Luigi Credentino, Anna Maria Crescenzi, Amos Crivellari, Carla Crosio, Claudio Cuman, Leonardo Cumbo, Gianni D'Adda, Anna d'Aloisio Mayo, Daniela D'Ambra, Ennio D'Ambros, Vittorio D'Ambros, Wilma Dainese, Teobaldo da Vinci, Franco Daleffe, Claudio Dalla Sartora, Giorgio Dalla Zorza, Andrea Dami, Daniele Davalli, GiovanBattista Deangelis, Leopoldo Luciano de Gironcoli, Guido Del Fungo, Paolo Dell'Aiuto, Rosangela Delli Liuni, Giancarlo De Luca, Angioletta

De Nitto, Chiara De Palma, Maria Laura De Tanti, Carmen De Visini, Bruno Diaferia, Stefano Digiovanni, Mauro Di Leo, Tassala Dimitriadi, Enzo Distinto, Maria Di Tardo, Enrico Di Tommaso, Gabriella Di Trani, Raffaella Domestici, Nazzarena Dosso, Elisabetta Dotta, Graziano Dovichi, Elsa Emmy, Anna Epis, Gennaro Esca, Mauro Fabiani, Giorgio Facciocchi, Luigi Faimali, Paolo Falaschi, Maria Pia Fanna Ronconi, Rita Fasano, Omar Fedhan, Raimondo Ferlito, Alberto Ferretti, Lisa Ferro, Aurelia Ferro Nicastro, Franco Fiamingo, Franco Filoni, Anna Finetti, Giuse Fiorentino, Giovanni Fioretto, Francesca Fiorista, Leonardo Fisco, Helga Florian, Luigi Fondi, Enzo Formilan, Attilio Fortini, Pino Fraconiere, Giuliana Fresco, Emilio Gabella, Anna Galacho, Riccardo Galleni, Luigi Galligani, Enrico Ganassi, Tarin Gartner, Fortunato Garzelli, Danilo Gasperini, Ettore Gazzara, Bruno Ghibauda, Luca Giacobbe, Donatella Giagnacovo, Leonardo Giampaolo, Angela Giannello, Glauco Gianoglio, Luciano Giansoldati, Maria Claudia Ginevra, Alessandro Giordani, Fabio Giorgianni, Angela Giovanardi, Roberta Giovannini, Giovenale, Giorgio Giraudi, Giovan Battista Girauda, Guglielmo Girolimini, Stefania Giuliana, Ennio Giuliani, Alighiero Giuseppetti, Graziano Giusti, Carla Giusti Hwang, Lamberto Giusti, Alessandro Gobio, Piero Gozzani, Marisa Gramola, Stefano Graselli, Ugo Grassi, Giuseppe Greco, Renzo Grigolon, Elena Groppalli, Gruppo Aris, Maria Iolanda Guagnano, Giancarlo Guarnieri, Giuseppe Masci, Giovanna Gurioli, Pino Guzzonato, Hildegard Holzl, Federico Honegger, Armando Ilacqua, Interzone, Lucia Iovino, Antonio Isacco, Teresa Istria, Mie Iun, Kalamari, Wil-ma Kammerer, Maria Assunta Karini, Tae Eun Kim, Ingrid H. Klauser, Sergio Kostoris, Max Kuatty, Giovanna La Falce, Massimo La Greca, Rosalba La Porta, Pino Lacava, Paolo Lantieri, Mario Laratore, Saracina Larovere, Antonio Laugelli, Antonio Ledda, Jung-Sub Lee, Maurizio Lenti, Roberto Leorato, Laura Lepore, Christian lickfett, Renato Liguori, Laura Limpidi, Lorella Lion, Giovanna Lionetti, Francesco Locasto, Roberto Locatelli, Francesco Lodigiani, Gian Paolo Lucato, Francesco Luchino, Antonio Lunati, Laura Luoratoll, Emma Lussignoli, Gianni Macalli, Enrico Macario, Luca Macchi, Vanni Macchiagodena, Sergio Macchioli, Adolfo Maffezzoni, Olindo Malvisi, Paolo Mamone Capria, Susanna Manca, Roberto Manfrin, Delia Manganiello, Adriano Mangiavacchi, Stefano Manni, Silvio Manzotti, Giuseppe Marchetti, Lunia Marchetti, Gianfranco Marchi, Roberto Marchionni, Renzo Marcon, Carlo Marconi, Laura Mariani, Michele Marinaccio, Paola Marinello, Giancarlo Marra, Mino Marra, Vladimiro Marrama, Salvatore Marrazzo, Pierina Martelli, Rosalba Masone Beltrame, Antonio Massari, Giovanni Francesco

Mastroluca, Luciana Matalon, Giovanni Matano, Elide Maurizi Zappalà, Claudia Mazzitelli, Milia Mecchia, David Meloni, Sebastiano Mendola, Antonio Menenti, Giorgio Mercuri, Michele Mereu, Messere, Elio Miceli, Paolo Miceli, Monica Michelotti, Attilio Milani, Luigi Milazzo, Carlo Moggia, Maria Luisa Molinari, Alvaro Molteni, Carmen Molteni, Laura Mondini, Enza Monetti, Loredana Monico, Antonio Montagna, Paolo Emanuele Montalbano, Giuliana Montanari, Mauro Montorsi, Teresa Moraschi Pilotti, Alberto Morena, Giovanni Morgese, Rinaldo Morosi, Francesco Mottola, Michele Mucciacciaro, Giampaolo Muliari, Gaetano Muratore, Adriano Nardi, Aldo Nicolini, Massimo Nicotra, Zita Noè, Piergiorgio Noris, Stefania Novelli, Filippo Ombra Cattai, Maurizio Orrico, Maria Orsini, Flaviano Ortu, Kohei Ota, Lucia Ottavi, Franco Paletta, Lucilla Pasquini, Marco Panighini, Claudio Papa, Paolo Pastore, Maria Enrica Pays, Alessandra Pelizzari, Silvia Pellegrini, Simone Pellegrini, Anna Pennati, Giovanna Perillo, Lucio Perna, Lorenza Persoglia, Giuseppe Pescara, Renata Petti, Riccardo Pezzoli, Carla Piazza, Giovanna Picciau, Roberto Piccinni, Mauro Pipani, Luigi Pittini, Francesca Poli, Ermanno Ponzi, Francesca Porcino, Bruno Pugno Bre, Stefania Quaretti, Luigia Recabulto, Maria Ràcana Terralciano, Ruggero Radaele, Marco Radaelli, Silvia Radaelli, Teresa Ragonesi, Luigi Rainone, Marco Ramazzina, Stefano Rambaldi, Annalisa Ramondino, Sabrina Ravanelli, Enrica Rebeck, Perez Reiny, Luigino Renon, Gian Reverberi, Elena Ribero, Pasquale Riccardi, Daniela Riccioli, Norberto Riccò, Lorenzo Ridolfi, Alberto Rigato, Vanni Rinaldi, Marco Ritrovato, Maurizio Rivetti, Nino Rizzo, Pierluigi Rolando, Lucio Romagnuolo, Sabina Romanin, Aldo Romano, marcella Romanò, Carla Romoli, Daniela Rosa, Francesco Rosati, Renato Roscani, Benedetta Rossi, Maria Antonietta Rossi, Franco Rota Candiani, Nino Rovo, Luciano Rubini, Monica Russo, Rosa Maria Daria Russo, Marisa Saggio, Maria Concetta Sapeva, Laura salandin, Domenico Salierno, Umberto Salmieri, Rocco Salvia, Alfredo Sansone, Antonella Santacà, Nicola Santacaterina, Stefano Santi, Elisabetta Santini, Santorossi, Roberto Saporito, Toni Saracino, Sergio Sarri, Salvatore Sava, Antonio Scaccabarozzi, Antonio Scarioni, Raoul Scarponi, Maurizio Scarselli, Claudio Schiavoni, Elise Schonhowd, Lucrezia Scotellaro, Luis Seiwald, Roberta Sensi, Angela Sepe Novara, Fabrizio Sinibaldi, Alfonso Siracusa, Andrea Slomp, Marcella Spada, Salvatore Spedicato, Roberto Sportellini, Chester Stella, Edoardo Stramacchia, Leonida Stringhini, Gabriella Summa, Giovanni Talarico, Stefano Tampieri, Giulia Tardani, Corinna Targi Djuna, Cd Taverna, Maria Luisa Tedeschi, Stefano Teglia, Patrizia Tibaldo, Fulvio Tomasi, Francesco Tonucci, Grabriella Torri, Francesco Trabattoni,

Angela Trapani, Luana Trapè, Edgardo Travaglini, Franchina Tresoldi, Katia Trio, Michele Turco, Gianni Turra, Fabio Massimo Ulivieri, Soheila Vadoody, Giovanni Valdelli, Maria Beatrice Valletta, Emilia Vannini, Ada Eva Verbena, Gaetano Vicari, Clara Vincenti, Elena Vincenzi, Tommaso Vitale, Giacinto Vittone, Giulio Volpi, Antonella Vox, Simone Zaccagnini, Francesco Zaccone, Giovanni Zambelli, Massimo Zambiasi, Roberto Zamparo, Luca Zampetti, Gaetano Zampogna, Gianfranco Zepponi, Vincenzo Zio, Alberto Zorzi, Roberto Zucca, Rocco Zucca

Opera: *Gran Faccia*, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 24x36x3 ca.⁷⁵

24 luglio-31 agosto

1. *International artistic community*, Ljubljana-Križanke, Viteska dvorana (Sala dei Cavalieri)

Nell'ambito dell'*International Summer Festival* di Ljubljana

Organizzato dal Comune di Ljubljana

Direttore: Darko Brlek

Curatrice: Nelida Nemeč

Artisti: Susanne Bockelmann, Paolo Cervi Kervisher, Lojze Logar, Črtomir Frelih, Valentin

Oman, Klavdij Palčič, Vida Slivniker, Tomo Vran

Opere⁷⁶:

[*Plečnik*] 1998, tecnica mista su tela, 100x120

[*Plečnik*] 1998, tecnica mista su tela, 100x120

[*Plečnik*] 1998, tecnica mista su tela, 100x120

[settembre]

[*Stage internazionale di pittura*], Duino, Casa rurale

Organizzato nell'ambito della rassegna *Provinciassieme*

Ideato dalla pittrice Claudia Raza e dal critico d'arte Enzo Santese

Artisti: [Barbarici, Casseti, Milić, Cervi Kervischer, Cadamuro]

Opere⁷⁷:

Dodici paesaggi in salita, 1998, tecnica mista su tela, 90x70

Dodici paesaggi in salita, 1998, tecnica mista su tela, 90x70

Dodici paesaggi in salita, 1998, tecnica mista su tela, 90x70

17-18 ottobre

III Simposio Internazionale d'Arte. Pittura-Grafica-Fotografia-Musica, San Pietro di Lavagno, Villa Fraccaroli

Nell'ambito della colonia artistica «Omaggio a Domenico», «quattro giorni di lavori insieme»

Artisti: Apollonio Zvest, Franz Berger, Cervi-Kervischer, Jakša Lado, Matronardi Claudio, Milić Zdravko, Primig Robert

Opere⁷⁸:

[[*Il boschetto di Domenico e Maria-Paolo triestino fecit*] 1998, tecnica mista su cartone, [70x100]]

[[*Eracle e Anteo del Campagna*], 1998, tecnica mista su cartone, 100x70]

[[*Eracle e Anteo del Campagna*], 1998, tecnica mista su cartone, 100x70]

[[*Eracle e Anteo del Campagna*], 1998, tecnica mista su cartone, 100x70]

[[*Eracle e Anteo del Campagna*], 1998, tecnica mista su cartone, 100x70]

[[*Eracle e Anteo del Campagna*], 1998, carboncino su tela, 100x100]

[*Eracle e Anteo del Campagna-Villa Fraccaroli*, 1998, tecnica mista su tela multistrato, 100x140]

[[*Villa Fraccaroli*], 1998, tecnica mista su tela multistrato, 100x140]

[[*Villa Fraccaroli*], 1998, tecnica mista su tela multistrato, 140x100]

[[*Villa Fraccaroli*], 1998, tecnica mista su tela multistrato, 140x100]

1999

20 agosto-12 settembre

*Didivûê-Oggiogiorno: saggi di ricerca nell'arte contemporanea in Friuli Venezia-Giulia*⁷⁹, Villacaccia di Lestizza, Agriturismo Colonos

A cura di Paolo Toffolutti

Artisti: Raffaella Anzolin, Michele Bazzana, Sara Bertolini, Marco Bidin, Laura Candotti, Roberto Cantarutti, Paolo Cervi Kervischer, Lorenzo Comisso, Elena Cossetto, Walter Criscuoli, Alfredo De Locatelli, Giovanni De Roia, Monica Faccio, Fabiola Faidiga, Alessandra Ghirardelli, Milos Komadina, Silvia Lepore, Stefano Marchi, Gabriella Marea, Marco Munini, Roberto Orrù, Monica Passalenti, Lorenza Persoglia, Monica Piazza & Stefania Zurchi, Manuela Piazzetta, Stephanie Poli, Anna Pontel, Sergio Scabra, Lara Soncin, Fulvia Spizzo, Barbara Stefanutti, Lorenzo Tommasoni, Alessandro Zorzi

Opere⁸⁰:

Kierkegaard, 1996, tecnica mista su tela multistrato, 120x100

Nex (Nemo Exit, Nemo Exist), 1997, tecnica mista su tela multistrato, 100x120

Spinosa, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 50x50x4

Lao Tze, 1997, tecnica mista su tela multistrato, 50x50x4

Camus, 1999, tecnica mista e olio su carta su tela multistrato, 118x150

Corpus, 1999, tecnica mista e olio su carta su tela multistrato, 150x200

Eliot, 1999, tecnica mista e olio su carta su tela multistrato, 100x120

Erisittone, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

Il muro del pianto, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

Via libera, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 150x200

Pound, 1999, tecnica mista e olio su carta su tela multistrato, 150x200

2000

luglio-agosto

Le nuove tavole della legge, ovvero l'irrompere del quotidiano nel sacro, Spilimbergo, Società Operaia Taurino e The Fashion Cafè

A cura di Boris Brollo

Con il patrocinio della Provincia di Pordenone

Artisti: Sandro Boccato, Piero Brombin, Pierpaola Bortolami, Walter Bortolossi, Clara Brasca, Domenico Castaldi, Annamaria Centola, Paolo Cervi-Kervischer, Renzo Cevro-Vucovic, Laura Cristin, Ferruccio D'Angelo, Toni De Carli, Guglielmo Di Mauro, Carlo Fontana, Massimo Giacon, Ale Guzzetti, Piera Legnagli, Giuseppina Lesa, Gigi Marcazzan, Bartolomeo Migliore, Zdravko Milic, Vinicio Momoli, Serena Nono, Biagio Pancino, Flaviano Poggi, Ferdy Poloni, Vinicio Ronconi, Christian Segatto, Cesare Serafino, Erman Stanislav, Walter Themel, Elio Torrieri, Andrea Vizzini

Opera: *Sancta resurrectionem tuam-III-MM.*, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 163x83⁸¹

14-17 settembre

*Arte senza confini. 1° simposio internazionale di pittura*⁸², Rovigno, Museo civico della città

A cura di: Franz Berger e Argeo Curto

Promosso e organizzato dal Museo civico della città di Rovigno

Nell'ambito delle festività di S.Eufemia

Artisti: Franz Berger, Paolo Cervi-Kervischer, Duje Jurić, Zdravko Milić, Mario Palli, Robert Primig, Jože Šubic, Lado Jakša

Opere⁸³

[*senza titolo*] 2000, olio su carta, 70x50

[*senza titolo*] 2000, olio su carta, [60x50]

[*senza titolo*] 2000, olio su carta, [70x50]

HEILIGE CICLVS MARTIRIIS SANCTAE EUPHAEMIAE VIRGO BEATAE, 2000, 15 esemplari, tecnica mista e carta su carta stampata, 33x47 ciascuno

2001

26 agosto-1 settembre

21. *Slikarski teden-Malerwoche*, Suetschach, Gasthaus Adam

Organizzato da *Krščanska Kulturna Zveza*

Artisti: Paolo Cervi Kervischer, Breda Varl, Mirsad Begić, Izidor Stern, Markus Orsini-Rosenberg

Opere⁸⁴:

Spersi nella mente, [1997], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5

Hermann Broch-dittico, 1999, tecnica mista su tela multistrato, 2x(18x13)

Fusine, 23 agosto 2000, olio su cartoncino, 2x(15x10) su supporto 25x35

Fusine, 23 agosto 2000, olio su cartoncino, 2x(15x10) su supporto 25x35

Fusine, 23 agosto 2000, olio su cartoncino, 15x10

Fusine-lago superiore, 25 agosto 2000, olio su cartoncino, 15x10

Keutschaker see, agosto 2001, olio su cartoncino, 15x10

Kierkegaard, 2001, tecnica mista su tela multistrato, [80x6x6]

Dancing in the dark, 2001, tecnica mista su carta, 87,5x54

Homus Salus 2001, tecnica mista su carta, 70x50

[*Torso*] 2001, tecnica mista su carta, [70x50]

[*Volto*], 2001, tecnica mista su tela multistrato, [80x6x6]

Spersi nella mente [2001], tecnica mista su tela multistrato, 18x13x3,5

[*Volto*] [2001], tecnica mista su tela multistrato, [18x13]

6-28 ottobre

“Finestre di pace”. *Sacile Art festival 2001: Mostra artisti Alpe Adria*, Sacile, Palazzo Biglia

A cura di Enzo Santese

Aristi: Paolo Cervi Kervischer, Salvatore Dominelli, Benedetta Jandolo, Richard Kaplening, Erik Lovko, Zdravko Milić, Bruno Paladin, Jože Šubic, Emanuele Traviglia, Rupert Wenzel, Toni Zanussi

Opere⁸⁵:

Torso-Erisittone, febbraio 2000, tecnica mista su tela multistrato, 134x73

Torso-Erisittone, 2000, tecnica mista su tela multistrato, 134x73

¹ Questa 62^a collettiva fu dedicata «a votazione unanime» alla memoria di Mario De Luigi, Presidente della Fondazione dal 1975. Il suo profilo è tracciato da un intervento di Armando Pizzinato, in qualità di più anziano componente della Commissione di Giuria, cfr. 62^a *Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 15 giugno-15 luglio 1978, Venezia 1978, s.n.

² Da fonte bibliografica, 62^a *Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, op. cit., s.n.

³ Dal registro ufficiale della 63^a *Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, 1978-79.

⁴ Considerata la mancanza di fonti, non è stato possibile rintracciare queste opere, ma il personale della Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa mi ha fatto intendere che potrebbero essere rimaste negli archivi dell'Opera, nei magazzini sovraffollati e momentaneamente non ispezionabili della sede vicina al *Ponte dei pagni*. Pertanto non è stato possibile ricavare alcuna informazione riguardo il loro supporto e la loro entità.

⁵ Nel catalogo della mostra risulta vincitrice del premio acquisto l'opera *In verità non saprei che dirvi I*, anche se, relativamente a Paolo Cervi, l'immagine riprodotta è *1951-Inizio [ad esistere]* 1978, cfr. 63^a *Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 21 dicembre 1978-27 gennaio 1979, Venezia 1978, s.n. Le informazioni che ho ritenuto essere più opportune sono quelle del registro ufficiale della Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa di questa collettiva annuale e l'attuale collocazione dell'opera *1951, Inizio [ad esistere]* 1978, (Inv. 785 BA, Neg. 3685), in un ufficio del Comune, a Marghera. La sigla BA indica la precedente appartenenza dell'opera, ora di proprietà del Comune di Venezia, alla Direzione Belle Arti.

⁶Cfr. *Natale con critici e artisti triestini*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Centro Barbacan, 21 dicembre 1979-12 gennaio 1980, [Trieste] [1979], s.n.; *All is here now!*, Pirano 1980.

⁷ Da fonte fotografica.

⁸ Cfr. *Il pittore Cervi vince a Pirano*, "Il Piccolo", 6 settembre 1979; *Natale con critici e artisti triestini*, op. cit., s.n.

⁹ Le fonti di riferimento sono fotografiche.

¹⁰L'opera non è stata rintracciata (cfr. nota 4). Inoltre, dai registri della Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, risulta che un'altra opera di ubicazione ignota fu presentata, ma non accettata, a questa collettiva annuale, *L'inutile I* [1979], tecnica mista su [carta], 145x145.

¹¹ Il titolo della mostra è ricavato dalla fonte bibliografica *Natale con critici e artisti triestini*, op. cit., s.n., ma la mostra è denominata, in altre fonti di riferimento *Sette critici per sette artisti*, con ogni probabilità dalla presenza, a questa collettiva, di sette artisti, ognuno presentato da un uguale numero di critici.

¹² Riguardo la presenza di quest'unica opera alla mostra, ho ritenuto opportuno considerare la riproduzione del catalogo, non presentando questo un elenco delle opere, né essendo presenti fonti da altro tipo (cfr. *Natale con critici e artisti triestini*, op. cit., s.n.).

¹³ Opera desunta da fonte bibliografica, *Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Venezia Mestre, centro civico piazza ferretto, aprile 1980, [Mestre] [1980], s.n. Paolo Cervi Kervischer è solito raccontare come sia stato Emilio Vedova in persona a «battezzare» la tela, dopo averla con entusiasmo apprezzata e offerto da bere agli studenti. Pertanto la scritta *Eros in America*, che compare sopra l'opera, in una foto dell'epoca in "aula vedova", ne conferma se non altro il titolo. Cfr. fig. 0.02.

¹⁴ Le opere sono state desunte dal registro ufficiale della 65^a *Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, 1980-81. Per le tre opere, esclusa quella vincitrice della Borsa di Studio, valgono le considerazioni della nota 4.

¹⁵ Sul retro la scritta «Paolo Cervi-Lettera?».

¹⁶ Cfr. *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Bologna, Galleria del Circolo Artistico Iterarte, dal 9 maggio 1981, Bologna 1981, p. 24.

¹⁷ Ivi, p. 9, le misure riportate sono 130x150. Per le misure considerate vedi *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Strasburgo, Musée d'Art Moderne, 9-27 novembre 1984, Strasbourg 1984, s.n.

¹⁸ È stata considerata solamente l'opera riprodotta nel manifesto pieghevole della mostra, cfr. *III mednarodna razstava kombinirane fotografije*, manifesto pieghevole della mostra collettiva di Koper, Fotogalerija Loža, luglio-agosto 1981, Koper 1981.

¹⁹ Nessuna documentazione riguardo questo evento, solo una nota bibliografica in *Die Arbeitswut auf dem Dorf* 1981, e in *Personali di Silvano Bertaggia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli*, catalogo delle mostre di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 25 maggio-5 giugno 1982, Venezia 1982, s.n.

²⁰ Tutti i testi di riferimento di questa manifestazione sono bilingui, trovandosi la cittadina di Suetschach in Austria, ma essendo la manifestazione organizzata dalla locale Associazione Culturale Slovena *Kočna*; per motivi di comodità saranno riportati solo i testi in tedesco.

²¹ [Associazione Culturale Slovena a Suetschach]

²² Le opere non sono certe, perché desunte da fonti fotografiche relative alla settimana di pittura, non all'esposizione.

²³ Le opere riportate sono quella che ha vinto la medaglia d'argento alla *III mednarodna razstava kombinirane fotografije* e quella che compare a catalogo. Forse altre furono esposte ma risulta aleatorio decidere quali siano tra le molte di questo genere. Inoltre si può leggere: «[...]so please send us till then a collection of 8 photos or two collections of four[...]». Cfr. AD 12.

²⁴ *Cervi Jenull Lorinii*, pieghevole della mostra collettiva di Trieste, Galleria Rettori Tribbio 2, 26 giugno-16 luglio 1982, [Trieste] [1982].

²⁵ La fonte documentaria di riferimento (AD 16) non è esaustiva, perché sono state inquadrare le opere, mentre venivano scelte, ma non ad allestimento avvenuto. Pertanto solo due sono le opere certe, ricavate da un'unica fonte fotografica. Non è stato nemmeno possibile risalire alle opere consultando l'artista perché in quel momento era in Francia, a Bois-de-Champ per la collaborazione al quinto numero della rivista *AEncrages&Co*, presso l'editore Roland Choppard.

²⁶ Non esiste documentazione riguardo questo evento, tranne l'adesivo sul retro dell'unica opera certa, *Di che aver paura?* 1983. Le altre due opere sono state inserite su consiglio dell'artista in persona, che ha confermato la presenza dell'esposizione nella stessa galleria della versione precedente del 1981.

²⁷ Cfr. *1182-1982 Francesco. Mostra regionale di pittura sul tema francescano*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Castello di San Giusto, Bastione Fiorito, 30 ottobre 1982-6 gennaio 1983, Trieste 1982, p. 49.

²⁸ Cfr. AD 26.

²⁹ Desunte da fonte documentaria (cfr. AD 32).

³⁰ Desunte da fonti documentarie (cfr. AD 33 e 34) e dalle fonti fotografiche che sono state fondamentali per identificare i lavori di piccolo formato.

³¹ Opere desunte da fonti fotografiche e dalla fonte bibliografica *Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra collettiva di Strasburgo, op. cit., s.n.

³² Da fonte bibliografica, *Vincitori e partecipanti alla prima gara regionale di pittura estemporanea «piazze Rosmini e dintorni»*, pieghevole della mostra collettiva di Trieste, sala del Centro Giovanile, 1-23 giugno 1985, [Trieste] [1985]. L'opera non è stata trovata nemmeno alla Parrocchia Madonna del Mare.

³³ La documentazione è solo fotografica.

³⁴ I dati relativi a queste due opere intitolate *S.T.*, di ubicazione ignota, sono stati tratti da fonte documentaria. Cfr AD 37.

³⁵ Cfr. *Per altre vie, per altri porti. La nuova pittura nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo delle mostre collettive a cura di Alessandro Rosada, Trieste, Palazzo Costanzi-Galleria Torbandena- Teatro Auditorium, 5-30 aprile 1986, Pordenone 1986, pp. 56-59.

³⁶ Cartolina d'invito alla mostra collettiva di Padova, Fioretto galleria d'arte, 28 maggio-19 giugno 1987

³⁷ Relativamente a questo evento non esistono fotografie né documenti. Le opere sono state inserite sotto suggerimento di Paolo Cervi Kervischer.

³⁸ Sono in tutto 30 le foto dipinte, così intitolate, ma la mancanza di fonti fotografiche non permette di risalire a quali erano realmente le opere esposte. Paolo Cervi Kervischer mia ha parlato di un grande pannello dove c'erano tutte. Attenendosi alla riproduzione del catalogo della mostra per individuare le opere, ne esce un quadrittico, anche se sembra che il pannello fosse più grande, cfr. *Trieste in piazza, proposte di architetti e artisti per la riqualificazione di piazze e spazi all'aperto degradati dall'uso improprio o dall'abbandono*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Palazzo Costanzi, giugno 1987, Trieste 1987, s.n.

³⁹ Riguardo questa mostra, la sola documentazione presente è quella fotografica.

⁴⁰ Le quattro opere proposte sono state ricavate, le prime tre dalla testimonianza di Paolo Cervi Kervischer, affidabile in tal caso considerata l'anomalia dell'evento e delle opere, l'ultima da una fotografia. Cfr. *Laboratorio «P» di attività artistiche*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Collina di San Giovanni, Udine 1988, p. 23.

⁴¹ Da fonte bibliografica, cfr. *Tempi di Pace 1948/1988*, catalogo della mostra collettiva a cura di Luigina Bortolato, [Jesolo], Treviso 1988, p.55.

⁴² Si legge: «Il Sindacato Regionale Artisti rende omaggio alla pittrice Otty Stock esponendo un'opera dell'artista recentemente scomparsa», cfr. *42^a Mostra regionale d'arte*, Trieste 1989, s.n.

⁴³ Da fonte bibliografica, cfr. *42^a Mostra regionale d'arte*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Sala Comunale d'Arte Palazzo Costanzi, febbraio-marzo 1989, Trieste 1989, s.n.

⁴⁴ Da fonti fotografiche.

⁴⁵ Cfr. *La Scuola Libera di Figura*, pieghevole della mostra collettiva di Trieste, Sala comunale d'arte, 8-19 marzo 1990, [Trieste] [1990], s.n.

⁴⁶ Cfr. *Questa notte ho fatto un sogno. Mostra regionale di pittura*, catalogo della mostra collettiva a cura di Angelo Bertani, Domenico C. Cadoresi, Maria Masau Dan, Laura Safred, Pordenone, Palazzo Montereale Mantica, 25 aprile-1 maggio 1990, Fiume Veneto 1990, s.n.

⁴⁷ Cfr. *Quintetto. Mostra di 5 artisti da Trieste*, catalogo della mostra collettiva a cura di Laura Safred, Fiume, Museo d'Arte Moderna-Piccolo Salone, 7-24 giugno 1990, Umago 1990, s.n.

⁴⁸ *Contemporary Artists from Trieste*, catalogo della mostra collettiva di New York, Istituto Italiano di Cultura, 2-8 novembre 1990, [Trieste] [1990].

[Trieste] [1990], s.n.

⁴⁹ Cfr. AD 60.

⁵⁰ Cfr. AD 60.

⁵¹ Vedi la sezione relativa nel regesto delle performance.

⁵² Da fonti fotografiche.

⁵³ Federazione Imprenditori Socio Assistenziali, cfr AD 51.

⁵⁴ Le fonti sono alcune fotografie e il catalogo della mostra. «1991» *Trieste: l'arte attraversa vittoriosamente la vita*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Fiera di Trieste-padiglione E, 13-21 settembre 1991, Muggia 1991, s.n.

⁵⁵ Le fotografie della mostra sono solo due e probabilmente non esaustive. La fonte bibliografica di riferimento riproducono una piccola installazione intitolata *Assieme, donne e triangolo*. Cfr. *Incontr'arte, 6 mostre per 12 artisti* pieghevole delle mostre personali di Marghera, ristorante Tintoretto Motel Agip, 19 settembre-30 ottobre 1991, [Venezia] [1991].

⁵⁶ Cfr. *Una mostra per la pace*, pieghevole della mostra di Trieste, Stazione Marittima – Sala Illiria, 1-8 maggio 1992, [Trieste] [1992].

⁵⁷ Cfr. *46^a Mostra regionale d'arte*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Sala Comunale d'Arte di Palazzo Costanzi, dicembre 1992, [Trieste] [1992].

⁵⁸ Da fonti fotografiche e documentarie (cfr. AD 57).

⁵⁹ Le opere non sono state identificate per la mancanza di fonti fotografiche relative. Tra i molti *Il dio precario* della collezione dell'artista, nessuno presenta le misure riportate dalla fonte documentaria (cfr. AD 57).

⁶⁰ Da una fotografia.

⁶¹ Non essendo presente documentazione di altro tipo, l'opera in considerazione è l'unica presente nel catalogo. Cfr. *Internazionale Künstlerkolonie Gmünd 1993*, catalogo della colonia artistica di Gmünd, Gmünd [1993], s.n.

⁶² Cfr. Il laboratorio Cervi Kervischer, [Trieste] [1994]

⁶³ Da fotografie.

⁶⁴ Opere desunte da fonti fotografiche. Non trovati e sicuramente esposti sono un *Dio precario* e un [*Autoritratto con coniglietti*] tipico di quegli anni, segnati dalla nascita del figlio Leone Maria.

⁶⁵ L'opera, di ubicazione ignota, è quella presente a catalogo, cfr. *V Biennale Intergraf Alpe-Adria. Rassegna Internazionale «carta-colore»*, catalogo della mostra collettiva di Udine, Galleria del Centro, 10 giugno-1 luglio 1995, Udine 1995, s.n. Tuttavia non essendo presenti altre fonti, e avendo notato che spesso le opere presenti nei

cataloghi delle mostre, non sono illustrative dell'esposizione ma solo rappresentative del lavoro dell'artista, l'opera non è certa e nemmeno sicuro che sia l'unica.

⁶⁶ Le uniche fonti riguardo questo evento sono fotografiche; oltre alle opere desunte con sicurezza, ad ogni tela grande corrispondeva una piccola tela su gesso. Le foto non sono sufficienti a poterle identificare con sicurezza, si prendano ad esempio le opere simili a catalogo.

⁶⁷ Identificate dalle fonti fotografiche, complete ed esaustive, di quella che può anche essere considerata un'installazione.

⁶⁸ Da fonti fotografiche e bibliografiche, in cui l'esposizione è interpretata come un'installazione dal titolo *L'ascolto*. Cfr. *In-coerenze creative. Artisti a Trieste, oggi*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Palazzo Costanzi, 30 marzo-12 maggio 1996, Trieste 1996, s.n.

⁶⁹ Cfr. *Colonia «Paradiso 1996», 2° simposio internazionale d'arte*, pieghevole della mostra collettiva di Paradiso di Pocenia, Borgo Paradiso, 15-16 giugno 1996, [Udine] 1996, s.n.

⁷⁰ Visto che la fonte bibliografica riporta un'opera *L'età dell'oro-mente*, probabilmente del 1994, ho ritenuto maggiormente opportuno considerare come esposte le opere che riportano la scritta *Paradiso* sul retro o come titolo anche se non sono certe né sicure. Infatti, una fonte documentaria (AD 72) riporta i ringraziamenti della Banca Popolare Friuladria di Pocenia, per una tela ricevuta, in seguito alla *Colonia «Paradiso1996»*.

⁷¹ La sola opera che è stato possibile inserire, è quella riprodotta nell'unica fonte, quella bibliografica, cfr. *Emozioni e poesia dai pittori della luna*, "Messaggero Veneto", 9 luglio 1996.

⁷² La fonte bibliografica riporta l'opera, *Lavagna 1996*, tecnica mista su tela, 23x29 ca., cfr. *2° Premio Trevi Flash Art Museum*, catalogo della mostra collettiva di Trevi, Trevi Flash Art Museum Palazzo Lucarini, Giancarlo Politi, Milano 1997, p. 31. Ma dalla fonte documentaria (AD 69) l'opera che risulta esposta è il libro di pittura. Come già visto, l'opera a catalogo, risulta rappresentativa del lavoro dell'artista, ma non illustrativa dell'esposizione.

⁷³ Esiste una fonte fotografica, di un grande pannello con gli studi di figura del *Laboratorio Cervi Kervischer*. Fra questi lo *Studio di anatomia 1979*. Tuttavia la foto riporta solo l'indicazione «Fiera di Trieste, estate 1997» quindi la mostra potrebbe non essere la stessa non essendoci fonti da confrontare.

⁷⁴ L'unica fonte a riguardo è il curriculum dell'artista in "*Finestre di pace*". *Sacile Art festival 2001: Mostra artisti Alpe Adria*, catalogo della mostra collettiva a cura di Enzo Santese, Sacile, Palazzo Biglia, 6-28 ottobre 2001, Pordenone 2001, s.n., pertanto le opere sono solo state supposte in base ai suggerimenti di Paolo Cervi Kervischer

⁷⁵ In questo caso l'opera esposta e l'opera a catalogo corrispondono sicuramente. Cfr. *1ª Biennale d'Italia di Arte Contemporanea*, catalogo della mostra collettiva di Trevi, Trevi Flash Art Museum Palazzo Lucarini, [marzo-maggio] 1998, Giancarlo Politi, Milano 1998, p.121.

⁷⁶ Da fonti documentarie (cfr. AD 76 e 77) e fotografiche. Le opere non sono presenti nella collezione dell'artista ma è certo che una di queste, l'ultima dell'elenco sia rimasta all'organizzazione del festival. (Cfr. AD 77).

⁷⁷ Da fonti fotografiche.

⁷⁸ Le opere sono state ricavate dalle fonti fotografiche, che ritraggono le opere eseguite ma non l'esposizione, pertanto non è detto che siano certe né esaustive. Nel pieghevole della mostra è riportato un torso, di ubicazione

ignota, non riportato a catalogo per la scarsa qualità della foto e l'arbitrarietà che, si è visto, hanno queste illustrazioni relativamente agli eventi. (Cfr. *III Simposio Internazionale d'Arte. Pittura-Grafica-Fotografia-Musica*, pieghevole della colonia artistica «Omaggio a Domenico» di San Pietro di Lavagno, Villa Fraccaroli, 14-18 ottobre 1998, [Verona] [1998]).

⁷⁹ Come per il titolo, tutti i testi del catalogo sono proposti nella duplice versione linguistica italiano-friulano. Il friulano è stato omesso per motivi di sintesi.

⁸⁰ Cfr. *Didivùè-Oggiogiorno. Saggi di ricerca nell'arte contemporanea in Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra collettiva a cura di Paolo Toffolutti, Villacaccia di Lestizza, Agriturismo Colonos, 20 agosto-12 settembre 1999, Cormons 1999, p. 84.

⁸¹ In questo caso ho ritenuto opportuno considerare l'opera riportata a catalogo, unico documento. Cfr. *Le nuove tavole della legge, ovvero l'irrompere del quotidiano nel sacro*, Treviso 2000, p. 27.

⁸² La prima lingua del catalogo, ovviamente è il croato, ma per motivi di sintesi è stata presa in considerazione solo la seconda lingua dello stesso, l'italiano.

⁸³ Le fonti di riferimento sono fotografiche. Le misure sono state ipotizzate in base a due opere della collezione dell'artista, della stessa serie.

⁸⁴ Le sole fonti di riferimento riguardo l'evento sono fotografiche, ma sono molto più dettagliate riguardo lo studio dell'artista che l'esposizione. Le opere nello studio sono molte di più, volti, scatole, ma anche piccoli lavori su carta. L'elenco è stato stilato solamente in base alle opere che possono considerarsi sicuramente esposte, pertanto potrebbe non essere esaustivo.

⁸⁵ La fonte di riferimento è bibliografica. Cfr. "*Finestre di pace*". *Sacile Art festival 2001: Mostra artisti Alpe Adria*, catalogo della mostra collettiva a cura di Enzo Santese, Sacile, Palazzo Biglia, 6-28 ottobre 2001, Pordenone 2001, pp.12-15.

Installazioni, performance e scenografie

1980

29 marzo-14 aprile

Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura, installazione Via Crucis, Muggia, Cappella del Crocifisso

A cura di: Sergio Molesi

Promossa e patrocinata dall'azienda Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo in accordo con la Parrocchia di Muggia

Stazioni¹:

Stazione I: *Croce (simbolo)*, 1980, tecnica mista su carta, plastica e tela, 145x145

Stazione II: *(Simbolo) Tre (all'interno dei tre)*, tela bianca triangolare*

Stazione III: *Croci (simbolo)*, 1980, tecnica mista su carta, 143x95

Stazione IV: *Croce (simbolo)*, [tecnica mista su tela]*

Stazione V: *Nove (simbolo)*, tecnica mista su carta multistrato, 210x150 ca.

Stazione VI: *Le quattro (simbolo)*, tecnica mista su tela

Stazione VII: *La scala [di Giacobbe]*, 1980, [tecnica mista e carta su tela], 120x180

Stazione VIII: *L'uno (simbolo)*, 1980, tecnica mista e carta su tela, 145x145

Stazione IX: *Le tre (simbolo)*, 1980, tecnica e carta su tela, 3x(80x125)

Stazione X: *La Croce (simbolo)*, [1980], tecnica mista su carta*

Stazione XI, *Il Bianco (simbolo)*, [1980], tecnica mista su carta, 100x147

Stazione XII, *Trasparente*, tecnica mista su [plastica e tela]*

Stazione XIII, *Il Proiettato*, diapositiva vuota proiettata su tela bianca

Stazione XIV, *Superficie (simbolo) Tautologia*, tela bianca*

1983

27 Febbraio

Impara l'arte e mettila da party, festa multimediale, Trieste, Savoia Excelsior Palace

A cura di Maria Campitelli

Organizzata dal Gruppo 78, con la collaborazione di Radio Bbs Trieste

Gruppi musicali: *Spirocheta-Pergoli*, *B. Sides*, *Zippo*

Performances: *Centro Uh!*, Alessandro Cadamuro

Video-tapes musicali forniti da *Softvideo Italia*

Intervento fashion: atelier di Cosetta e Paolo Cervi con la partecipazione del gruppo *Look 'n Roll*

Installazioni: Adriano Bon, Cesare Ricotti, Manuela Sedmach, Erika Stocker

Scenografia²:

Impression soleil couchant, 1983, tecnica mista su carta, 195x360

Pannello Fashion, 1983, quattro foto su tavola, 100x30

Bozzetti Fashion, 1983 (dieci esemplari), penna, pennarelli e Polaroid su carta, 33x24 ciascuno

Colonna bianca*

Due manichini dipinti e vestiti*

[marzo]

Pittura con orchestra: il giallo è del clarinetto etc... e *Improvvisazione: suonare se stessi*, due performance con l'orchestra *Pollini «interensemble»*, Padova, Auditorium Pollini

Direzione Bernardino Beggio, regia Gianni di Capua³

20 maggio

Impression Soleil Couchant 1983, multimediamodiazione, Udine, Teatro all'Aria

Nell'ambito della rassegna *Dove il corpo può spaziare*

Gli abiti disegnati da Paolo e Cosetta Cervi sono indossati dalle *Black Rose* in concerto

Scenografia⁴:

Impression Soleil Couchant, 1983, tecnica mista su carta, 195x360

La TV-Impression Soleil Couchant, 1983, tecnica mista su carta, 225x75

Videoproiezione *Impression Soleil Couchant* da una televisione su colonna bianca (sfondo di plastica nero)

Proiettore di diapositive *Impression Soleil Couchant*

Proiezione film 58 *Impression Soleil Couchant*

Musica composta da Paolo Cervi: sette minuti di effetti eco-elettronici con sax tenore

Due manichini dipinti e vestiti

1987

26-27 dicembre

Terzetto Spezzato. Fantasia in un atto di Italo Svevo, Trieste, Teatro di via Ananian

Scenografia di Paolo Cervi⁵:

Terzetto Spezzato, 1987, tecnica mista su carta, 100x70

Terzetto Spezzato, 1987, tecnica mista su carta, 70x100

1990

9-19 luglio

Anima e Sottosuolo, «ricognizioni sulle radici della creatività giovanile», Padova, Corte Arco
Vallaresso

A cura di Renato Petrucci

Con la collaborazione dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Dell'Associazione Culturale
Crossino di Portogruaro, di ARCI NOVA provinciale di Treviso e di ARCI NOVA
provinciale di Padova

Artisti: Aldo Aliprandi, Giulio Bertoncello, Sandro Boccato, Mirco Andrea Carlesso, Rosanna
Boraso, Alessandro Cadamuro, Francesco Ghiais, Vanni Ciluffo, Mimmo Castaldi, Giancarlo
dell'Antonia, Annamaria Driol, Gabriele Fascina, Flaminio Da Deppo, Sergio Favero,
Moreno Fortunato, Roberta Fiorentini, Tomo Savić Gecan, Elisa Marchesini, Bruno Lorini e
Paolo Cervi, Luca Rento, Massimo Poldemengo, Paolo Marcolongo, Antonio Sarto, Ettore
Vignadel, Luca Maggiore, Andrea Rinaldi e Claudio Caramella, Antonella Tiozzo, Alberto
Turri, Andrea Toniolo, Ciro Vigorito, Annamaria Zanella, Adriano Vit, Mara Zanette
Installazione: *Teoria*, 1990, corridoio di pittura, tecnica mista su tela, 445x208x200⁶

1991

12 gennaio

...fra musica e pittura, Trieste¹, Teatro Miela

Spettacolo proposto dalla Cooperativa Bonawentura e dal Club Rosselli

Maci Forza al contrabbasso

Cervi Kervischer pitture

Installazione⁷:

Origine, 1985, tecnica mista su tela, 270x455

Senza titolo, 1989, tecnica mista su tela, 175x80

Donna, 1989, tecnica mista su tela, 175x90

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, [180x90]

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, 190x90

Donna dell'età dell'oro, 1990, tecnica mista su tela, 180x90

Opere:

[*Il dio precario nella ripetizione*], [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

[*Il dio precario nella ripetizione*], [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x120]

[*Il dio precario nella ripetizione*], [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [120x150]

[*Il dio precario nella ripetizione*], [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [120x150]

15-30 giugno

Arte & Performance, Trieste, Castel San Giusto Bastione Fiorito⁸

Performance dell'associazione culturale La Trama:

Antonella Ursic, Angelo Mammetti: danza sperimentale

Claudio Raini: musiche inedite

Paolo Cervi: *Scenografia Bastione Fiorito*, 1991, tecnica mista su tela, 460x180*

1992

24 luglio

Furti d'autore, Trieste², Il Posto delle Fragole «Ex O.P.P.»

Artisti: Vincenzo Sparagna, Annamaria Tretjak, Andrea Chiandone, Daniela Pizzetto, Daniele Masolini e Angelo Comisso, Davide Skerlj, Enrico Viola, Fabio Di Sciascio, Giovanni Rota, Graziano Cicuto, Guillermo Giampietro, Jasmina Fercek e Amadeja Fiorelli, Kud France Peserei-Galerija Skuc-Forum-VS Video-Strip Core, Laboratorio P, Les Voleurs, Luca Vit, Lucia Budini, marco Pasian, Maria Cristina Lena, Monica Facio, Paolo Cervi Kervischer, Patrizia Sacilotto, Radio Fragola, Teatro di Ana Morò, Usmis, Veruschka Medeot

Installazione: *Ri-passo*, 1992: «Installazione davanti al portale della chiesa dell'ex O.P.P.: oggetti, tele, legni, luci, cose, una luce...ecc. imballati alla meglio con corde, nastri adesivi, plastica trasparente»

1996

30 marzo-12 maggio

Progetto laboratorio, Trieste, Palazzo Costanzi

All'interno della mostra collettiva *In-coerenze creative. Artisti a Trieste, oggi*, il progetto prevede che all'interno della sala espositiva, sia stato realizzato uno spazio dove alcuni degli artisti espositori realizzano un'opera in diretta.

Paolo Cervi realizza l'opera:

Incoerenze creative, 1996, tecnica mista su tela, 185x210

1997

19-20 aprile

Frammenti, Trieste, Teatro dei Fabbri

Coreografia di Antonella Ursic

Scenografia di Paolo Cervi: *La danza*, 1995, tecnica mista su tela, 200x150

1998

[*Natura morta: Oggetti del desiderio*], Trieste², Palazzo Costanzi

Installazione *Erisittone*:

Erisittone, 1998, tecnica mista su tela, 280x420

Erisittone, 1998, scatolone, tecnica mista su cartone, 44x47x54*⁹

1999

15 e 23 gennaio

L'età dell'oro, Trieste, Teatro Miela e A.C.T.I.S.

Spettacolo teatrale ispirato al quadro di Paolo Cervi Kervischer: *L'età dell'oro-il dio precario*

1990

«Dal quadro l'emozione, dall'emozione la parola e il gesto...il suono, la musica...»¹⁰

Testi e interpreti: Valentina Magnani, Giorgia Gelsi, Consuelo Crucci

Scenografia: *L'età dell'oro-il dio precario*, 1990, tecnica mista su tela, 265x392

[Reading di Jack Hirschmann, Trieste, A.C.T.I.S.]

Scenografia di Paolo Cervi Kervischer:

Luci e ombre, 1996, tecnica mista su tela, 275x390

Erisittone, 1998, tecnica mista su tela, 280x420

Jack Hirschmann, 1999, acquerello su carta

2001

30 novembre-1-2 dicembre

XIII Portici Inattuali, Sitran d'Alpago

Organizzato da: Comune di Puos D'Alpago, Assessorato alla Cultura, Pro Loco di Puos d'Alpago, Gruppo Sportivo Sitran

Con il patrocinio di: Regione Veneto, Provincia di Belluno, Comunità Montana dell'Alpago, Azienda di Promozione Turistica di Belluno, Feltre e Alpago, Comune di Chies d'Alpago, Comune di Farra d'Alpago, Comune di Tambre

Presenza critica: Giovanna Nicoletti

Artisti: Piero Bolzan, Julia Bornefeld, Paolo Cervi Kervischer, Giuliano Dal Molin, Eva Eder, Aurelio Fort, Tommaso Melideo, Enrico Minato, Gianni Pasotti, Giammarco Roccagli, Antonello Sala, Andrea Vicentini

Installazione: *Provéder*, Stalle Cavalli Podestà: in un atrio prospiciente l'aia di una casa abbandonata sono stati sistemati una scenografia avvolgente le pareti (18 metri) in cui si stagliano corpi neri "Vaganti Vacanti" e piccoli ritratti di poeti e filosofi (Nietzsche, Pound, Baudelaire, Bergson, ecc.). Al centro della stanza, in una gabbia improvvisata, 12 conigli vivi stazionavano in attesa del pasto natalizio...Oltre alle immagini, il suono insistente di un sassofono alla ricerca di una nota giusta...di un tono convincente...¹¹:

Scenografia, 2001, tecnica mista su tela, 280x395

Scenografia, 2001, tecnica mista su tela, 275x490

Scenografia, 2001, tecnica mista su tela, 280x690

¹ Esaustivamente riprodotto in *Dalla Pittura del Simbolo Al Simbolo della Pittura*¹, ciclostilato dell'installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980, [Trieste] [1980], s.n.

² Da fonti fotografiche.

³ Da un'unica fonte bibliografica, Augusto Alessandri, *Arte e scuola. «Pollini interensemble»*, "Artetriveneta" 33, aprile 1983, p. 49.

⁴ Da fonte documentaria, AD 20.

⁵ Le fonti di riferimento sono fotografiche.

⁶ Da fonti fotografiche e bibliografiche. Cfr. *Anima e sottosuolo, «ricognizioni sulle radici della creatività giovanile»*, catalogo della manifestazione a cura di Renato Petrucci, Padova, Corte Arco Vallarezzo, 9-19 luglio 1990, Padova 1990, s.n.

⁷ Le fonti di riferimento sono fotografiche e non completamente esaustive. Oltre all'installazione era stata allestita una mostra all'interno del Teatro Miela, le cui fotografie non hanno una qualità sufficiente; in più non tutto il teatro è stato fotografato, quindi le opere fotografate potrebbero non essere tutte. In linea di massima era presente una serie di triangoli arancioni di piccole dimensioni e il pezzo non trovato della serie *Il dio precario nella ripetizione*.

⁸ Per gli altri eventi all'interno di questa manifestazione vedi la sezione relativa in *Regesto delle mostre collettive*.

⁹ Il motivo per cui quest'opera non è stata inserita a catalogo è la scarsa qualità delle foto, anche se di proprietà dell'artista.

¹⁰ Cfr. *L'età dell'oro*, manifesto dello spettacolo di Trieste, Teatro Miela, 15 gennaio 1999, [Trieste] [1999].

¹¹ Nell'impossibilità di risalire a tutte le opere esposte in questa installazione, causa scarsa visibilità dalle foto. Ho ritenuto altresì opportuno non inserire i *Corpi vaganti vacanti* perché fanno parte, a mio avviso, di quella produzione che il periodo temporale considerato in questa sede non vuole prendere in considerazione. Per i ritratti dei poeti, si prendano ad esempio i lavori simili presenti a catalogo, non quelli all'acquerello, ma i piccoli formati su "tela multistrato".

Opere grafiche e d'illustrazione

[1981]

[*Concorso d'idee per il progetto: Una città per il museo*], [XVI Triennale di Milano]

Progetto architettonico di Corrado Pagliaro, Gianfranco Foti, Mauro Cosmini

Intervento pittorico¹

1982

A Encrages & Co N. 5, Roland Chopard, Bois-de-Champ, Bruyères²

«Sommaire: *Gaston Planet (notations, dessins 1974, 1975, 1981)*, *Jean-Claude Hauc (Déréfictions)*, *Maurice Regnaut (Autogrammes)*, *Claude Faïn (Il n'y avait que reflet)*, *Roland Chopard (Aux rythmes des silences la main)*, *Philippe Denis (Entre la fenêtre et la table)*, *Christian Trullard (Les Desculptages)*, *Joël-Claude Meffre (Insondables e muts e muts...)*, *Jean-Pierre Balpe (Poemes)*, *Paolo Cervi (Estampes & Couverture)*»³

Duecento copie

Venti esemplari sono pezzi unici in quanto sono accompagnati da pitture originali su fotografie dell'artista, firmati e numerati da I a XX.

170 esemplari sono numerati da 21 a 190, corredati di tre stampe a colori realizzate dall'artista.

10 esemplari segnati H.C. completano l'edizione⁴.

1987

Juan Octavio Prenz, *Cortar por lo sano*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires

Illustrazione di copertina

1989

Gaetano Longo, *Juegos de equilibrio (Giochi d'equilibrio)*, Literatura Americana Reunida, Buenos Aires

Illustrazione di copertina

1990

Juan Octavio Prezn, *Fábula de Inocencio Onesto el Degollado*, Literatura Americana Reunida, Concepción

Illustrazione di copertina

1991

«1991» *Trieste: l'arte attraversa vittoriosamente la vita*, Trieste Fiera di Trieste-padiglione E, 13-21 settembre

Progetto grafico per il catalogo e i manifesti

Infinito, Zurigo

Logo pubblicitario per la catena di bar *Infinito* di Francesco Illy

[*FERIANI, il gusto di cambiare*, Trieste]

Manifesto pubblicitario per il negozio d'abbigliamento *Feriani*

1992

*Toon-gee*⁵, tazzina per la prima *Illy Collection* «Arti e mestieri»

Progetto grafico per la tazzina *Illy Collection*, progettata da Matteo Thun

Artisti della prima serie “Arti e mestieri”: Maurizio Cagnelli, Paolo Cervi Kervischer, Cosimo Fusco, Francesco Illy, Luca Missoni, Matteo Thun

1994

Equivalencias. Revista Internacional de Poesía 25, maggio 1994, Fundación Fernando Rielo, Madrid

Illustrazioni:

Fonte, [1985], tecnica mista su tela, [260x370], p. 6

Dittico Forcipe, [1986], tecnica mista su tela, 2x(180x120), copertina (1/2)

[*Il dio precario nella ripetizione*], [1991], [tecnica mista e fotocopie su tela], [150x80], p. 147

Ritratti dei poeti italiani contemporanei:

Nelo Risi, 8 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 103

Valerio Magrelli, 9 dicembre 1989, acquerello su carta, 46x34, p. 61
Amelia Rosselli, 11 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 11
Giampiero Neri, 15 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 79
Luciano Erba, 15 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 50
Maurizio Cucchi, 18 dicembre 1989, acquerello su carta, 40x30, p. 33
Milo De Angelis, 19 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 43
Giancarlo Majorino, 22 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 71
Andrea Zanzotto, 26 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 135
Giovanni Raboni, 15 dicembre 1990, acquerello su carta, 45x37,5, p. 95
Antonio Porta (da una sua fotografia), 1990, acquerello su carta, 31x41, p. 87
Edoardo Sanguineti (da una fotografia), 1990, acquerello su carta, 40x30, p. 119
Nanni Balestrini (da una fotografia), 1991, acquerello su carta, 41x32, p. 21
Cesare Viviani (da una fotografia), [1991], acquerello su carta, 47,5x36, p. 127

1996

Basket Play Ground, sei tazzine *Illy Collection* fuori serie
Assist, Jump Shot, Pivot, Play, Pressing, Slam Dunk

1997

Quinto Quaderno della Luna. Fiere della carne, Campanotto, Pesian di Prato

Illustrazioni:

La carne, 1996, acquerello su carta, 40x30, p. 89
La carne, 1996, acquerello su carta, 40x30, p. 95
La carne, 1996, acquerello su carta, 30x40, p. 105
Bohumil Hrabal, 1997, acquerello su carta, 46x34, p. 121

1999

Enzo Santese, *Il vino specchio per l'uomo. Da Dioniso a Bacco*, Andrea Moro, Tolmezzo

Illustrazioni:

Ebrezza, 1998 p. 53
Ebrezza, 1998, p. 155

2000

Spettacolo in regione, novembre 2000, Lithostampa, Pasian di Prato

Periodico bimestrale dell'ERT (Ente Regionale Teatrale del Friuli-Venezia Giulia)

ART/ART Director: Paolo Cervi Kervischer

2002

Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio. Ritratti di poeti (1989-2002)*, Il Ramo d'Oro, Trieste

Introduzione di Milo De Angelis, con 30 acquerelli dell'autore

Ritratti:

Nelo Risi, 8 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 17

Valerio Magrelli, 9 dicembre 1989, acquerello su carta, 46x34, p. 23

Amelia Rosselli, 11 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 29

Giampiero Neri, 15 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 35

Luciano Erba, 15 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 41

Maurizio Cucchi, 18 dicembre 1989, acquerello su carta, 40x30, p. 47

Milo De Angelis, 19 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 53

Giancarlo Majorino, 22 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 59

Andrea Zanzotto, 26 dicembre 1989, acquerello su carta, 48x36, p. 65

Biancamaria Frabotta, 27 gennaio 1990, acquerello su carta, 45x37,5, p. 71

Attilio Bertolucci, 31 gennaio 1990, acquerello su carta, 45x37,5, p. 77

Elio Filippo Accrocca, 25 maggio 1992, acquerello su carta, 53x38, p. 83

Vivian Lamarque, 5 gennaio 2000, acquerello su carta, 46x34, p. 89

Franco Loi, 9 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34, p. 95

Ermanno Krumm, 9 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34, p. 101

Roberto Mussapi, 10 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34, p. 106

Tiziano Rossi, 10 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34, p. 113

Gregorio Scalise, 28 dicembre 2000, acquerello su carta, 46x34, p. 119

Mario Luzi, 30 dicembre 2000, acquerello su carta, 45,5x40, p. 125

Raffaello Baldini, 6 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34, p. 131

Michelangelo Coviello, 6 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34, p. 137

Giovanna Sicari, 12 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34, p. 143

Elio Pecora, 13 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x38,5, p. 149
Claudio Grisancich, 19 gennaio 2001, acquerello su carta, 46x34, p. 155
Marko Kravos, 10 aprile 2001, acquerello su carta, 46x34, p. 161
Mario Santagostini, 28 aprile 2001, acquerello su carta, 46x34, p. 167
Antonio Riccardi, 17 marzo 2002, acquerello su carta, 46x34, p. 173
Juan Octavio Prenz, 25 aprile 2002, acquerello su carta, 46x34, p. 179
Amedeo Giacomini, aprile 2002, acquerello su carta, 46x34, p. 185
Gian Mario Villalta, 28 aprile 2002, acquerello su carta, 46x34, p. 191

¹ Cfr. AD 13.

² La copia della rivista a mia disposizione è il n. XVIII. Dieci copie furono spedite dall'editore a Paolo Cervi Kervischer, nel 1982 (Cfr. Appendice Documentaria 16). Il n. 196 H.C. è consultabile in internet, nel sito dell'artista, www.pck.it.

³ *AEncrage & Co N. 5*, Bois-de-Champ, Bruyères 1982, frontespizio.

⁴ «Achévé d'imprimer en Octobre 1982 sur les presses d'AEncrages & Co à Bois-de-Champ, cette édition du 5^{ème} numéro de la revue a été composée à la main et tirée à 200 exemplaires. 20 exemplaires signés et numérotés de I à XX, sont accompagnés de peintures originales sur photographies de Paolo CERVI. 180 exemplaires numérotés de 21 à 190, comportent 3 estampes en couleurs de Paolo CERVI, réalisées par l'artiste sur les presses d'AEncrages & Co. 10 exemplaires, marqués H.C., complètent l'édition», *AEncrages & Co N. 5*, exemplaire n. XVIII, Roland Chopard, Bois-de-Champ, Bruyères 1982.

⁵ Ma anche *Tunji*, *Toongee*, *Toon gi* ecc.

Appendice documentaria

1. Appunti dattiloscritti per l'installazione *Via Crucis, Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*, Muggia, Cappella del Crocifisso, Trieste, 27 febbraio 1980
2. *Appunti del lavoro-gennaio-aprile 1980*, appunti manoscritti per l'installazione *Via Crucis, Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*, Muggia, Cappella del Crocifisso, Trieste 1980
3. Appunti manoscritti annotati durante e dopo l'installazione *Via Crucis, Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*, Muggia, Cappella del Crocifisso, Muggia 1980
4. Commento manoscritto all'installazione *Via Crucis, Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*, Muggia, Cappella del Crocifisso, retro di copertina di Pierre Babin-Marshall McLuhann, *Uomo nuovo, cristiano nuovo nell'era dell'elettronica*, San Paolo, Alba 1979
5. *Elenco dei lavori di pittura che temporaneamente verranno esportati a Pirano in occasione della mostra personale del pittore Paolo Cervi*, dattiloscritto, Trieste, 4 novembre 1980
6. Comune di Trieste, Rip. XVI – 11 / 26 – 80, lettera a Paolo Cervi, oggetto: Sala comunale d'arte, Trieste, 28 ottobre 1980
7. Comune di Trieste, Ripartizione XVI Istituzioni Culturali, Prot. N. XIV – 11 / 26 – 80, lettera a Paolo Cervi, oggetto: Sala comunale d'arte, Trieste, 16 aprile 1981
8. Galleria Loggia Koper, telegramma a Paolo Cervi, 24 luglio 1981
9. Paolo Cervi, *Tracce di un modo di essere attorno alla pratica dell'arte*, tesi di laurea, settembre 1981
10. *Risultato dell'esame di licenza dal corso di pittura*, 23 settembre 1981
11. Slowenischer Kulturverein *Kočna* in Suetschach, lettera a Paolo Cervi, Suetschach, 18 ottobre 1981
12. Medobčinski zavod za likovno dejavnost «Obalne Galerije» Piran – Toni Biloslav, lettera a Paolo Cervi, Pirano, 2 dicembre 1981
13. *Concorso d'idee per la progettazione del Museo Metropolitan Milanese, 1981*, stampa da file

14. Opera Bevilacqua La Masa Comune Venezia-la Segreteria, lettera a Paolo Cervi, 9 marzo 1982
15. Elenco manoscritto delle opere per la mostra personale di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 1982
16. Videoripresa dell'allestimento della mostra *Cervi Jenull Lorini*, Trieste, Galleria Rettori Tribbio 2, [giugno] 1982
17. Paolo Cervi, lettera a Roland Chopard, [1982]
18. Dr Peter Shleicher (Katholische Hochschulgemeinde), lettera a Paolo Cervi, Klagenfurt 19 gennaio 1983
19. Elenco manoscritto delle opere per la mostra personale di Graz, *Il dio precario*, Katholische Hochschulgemeinde, 1983
20. Paolo Cervi, appunti per la performance *Impression Soleil Couchant*, Udine, Teatro all'Aria, [maggio] 1983
21. Paolo Cervi, appunti per la performance *Impression Soleil Couchant*, Udine, Teatro all'Aria, Wien 1983
22. *Pitture di Paolo Cervi aus Triest*, elenco manoscritto delle opere per la mostra personale di Wien, *Atelieradresse*, [luglio] 1983
23. Elisabetta, lettera a Paolo Cervi, 2 luglio 1983
24. Maria Campitelli, lettera a Paolo Cervi, oggetto: convocazione assemblea generale dei soci del Gruppo 78, [1983]
25. Paolo Cervi, lettera a Maria Campitelli, 9 novembre 1983-notte
26. Assegno per la vincita del primo premio all'Ex Tempore di Opatija, 9 novembre 1983
27. Paolo Cervi, *Appunti sul lavoro "Le fotografie rifiutate"*, [1983]
28. Ministero per i Beni culturali e ambientali-Ufficio Esportazione, dichiarazione degli oggetti moderni che il Signor Paolo Cervi chiede di esportare a Klagenfurt, 3 marzo 1984
29. *Ausstellung Paolo Cervi*, elenco delle opere esposte a Klagenfurt, Aula UBW e KHG-Zentrum, 21 marzo 1984
30. Elenco delle opere esposte a Klagenfurt, Aula UBW, [marzo] 1984
31. Biblioteca Comunale di San Michele al Tagliamento, Prot. 14782, lettera a Paolo Cervi, oggetto: 2^a Biennale d'arte "città di Bibione", 27 giugno 1984

32. *Consegno al corriere della Biblioteca Comunale di San Michele al Tagliamento, i seguenti dipinti per l'esposizione: Il Biennale "Città di Bibione", 26 luglio 1984*
33. *I seguenti lavori di Paolo Cervi sono temporaneamente alla Minoriten in Graz, 21 settembre 1984*
34. *Elenco delle opere esposte alla mostra collettiva di Graz, Meditation '84. Schloß Poppendorf 1-21 september 1984, Minoriten Galerien, 15 ottobre-16 novembre 1984*
35. *Paolo Cervi, lettera a Diana Barillari e Claudio de Maglio, luglio 1985*
36. *Lavori in deposito alla Galleria Torbandena-da Sandro Rosada, 30 luglio 1985*
37. *Listino prezzi delle opere esposte a St Georgen am Längsee, [24 settembre-26 ottobre] 1985*
38. *St. Georgener Gespräche, lettera di benvenuto e programma dei giorni di ritiro a St. Georgen am Längsee, 24-28 settembre 1985*
39. *Paolo Cervi, riflessioni sulla performance Impression Soleil Couchant, Udine, Teatro all'Aria, 20 maggio 1983, 8-9- ottobre 1985*
40. *Paolo Cervi, lettera a Diana Barillari e Claudio de Maglio, 9 ottobre 1985*
41. *Ausstellung in der Grossen Galerie in Künstlerhaus, elenco delle opere esposte a Klagenfurt, Künstlerhaus, [novembre] 1985*
42. *Listino prezzi dei lavori esposti a Klagenfurt, Galerie Freund, [novembre] 1985*
43. *Paolo Cervi-preisliste, listino prezzi delle opere esposte a Viktring, Arkadenhof-Stift, 10 luglio-2 agosto 1987*
44. *Accademia di Belle Arti di Venezia, Prot. 564/29, oggetto: certificato, Venezia, 20 febbraio 1989*
45. *Paolo Bertuzzo, lettera d'invito ad esporre alla trattoria Corte Sconta, per gli incontri CIB'ARTE, 1989*
46. *L'età dell'oro, appunti di Paolo Cervi, 1989-90*
47. *Corpo origine libro, appunti di Paolo Cervi, [1989-1990]*
48. *Paolo Cervi, affidamento alla trattoria Corte Sconta, dei lavori per la mostra CIB'ARTE, 7 aprile 1990*
49. *Museo d'Arte Moderna di Fiume, n. 7/90, lettera a Paolo Cervi, 9 aprile 1990*
50. *Museo d'Arte Moderna di Fiume, n. 7/90, lettera a Paolo Cervi, 25 maggio 1990*
51. *F.I.S.A., lettera a Paolo Cervi, 6 agosto 1991*

52. Illycaffè: comunicato stampa, *Illycaffè presenta la collezione "Arti e mestieri"*, 18 maggio 1992
53. Paolo Cervi Kervischer, listino prezzi delle opere esposte a Trieste, Sala comunale d'arte, [agosto] 1992
54. Illycaffè, lettera a Paolo Cervi, oggetto: disegno ornamentale tazzina Illy Collection TUNJI, 28 gennaio 1993
55. Paolo Cervi, lettera alla Prefettura di Trieste, C. Id. 2951866, dd. 2 giugno 1990, Trieste 11 ottobre 1993
56. Il Prefetto della Provincia di Trieste, Prot. N. 1.13/2-1147, Trieste 13 dicembre 1993
57. Elenco delle opere esposte a Freiburg, *Klein und Fein*, Galerie Baumgarten, [novembre] 1993
58. Paolo Cervi Kervischer, spettabili: Signor Sindaco di Trieste, Signor Assessore alla Cultura, Direzione del Museo Revoltella, Curatorio del Museo Revoltella, *Candidatura quale insegnante di figura nella storica Scuola Libera del Nudo già validamente guidata dal compianto professor Nino Perizi*, Trieste, 30 gennaio 1994
59. Paolo Cervi Kervischer, Spettabile Assessorato alla Cultura, *Riconferma della candidatura quale insegnante di Figura presso la storica Scuola Libera del Nudo*, Trieste, 2 marzo 1994
60. Paolo Cervi Kervischer, *Curriculum artistico*, [marzo] [1994]
61. Paolo Cervi Kervischer, *L'arte, cammino infinito della variazione e quindi dell'artista*, 9 giugno 1994
62. *Ausstellung Cervi Kervischer K.H.G. Graz*, listino prezzi delle opere esposte alla mostra personale [*Paesaggi Mentali*], Graz, Studentenhaus (Katholische Hochschulgemeinde), 6 ottobre-10 novembre 1994
63. Elenco e listino prezzi per la dogana, in occasione della mostra personale [*Paesaggi Mentali*], Graz, Studentenhaus (Katholische Hochschulgemeinde), 6 ottobre-10 novembre 1994
64. Accademia Internazionale di Belle Arti "Scuola del Vedere", volantino informativo, Trieste, settembre 1995
65. Paolo Cervi Kervischer, [*Bellezza*], stampa da file e manoscritto, Cordovado 1996
66. Trevi Flash Art Museum, *Tu sei invitato ad esporre al Trevi Flash Art Museum*, lettera d'invito a Paolo Cervi Kervischer, [1996]

67. Trevi Flash Art Museum, lettera d'invito a Paolo Cervi Kervischer, 22 gennaio 1997
68. Trevi Flash Art Museum, lettera d'invito a Paolo Cervi Kervischer, 28 febbraio 1997
69. Al 2° Premio Trevi Flash Art Museum partecipa: *Adieu* 1996, tecnica mista su tela 50x140, [1997]
70. Trevi Flash Art Museum, *Sei invitato alla 1ª Biennale d'Italia di Arte Contemporanea*, lettera d'invito a Paolo Cervi Kervischer, [1997]
71. *Cervi Kervischer al SCUS giugno 1997*, elenco e listino prezzi delle opere esposte alla mostra personale di Cortale, SCUS, dall'8 giugno 1997
72. Banca Popolare Friuladria, lettera a Paolo Cervi Kervischer, oggetto: Colonia «Paradiso 1996», 2° simposio internazionale d'arte, Pocenia, 16 luglio 1997
73. Festival Ljubljana, lettera a Paolo Cervi Kervischer, Ref. No. 879-4/98, Ljubljana, 16 aprile 1998
74. *Paolo Cervi Kervischer slike*, elenco dei lavori esposti alla mostra personale di Kanal ob soči, Galerija Rika Debenjaka, maggio 1998
75. Videoripresa della mostra personale di Kanal ob soči, *Paolo Cervi Kervischer slike*, Galerija Rika Debenjaka, maggio 1998
76. Festival Ljubljana, lettera a Paolo Cervi Kervischer, Ref. No. 93-7/98, Ljubljana, 7 luglio 1998
77. *International Artistic Community*, intervista a cura di Barbara Stefani, stampa da file, Trieste, 30 luglio 1998
78. Paolo Cervi Kervischer e Marino Sterle, lettera all'Assessore alla Cultura Dottor Roberto Damiani, Trieste, 8 settembre 1998
79. Marino Sterle, didascalie per le opere esposte alla mostra *Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore*, Trieste, Galleria Tergesteo, 8 ottobre-1 novembre
80. Festival Ljubljana, lettera a Paolo Cervi Kervischer, Ref. No. 374-11/98tk, Ljubljana, 14 novembre 1998
81. Paolo Cervi Kervischer, *Mondialismo*, stampa da file, 1998
82. Paolo Cervi Kervischer, [*Formazione*], stampa da file, luglio 1998
83. Giorgia Gelsi, *Pittura, arte e cultura...a colloquio con un artista triestino: Paolo Cervi-Kervischer*, stampa da file, [1998]
84. Trevi Flash Art Museum, lettera d'invito a Paolo Cervi Kervischer, [1998]

85. Azienda Agricola Tiziano Fraccaroli, lettera a Paolo Cervi, d'invito al *III Simposio Internazionale d'Arte. Pittura-Grafica-Fotografia-Musica*, San Pietro di Lavagno, Villa Fraccaroli, San Pietro di Lavagno, 25 settembre 1998
86. *Il due e l'apertura, colloquio con Paolo Cervi Kervischer: ...Vedo un umanità sempre più dipendente dalla sua "istruzione per l'uso"...*, stampa da file, 30 maggio 1999
87. Paolo Cervi Kervischer, lettera a Paolo Toffolutti per la mostra *Didivû-Oggigiorno. Saggi di ricerca nell'arte contemporanea in Friuli Venezia Giulia*, Villacaccia di Lestizza, Agriturismo Colonos, [agosto] 1999
88. Stefano Crisafulli, *Alle radici della pittura di Paolo Cervi Kervischer. Intervento critico da una conversazione svoltasi al KNULP*, stampa da file, [1999]
89. Museo civico della città di Rovigno, lettera a Paolo Cervi, d'invito a *Arte senza confini. 1° simposio internazionale di pittura*, Museo Civico della città di Rovigno, 14-17 settembre 2000, Rovigno, 12 giugno 2000
90. Assessore alla cultura città di Rovigno-Marino Budicin, lettera a Paolo Cervi, d'invito a *Arte senza confini. 1° simposio internazionale di pittura*, Museo Civico della città di Rovigno, 14-17 settembre 2000, Rovino, 6 settembre 2000
91. Paolo Cervi, *Sono in mostra e in visione presso la Gabbia di viale XX Settembre 36 i seguenti lavori: misure in cm*, Trieste, 16 dicembre 2000
92. Paolo Cervi Kervischer, elenco delle opere esposte alla mostra personale, *What is Beauty, faces and boxex di Paolo Cervi Kervischer*, Trieste, Caffè Illy, 6 marzo 2001
93. Paolo Cervi Kervischer, mail a Studio Lattuada, oggetto: Mostra poeti Cervi Kervischer, stampa da file, 27 gennaio 2002
94. Paolo Cervi Kervischer, elenco delle opere esposte alla mostra personale, *Artisti in libreria. Paolo Cervi Kervischer: opere scelte*, Tolmezzo, La Libreria di Mauro Pillinini, [febbraio] 2002
95. Paolo Cervi Kervischer, mail a Francesca Alfano Miglietti, oggetto: appunti, stampa da file, 18 aprile 2002
96. *Lista quadri trasportati Cervi Kervischer*, elenco delle opere trasportate per la mostra *Portale Poetico*, Milano, Lattuada Studio, [giugno] 2002
97. *Viaggio fra i poeti italiani. Di Paolo Cervi Kervischer*, stampa da file, [2002]

Bibliografia

1978

62^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 15 giugno-15 luglio 1978, Venezia 1978

63^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 21 dicembre 1978-27 gennaio 1979, Venezia 1978

1979

64^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 21 dicembre 1979-27 gennaio 1980, Venezia 1979

Aprire oggi la Mostra di Natale, "Il Piccolo", 21 dicembre 1979

Arte e critica al Barbacan. Formula originale di una mostra, "Messaggero Veneto", 28 dicembre 1979

Da domani la nuova proposta del Centro Barbacan. Natale con artisti e critici. Rassegna di sette pittori proposta da altrettanti esperti, "Il Piccolo", 20 dicembre 1979

Il pittore Cervi vince a Pirano, "Il Piccolo", 6 settembre 1979

Natale con critici e artisti triestini, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Centro Barbacan, 21 dicembre 1979-12 gennaio 1980, [Trieste] [1979]

1980

65^a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 20 dicembre 1980-20 gennaio 1981, Venezia 1980

All is here now!, pieghevole della mostra personale a cura delle Obalne Galerije di Pirano, Koper, Galleria Meduza, novembre-dicembre 1980, Pirano 1980

*Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*¹, ciclostilato dell'installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980, [Trieste] [1980]

*Dalla Pittura Del Simbolo Al Simbolo Della Pittura*², volantino dell'installazione *Via Crucis* di Muggia, Cappella del Crocifisso, 29 marzo-14 aprile 1980, [Trieste] [1980]

Vittorio Fagone, *Stanze e «giardini» veneziani*, “informazioni arti visive”, dicembre 1980

Andrej Medved, *Blagi ritem barve in potez. Ob razstavi slik italijanskega slikarja Paola Cervija v koprski galeriji Meduza*, [“Delo”], [9 dicembre 1980]

Sergio Molesi, *Rassegna delle gallerie. Cervi*, [“Il Piccolo”], [18 aprile 1980]

Simbolo e pittura a Muggia, [“Il Piccolo”], [5 aprile 1980]

Vedova e il laboratorio, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, catalogo della mostra collettiva di Venezia Mestre, Centro civico piazza ferretto, aprile 1980, [Mestre] [1980]

Via Crucis pittorica, [“Il Messaggero”], [6 aprile 1980[]

1981

III medarodna rasztava kombinirane fotografije, manifesto pieghevole della mostra collettiva di Koper, Fotogalerija Loža, luglio-agosto 1981, Koper 1981

[Sergio Brossi], *Piccoli viaggi per arte*, “Vita Nuova”, 24 luglio 1981

Die Arbeitswut auf dem Dorf, “Kleine Zeitung”, 11 settembre 1981

Galerie Tainach: Ausstellung der Werke von der Ersten Malerwoche in Svetschach, pieghevole della mostra collettiva di Suetschach, Galerie Tainach, 20 settembre-20 novembre 1981, [Suetschach] [1981]

Il laboratorio di Vedova, ["Il Resto del Carlino"], [15 maggio 1981]

Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, catalogo della mostra collettiva di Bologna, Galleria del Circolo Artistico Iterarte, dal 9 maggio 1981, Bologna 1981

1982

1182-1982 Francesco. Mostra regionale di pittura sul tema francescano, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Castello di San Giusto, Bastione Fiorito, 30 ottobre 1982-6 gennaio 1983, Trieste 1982

AEncrages & Co N. 5, Roland Chopard, Bois-de-Champ, Bruyères 1982

Cervi, Jenull, Lorini, pieghevole della mostra collettiva di Trieste, Galleria Rettori Tribbio 2, 26 giugno-16 luglio 1982, [Trieste] [1982]

Koštabona 81, catalogo della mostra collettiva di Koper, Fotogalerija Loža, marzo-aprile 1982, Koper 1982

Kunstforum Millstatt, pieghevole del forum artistico di Millstatt, Stiftsgebäude, 14-21 agosto 1982, [Millstatt] [1982]

Mostre d'arte. Discepoli di Vedova alla Rettori, ["Il Piccolo"], [25 giugno 1982]

Olii e tele per san Francesco, "Il Piccolo", 31 ottobre 1982

Personali di Silvano Bertaggia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli e rassegna degli elaborati del corso di scenografia B dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, cartolina d'invito

all'inaugurazione delle esposizioni di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 25 maggio-5 giugno 1982, [Venezia] [1982]

Personali di Silvano Bertaglia, Paolo Cervi, Antonio Martinelli, catalogo delle mostre di Venezia, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, 25 maggio-5 giugno 1982, Venezia 1982

Riproposto il messaggio francescano nelle opere degli artisti regionali. La mostra in omaggio al santo aperta a Trieste dal vescovo Bellomi, "Messaggero Veneto", 30 ottobre 1982

Tre allievi di Vedova, "Messaggero Veneto", 8 luglio 1982

1983

XVIII mednarodni Ex-Tempore, pieghevole della manifestazione di Pirano, [Koper] [1983]

Abstrakte Collagen, ["Tages Post"], [21 aprile 1983]

Atelieradresse, cartolina d'invito alla mostra personale di Wien, atelier di Irene Andessner, 11-13 luglio 1983

Austellung, "Denken und Glauben", marzo 1983

Augusto Alessandri, *Arte e Scuola. Pollini «interensemble»*, "ArteTriveneta" 33, aprile 1983, p. 49

Maria Campitelli, *Niente, ovvero tutto*, ["Il Piccolo"], [31 maggio 1983]

Maria Campitelli, *Pictures&Party*, "Juliet Art Magazine" 11, aprile-maggio 1983, pp.30-31

Gli appuntamenti. Domenica festa multimediale per la prima volta a Trieste, ["Il Piccolo"], [22 febbraio 1983]

Ingeborg Elis, *Gäste aus Italien und Polen*, "Kleine Zeitung", 21 aprile 1983

Immagini partycolari, catalogo della mostra collettiva a cura di Maria Campitelli, Trieste, Centro Barbacan, 16 giugno-2 luglio 1983, [Trieste] [1983]

Impara l'arte e mettila da Party, ciclostilato del party multimediale a cura di Maria Campitelli, Trieste, Hotel Savoia Excelsior Palace, 27 febbraio 1983, [Trieste] [1983]

La multimediale. Prima festa del genere, [“Il Messaggero”], [febbraio 1983]

Rassegna degli artisti. La stimolante esperienza di un «Rock-tail party», [“Il Piccolo”], [16 marzo 1983]

Walter Titz, *Kunst und Ausstellungen. Bild-Symbiosen von Ratio und von Emotionem*, [“Neue Zeit”], [21 aprile 1983]

Roberto Vidali. *A Trieste un inedito party multimediale. Si direbbe una festa. Invece è arte d'oggi*, [“Il Piccolo”], [26 febbraio 1983]

1984

2^a Edizione della Biennale d'Arte «Città di Bibione», [“Il Popolo”], [5 agosto 1984]

Biennale d'arte di Bibione: bella schiera di partecipanti, [“Messaggero Veneto”], [27 luglio 1984]

Die Seiten der Pyramide, [“Neue Volks Zeitung”], 30 marzo 1984

H.F. Debailleux, *Strasbourg agité par son art*, “Libération”, 21 novembre 1984

Enzo Di Martino, *L'Accademia di Venezia alla rassegna delle Scuole d'arte in Europa. Vedova e i suoi «figli»*, “Il Gazzettino”, 29 novembre 1984

M. Ernst, *Paolo Cervi stellt seine Exponate erstmals in Klagenfurt vor: Im Spannungsfeld der Philosophie*, “Neue Kronen Zeitung”, 25 marzo 1984

Thomas Götz, *Kunst braucht das Verliebtsein*, “Kirchenzeitung”, 8 aprile 1984

Karl Hans Haysen, *Meditation '84*, “Kleine Zeitung”, 16 ottobre 1984

I prossimi venturi. Seconda biennale d'arte città di Bibione, catalogo della mostra collettiva di Bibione, Sale Del Monaco, 2 agosto-8 settembre 1984, Portogruaro 1984

Manifesto pieghevole della mostra personale di Klagenfurt, Aula UBW e KHG-zentrum, [marzo-aprile] 1984, [Trieste] [1984]

Meditation '84. Schloß Poppendorf 1-21 september 1984, catalogo della mostra collettiva di Graz, Minoriten Galerien, 15 ottobre-16 novembre 1984, [Graz] [1984]

Grete Misar, *Wasser als Lebensymbol*, “Kleine Zeitung”, [24 marzo 1984]

Franco Romanin, *Le promesse dell'arte figurativa alla seconda Biennale di Bibione*, [“Messaggero Veneto”], [11 agosto 1984]

Franco Romanin, *Seconda biennale d'arte «I prossimi venturi». Incentivo di qualità*, [“Il Popolo”], [12 agosto 1984]

Vedova e il laboratorio, dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, catalogo della mostra collettiva di Strasburgo, Musèe d'Art Moderne, 9-27 novembre 1984, Strasbourg 1984

1985

222 *Torbandena. Kern*, catalogo delle mostre personali di Trieste e Treviso, Galleria Torbandena, [novembre-dicembre 1985], Trieste [1985]

Ilse Brömme, *Austellungen Bruno Lorini und Paolo Cervi in Klagenfurt. Das Wassergemeinsame Lust*, “Neue Volks Zeitung”, 19 novembre 1985

Grete Misar, *Kontraste in gemalter Symbolik*, “Kleine Zeitung”, 15 novembre 1985

Maria Campitelli, *Astratti d'oggi*, ["Il Piccolo"], [17 maggio 1985]

Paolo Cervi, cartolina d'invito all'inaugurazione delle mostre personali di Klagenfurt, Künstlerhaus e Galerie Freund, 12-26 novembre 1985, [Trieste] [1985]

Spaziaria. Artisti emergenti nel Friuli-Venezia Giulia degli anni ottanta, inventario di tre edizioni della rassegna "Dove il corpo può spaziare", Udine 1982/1983/1984, Teatro all'Aria, Udine 1985

Vincitori e partecipanti alla prima gara regionale di pittura estemporanea «piazzale Rosmini e dintorni», pieghevole della mostra collettiva di Trieste, sala del Centro Giovanile, 1-23 giugno 1985, [Trieste] [1985]

1986

Arte: largo ai giovani, "Il Piccolo", [2 aprile 1986]

A Trieste una triplice ricognizione sulla «Nuova Pittura» regionale. Dieci giovani dal pennello bollente, "Il Piccolo", 5 aprile 1986

S[ergio] B[rossi], *L'arte e la tecnica per «altre vie ed altri porti»*, [Vita Nuova], [4 aprile 1986]

Maria Campitelli, *Paolo Cervi*, "Collezione-Juliet", Trieste 1986, s.n.

Luigi Meneghelli, *Arte di confine. Artisti delle Tre Venezie. L'arte di confine patisce una sorta di incessante scacco, essa si presenta come qualche cosa di continuamente differito, una porta, o meglio una soglia in cui si iscrive il trapasso*, "Flash Art" 133, giugno 1986, pp. 66-69

G[iulio] M[ontenero], *La rassegna delle gallerie. La nuova pittura e scultura di nove giovani artisti*, ["Il Piccolo"], [23 agosto 1986]

Per altre vie, per altri porti. La nuova pittura nel Friuli-Venezia Giulia, catalogo delle mostre collettive a cura di Alessandro Rosada, Trieste, Palazzo Costanzi-Galleria Torbandena- Teatro Auditorium, 5-30 aprile 1986, Pordenone 1986

Si apre una maxi-rassegna dei nuovi pittori della regione. I ragazzi terribili, [“Il Meridiano”], [3 aprile 1986]

Si intitola per altre vie per altri porti. Nuova pittura: domani la rassegna in tre spazi, [Messaggero Veneto], 4 aprile 1986

1987

Virginia Baradel, *Gallerie d'arte. Segno dell'astratto*, “Il Gazzettino”, 5 giugno 1987

Cartolina d'invito alla mostra collettiva di Padova, Fioretto galleria d'arte, 28 maggio-19 giugno 1987, [Padova] [1987]

Juan Octavio Prenz, *Cortar por lo sano*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires 1987

Riesenleinwände, “Kleine Zeitung”, 25 luglio 1987

Terzetto Spezzato. Fantasia in un atto di Italo Svevo, pieghevole dello spettacolo teatrale di Trieste, Teatro di via Ananian, 26-27 dicembre 1987, [Trieste] [1987]

Trieste in piazza, proposte di architetti e artisti per la riqualificazione di piazze e spazi all'aperto degradati dall'uso improprio o dall'abbandono, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Palazzo Costanzi, giugno 1987, Trieste 1987

1988

Laboratorio «P» di attività artistiche, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Collina di San Giovanni, Udine 1988

Libri sibillini. Letture sul corpo dell'altro. Libri su tela e dipinti di Paolo Cervi, pieghevole della mostra personale di Milano, Kriterion Gallery, 18-27 maggio 1988, [Milano] [1988]

Tempi di pace 1948/1988, catalogo della mostra collettiva a cura di Luigina Bortolato, [Jesolo], 1988, Treviso 1988

1989

42^a Mostra regionale d'arte, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Sala Comunale d'Arte Palazzo Costanzi, febbraio-marzo 1989, Trieste 1989

Gaetano Longo, *Juegos de equilibrio (Giochi d'equilibrio)*, Literatura Americana Reunida, Buenos Aires 1989

Gustoteca Petin Petee, pieghevole dei programmi di ottobre 1990, [Sant'Anastasio di Cessalto] [1990]

Mostra regionale di pittura e scultura Artepresepio, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima, 20 dicembre 1989-6 gennaio 1990

1990

Anima e sottosuolo, «ricognizioni sulle radici della creatività giovanile», catalogo della manifestazione a cura di Renato Petrucci, Padova, Corte Arco Vallarosso, 9-19 luglio 1990, Padova 1990

Attesa negli USA per la mostra dei pittori triestini. Ponte d'arte con New York. La N.Y. University chiede l'allestimento di un ciclo di conferenze, [“Il Piccolo”], [17 ottobre 1990]

Cessalto, “Juliet-Art Magazine”, [ottobre-novembre] 1990

Contemporary Artists from Trieste, catalogo della mostra collettiva a cura di Maria Antonella Russo, New York, Istituto Italiano di Cultura, 2-8 novembre 1990, [Trieste] [1990]

La Scuola Libera di Figura, pieghevole della mostra collettiva di Trieste, Sala comunale d'arte, 8-19 marzo 1990, [Trieste] [1990]

Lecture sul corpo dell'altro, pieghevole della mostra personale di Sant'Anastasio di Cessalto (Tv), Gustoteca Petin Petee, dal 2 ottobre 1990, [Trieste] [1990]

Laura Marchig, *Cinque pittori al Piccolo Salone. All'Europa con amore*, ["La voce del popolo"], [5 giugno 1990]

Sergio Molesi, *La pittura di Cervi nel «Quintetto»*, ["Il Piccolo"], [12 luglio 1990]

Juan Octavio Prenz, *Fábula de Inocencio Onesto el Degollado*, Literatura Americana Reunida, Concepción 1990

Questa notte ho fatto un sogno. Mostra regionale di pittura, catalogo della mostra collettiva a cura di Angelo Bertani, Domenico C. Cadoresi, Maria Masau Dan, Laura Safred, Pordenone, Palazzo Montereale Mantica, 25 aprile-1 maggio 1990, Fiume Veneto 1990

Quintetto di artisti triestini a Fiume, "Il Piccolo", 15 giugno 1990

Quintetto. Mostra di cinque artisti da Trieste, catalogo della mostra collettiva a cura di Laura Safred, Fiume, Museo d'Arte Moderna-Piccolo Salone, 7-24 giugno 1990, Umago 1990

Stasera al Piccolo Salone di Fiume, ["La voce del popolo"], [7 giugno 1990]

Triestini in mostra a New York, ["Il Meridiano"], [8 novembre 1990]

1991

«1991» *Trieste: l'arte attraversa vittoriosamente la vita*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Fiera di Trieste-padiglione E, 13-21 settembre 1991, Muggia 1991

*Arte e performance*¹, cartolina d'invito della mostra collettiva a cura di Carla Crevatin, Trieste, Castello di San Giusto, Bastione Fiorito, 15-30 giugno 1991

*Arte e performance*², pieghevole della mostra collettiva a cura di Carla Crevatin, Trieste, Castello di San Giusto, Bastione Fiorito, 15-30 giugno 1991

Bruno Lorini Paolo Cervi Kervischer. Motel Agip, "Il Gazzettino", 27 settembre 1991

Laura Carbone, ...*Fra Musica e Pittura*, "Messaggi Registrati", marzo 1991

...*fra musica e pittura*, cartolina dello spettacolo di Trieste, Teatro Miela, 12 gennaio 1991

Incontr'arte, 6 mostre per 12 artisti, pieghevole delle mostre personali di Marghera, ristorante Tintoretto Motel Agip, 19 settembre-30 ottobre 1991, [Venezia] [1991]

Limbo's Art Section, pieghevole della mostra personale di Cortina d'Ampezzo, Discobar Limbo, 1 febbraio-10 aprile 1991, [Trieste] [1991]

Sergio Molesi, *Quarant'anni d'arte esposti a Trieste. Dall'esperienza espressionista di Livio Rosignano alle ultimissime proposte delle nuove leve*, "Trieste Oggi", 21 settembre 1991

S[ergio] M[olesi], *Ultimi fuochi a San Giusto, poi si chiude per lavori. Il Bastione Fiorito si tinge d'arte e riecheggia di versi*, "Trieste Oggi", 11 giugno 1991

Teatro Miela. "Fra musica e pittura" due diversi linguaggi dell'arte, "Trieste Oggi", 12 gennaio 1991

Teatro Miela. Musica e pittura, "Il Piccolo", 12 gennaio 1991

Un po' di colore tra le note. Domani sera al «Miela» concerto del contrabbassista Maci Forza, "Il Piccolo", 11 gennaio 1991

Francesca Vigori, *Mille e una nota*, [il meridiano], [10 gennaio 1995]

Alessandra Zigaina, *Grande successo al Teatro Miela. L'erotismo protagonista dello spettacolo di Maci Forza*, "Il Piccolo", 14 gennaio 1991

1992

46^a *Mostra regionale d'arte*, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Sala Comunale d'Arte di Palazzo Costanzi, dicembre 1992, [Trieste] [1992]

Cervi Kervischer, pieghevole della mostra di Trieste, Galleria Comunale d'Arte, Trieste, 25 agosto-5 settembre 1992, [Trieste] [1992]

Diana Cuderi, *Una scuola per adulti in riva al mare. Imparare a vedere*, ["Il Meridiano"], 23 luglio 1992

Duino/Seminario di pittura. Per uno studio della figura, "Il Piccolo", 25 settembre 1992

Furti d'autore, catalogo della manifestazione di Trieste, Il Posto delle Fragole «Ex O.P.P.», 24 luglio 1992, Trieste 1992

Illy Collection 1992, catalogo della prima serie di tazzine "Arti e mestieri", [Trieste] [1992]

Incontr'arte, catalogo delle mostre collettive di Venezia-Marghera, ristorante Tintoretto Motel Agip, 11 aprile 1991-30 gennaio 1992, Venezia 1992

A. Mezzena Lona, *Le nuove opere di Cervi. L'artista espone alla «Comunale»: domani l'inaugurazione*, [Il Piccolo], [29 agosto 1992]

Sergio Molesi, *Cervi, l'età dell'oro*, "Trieste Oggi", 6 settembre 1992

Ri-passo, volantino dell'installazione di Trieste, Il Posto delle Fragole «Ex O.P.P.», 24 luglio 1992, [Trieste] [1992]

Tazzina d'autore. Illy Collection 1992, catalogo della prima serie di tazzine Illy Collection «Arti e Mestieri», Trieste 1992

Una mostra per la pace, pieghevole della mostra di Trieste, Stazione Marittima – Sala Illiria, 1-8 maggio 1992, [Trieste] [1992]

1993

Appuntamenti trisettimanali all'Istituto Fagiani. Seminario di figura per artisti. Un'interessante iniziativa curata dalle Belle Arti, [“Messaggero Veneto”], [31 marzo 1993]

Cervi Kervischer, volantino della mostra personale di Graz, Studentenhaus (Katholische Hochschulgemeinde), 6 ottobre-10 novembre, [Trieste] [1994]

Conferenza e proiezione di diapositive sui maestri dell'Impressionismo. Teste di ponte fra l'arte e la scuola, “Trieste Oggi”, 10 febbraio 1993

Internazionale Künstlerkolonie Gmünd 1993, catalogo della colonia artistica di Gmünd, Gmünd [1993]

Klein und Fein, volantino della mostra collettiva di Freiburg, Galerie Baumgarten, 17 novembre 1993-10 gennaio 1994, [Freiburg] [1993]

A. Mezzena Lona, *Taccuino Mostre. Le nuove opere di Cervi. L'artista espone alla «Comunale»: domani l'inaugurazione*, “Il Piccolo”, 29 agosto 1992

Mostra alla biblioteca «Pertini». Anche l'arte è contro la guerra, [“Il Piccolo”], [15 dicembre 1993]

Opere di Paolo Cervi, Nesim Tahirovic, Mauro Mauri, pieghevole della mostra collettiva di Ronchi dei Legionari, Sala della Biblioteca Comunale, 18 dicembre 1993-7 gennaio 1994, [Trieste] [1993]

Prima riunione '93 dell'Associazione fra laureati. Alut con Molesi. Il critico ha affrontato il futuro dell'arte, "Il Messaggero", 1 febbraio 1993

Seminario della Scuola di pittura. Il vedere si fa arte, ["Il Piccolo"], [20 marzo 1993]

«Torte d'artista». Premiata e mangiata al caffè Tommaseo la «dolce opera», Il Piccolo, 11 dicembre 1993

1994

Cervi Kervischer, volantino della mostra personale di Graz, Katholische Hochshulgemeinde, 6 ottobre-10 novembre 1994

Conclusi con una mostra i corsi di Cervi Kervischer. Siamo tutti pittori. L'abc del dipingere si impara come le regole della grammatica, "Il Piccolo", 30 giugno 1994

Equivalencias. Revista Internacional de Poesía 25, maggio 1994, Fundación Fernando Rielo, Madrid 1994

Il laboratorio Cervi Kervischer, manifesto della mostra collettiva di Trieste, Palazzo Vivante, 21-30 giugno 1994, [Trieste] [1994]

Paolo Jugovaz, *Alla bottega dell'arte seguendo il maestro*, ["Il Piccolo"], [29 giugno] 1994

1995

V Biennale Intergraf Alpe-Adria. Rassegna Internazionale «carta-colore», catalogo della mostra collettiva di Udine, Galleria del Centro, 10 giugno-1 luglio 1995, Udine 1995

Lilia Ambrosi, *Quattro artisti da «spiegare» in una show-conversation. I percorsi artistici di Stok, Mari, Cervi Kervischer e Bessarione illustrati da Sergio Molesi in una serata al Revoltella*, "Il Piccolo", 6 settembre 1995

Federica Comar, «I migliori pittori di Trieste». Il critico Sergio Molesì indica i parametri per l'opera d'arte, "Trieste Oggi", 6 aprile 1995

Esperienze a confronto. Alla scoperta dell'arte attraverso le voci di tre protagonisti, "Il Piccolo", 29 gennaio 1995

La pietra, la carne, la pelle, la luce. Opere di qualità di Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show conversation di S. Molesì¹, ciclostilato della mostra di Trieste, Auditorium Museo Revoltella, 1-5 settembre 1995, [Trieste] [1995]

La pietra, la carne, la pelle, la luce. Opere di qualità di Adriano Stok, Paolo Cervi Kervischer, Enzo Mari, Mario Bessarione in una show conversation di S. Molesì², volantino della mostra di Trieste, Auditorium Museo Revoltella, 1-5 settembre 1995, [Trieste] [1995]

Singolare iniziativa al Revoltella. Show conversation per cinque artisti, "Il Piccolo", 1 settembre 1995

1996

Accademia Internazionale di Belle Arti, pieghevole dell'VIII seminario artistico estivo di Duino, Casa Rurale, 26 agosto-18 settembre 1996, [Trieste] [1996]

Basket Play Ground. Paolo Cervi Kervischer, catalogo della «Illy Collection» fuori serie *Basket Play Ground*

Colonia «Paradiso 1996», 2° simposio internazionale d'arte, pieghevole della mostra collettiva di Paradiso di Pordenone, Borgo Paradiso, 15-16 giugno 1996, [Udine] 1996

Emozioni e poesia dai pittori della luna, "Messaggero Veneto", 9 luglio 1996

In-coerenze creative. Artisti a Trieste, oggi, catalogo della mostra collettiva di Trieste, Palazzo Costanzi, 30 marzo-12 maggio 1996, Trieste 1996

Claudio H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Hammerle, Trieste 1996, p. 48

Piccola mostra d'arte contemporanea, catalogo della mostra personale di Cordovado, Il Portone Aperto, 12 agosto-1 settembre 1996, Cordovado 1996

«*Tertulia*» del pittore Paolo Cervi Kervischer, volantino della mostra personale di Trieste, Studio fotografico d'Arte di Alice Zen, 8 giugno 1996

1997

2° Premio Trevi Flash Art Museum, catalogo della mostra collettiva di Trevi, Trevi Flash Art Museum Palazzo Lucarini, Giancarlo Politi, Milano 1997

*Frammenti*¹, pieghevole dello spettacolo di Trieste, coreografia di Antonella Ursic, Teatro dei Fabbri, 19-20 aprile 1997, [Trieste] [1997]

*Frammenti*², cartolina dello spettacolo di Trieste, coreografia di Antonella Ursic, Teatro dei Fabbri, 19-20 aprile 1997, [Trieste] [1997]

Libera Accademia di Belle Arti, pieghevole del IX seminario artistico estivo di Duino, Casa Rurale, 8-23 settembre 1997, [Trieste] [1997]

Eisabetta Pozzetto, *Cervi Kervischer a Cortale*, [“La Vita Cattolica”], [giugno 1997]

Quinto Quaderno della Luna. Fiere della carne, Campanotto, Pasian di Prato 1997

Enzo Santese, *L'Associazione Internazionale Arti Plastiche presenterà l'artista triestino a Portogruaro. Cervi Kervischer, ovvero esperienze d'arte sperimentale*, “Il Mercatino”, 29 novembre-5 dicembre 1997, p. 98

Storia, struttura e prospettiva di una istituzione utile e meritoria. La “Scuola del Vedere” al servizio dell'arte triestina, “Il Mercatino”, 13-19 settembre 1997, p. 94

Trieste forme e colori. Presenze artistiche e realtà didattiche nelle arti figurative, pieghevole della mostra collettiva di Trieste, Fiera di Trieste padiglione H, 20-29 giugno 1997, [Trieste] [1997]

1998

46. medardni polenti festival- Križanke '98, catalogo del festival estivo di Ljubljana, 24 giugno-31 agosto 1998, [Ljubljana] [1998]

I^a Biennale d'Italia di Arte Contemporanea, catalogo della mostra collettiva di Trevi, Trevi Flash Art Museum Palazzo Lucarini, [marzo-maggio] 1998, Giancarlo Politi, Milano 1998

III Simposio Internazionale d'Arte. Pittura-Grafica-Fotografia-Musica, pieghevole della colonia artistica «Omaggio a Domenico» di San Pietro di Lavagno, Villa Fraccaroli, 14-18 ottobre 1998, [Verona] [1998]

Marianna Accerboni, *Colori su foto di un'inquieta Trieste. Marino Sterle e Paolo Cervi Kervischer in Galleria Tergesteo*, "Il Piccolo", 26 ottobre 1998

Artisti internazionali fino a domenica a Duino, ["Il Piccolo"], [24 settembre 1998]

Serena Bellini, *Una festa al Palazzo delle Poste e al «Miela» di Trieste, oggi, per i vent'anni dell'associazione artistica. Gruppo 78: con gli occhi spalancati sul presente. Dalle provocazioni di Nitsch e Mühl fino a «Transformation» in quasi 200 tappe*, "Il Piccolo", 1 dicembre 1998

Paolo Cervi Kervischer, *L'Arte al Centro del gioco, nel cuore dell'Europa*, in "Spenderebene", maggio 1998, s.n.

Cervi Kervischer. «Nostro Mondrian» a Portogruaro, "Il Piccolo", 10 gennaio 1998

Cervi Kervischer. Tele triestine esposte in Slovenia, "Il Piccolo", 20 maggio 1998

Decimo seminario artistico estivo, pieghevole del seminario estivo di disegno, pittura, nudo di Duino, Casa Rurale, 29 giugno-19 luglio 1998, [Trieste] [1998]

«*International artistic community*» a Lubiana: *Paolo Cervi kervischer tra gli italiani in mostra*, “Il Piccolo”, 22 luglio 1998

La cronaca di Sterle e il colore di Cervi-Kervischer. Ultimi giorni di mostra in Galleria Tergesteo, “Il Piccolo”, 31 ottobre 1998

Le foto di Sterle, i colori di Kervischer. Quando l’obiettivo e i pennelli si fondono nell’arte della cronaca, “Il Piccolo”, 8 ottobre 1998

Libera Accademia di Belle Arti Scuola del Vedere (Schule des Sehen), programma delle attività per l’anno accademico 1997/98, [Trieste] [1997]

Nostro Mondrian Quotidiano, catalogo della mostra personale di Portogruaro, Galleria Crossing, 9-31 gennaio 1998, Trieste 1998

Elisa Nuzzo, *Paolo Cervi Kervischer*, “Casino e dintorni” 1, [1998], pp. 106-107

Paolo Cervi Kervischer espone a Portogruaro. Rassegna aperta sino alla fine del mese, “Il Piccolo”, 9 gennaio 1998

Paolo Cervi Kervischer slike, pieghevole della mostra personale a Kanal ob soči, Galerija Rika Debenjaka, 24 aprile-14 maggio 1998, [Trieste] [1998]

Rassegna delle mostre. Tra cronaca e colore con il duo Cervi Kervischer-Sterle, “TRIESTE Arte & Cultura”, novembre 1998

Enzo Santese, *Cervi-Kervischer e Sterle, foto e pittura per Trieste*, “Il Mercatino”, 3-9 ottobre 1998, p. 104

Enzo Santese, *Da oggi, Sabato 30 Ottobre, sino al 30 alla Galleria «Tergesteo». Cervi Kervischer e Sterle, foto e pittura per Trieste*, “Il Mercatino”, 3-9 ottobre 1998

Enzo Santese, *L'artista triestino Paolo Cervi Kervischer espone in Slovenia*, “Il Mercatino”, 25 aprile-1 maggio 1998, p. 98

Enzo Santese, *Paolo Cervi Kervischer*, “Juliet” 87, aprile-maggio 1998, p. 62

E[nzo] S[antese], *Gli artisti dell'A.I.A.P. in passerella alla “Barboncini” di Trieste*, “Il Mercatino”, 14-20 febbraio, p. 97

“Scuola del vedere”. *Libera Accademia di Belle Arti*, catalogo illustrativo della scuola, [Trieste] [1998]

Tra cronaca e colore con il duo Cervi-Kervischer Sterle, “Trieste Arte & Cultura”, novembre 1998, p. 20

Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore, pieghevole della mostra personale di Trieste, Galleria Tergesteo, 8 ottobre-1 novembre 1998, Trieste 1998

Trieste, foto & pittura. La cronaca e il colore, manifesto della mostra personale di Trieste, Galleria Tergesteo, 8 ottobre-1 novembre 1998, [Trieste] [1998]

Primož Zrnec, *Razstava slik 1. mednarodne likovne kolonije Križanke*, [“Delo”], [24 luglio 1998]

1999

Nelly Brussi, *Alla sesta edizione dell'Ex Tempore organizzata dall'UI e dall'UPT Oltre 200 autori a Grisignana. Il primo premio va al triestino Paolo Cervi Kervischer*, “La Voce del Popolo”, 27 settembre 1999

«Didivûê», *i saggi sull'arte*, “Il Gazzettino”, 18 agosto 1999

Didivuê-Oggigiorno. Saggi di ricerca nell'arte contemporanea in Friuli Venezia Giulia, catalogo della mostra collettiva a cura di Paolo Toffolutti, Villacaccia di Lestizza, Agriturismo Colonos, 20 agosto-12 settembre 1999, Cormons 1999

Ex Tempore, VI edizione, Grisignana, pieghevole della manifestazione di Grisignana, 23-26 settembre 1999, [Grisignana] [1999]

Grisignana rivive con i pittori "Il Piccolo", 28 settembre 1999

L'arte in Friuli al «didivuê». Ai Colonos rassegna con 33 autori, [“Messaggero Veneto”], 20 agosto 1999

L'età dell'oro, manifesto dello spettacolo di Trieste, Teatro Miela, 15 gennaio 1999, [Trieste] [1999]

Lorenzo Michelli, *«Oggigiorno»: quando l'arte si imbeve di quotidianità*, [“Il Piccolo”], [7 settembre 1999]

Oggigiorno in mostra, [“Il Friuli”], [27 agosto 1999]

«Oggigiorno»: quando l'arte si imbeve di quotidianità. Fino al 21 Settembre, a Villacaccia di Lestizza, una collettiva curata da Paolo Toffolutti, [“Il Piccolo”], 7 settembre 1999

Parole, pittura, musica nell'«Età dell'oro», [“Il Piccolo”], [23 gennaio 1999]

Prendi l'arte e mettila in cascina. La rassegna delle opere di trentatré giovani ai Colonos di Villacaccia di Lestizza, [“Messaggero Veneto”], 21 settembre 1999

Enzo Santese, *Il vino specchio per l'uomo. Da Dioniso a Bacco*, Andrea Moro, Tolmezzo 1999

2000

A Duino/Attività didattiche. Cervi Kervischer, una scuola, "Il Mercatino", 24-30 giugno 2000, p. 79

A Rovigno. Arte senza confini in un Simposio, "Il Mercatino", 16-22 settembre 2000, p. 77

Arte senza confini. I° simposio internazionale di pittura, catalogo del simposio di Rovigno, a cura di Franz Berger e Argeo Curto, Rovigno, Museo Civico della città di Rovigno, 14-17 settembre 2000, Rovigno 2000

Giocolorando, pieghevole della Prima Ex Tempore, per bambini, di Trieste, piazzale antistante il Castello di Miramare, 1 giugno 2000, [Trieste] [2000]

Le nuove tavole della legge, ovvero l'irrompere del quotidiano nel sacro, catalogo della mostra collettiva a cura di Boris Brollo, Spilimbergo, Società Operaia Taurino The Fashion Cafè, luglio-agosto 2000, Treviso 2000

N.O. Radić, Kad umjetnik šuti, a djela mu govore, "Glas Istre", 26 settembre 2000

Rovigno, arte senza confini e un simposio di pittura, "Il Piccolo", 13 settembre 2000

Spettacolo in regione, novembre 2000, Lithostampa, Pasion di Prato 2000

Završio I. medunarodni slikarski simpozij »Umjetnost bez graniza«. Pronikli u dušu Rovinja, "Glas Istre", [18 settembre 2000]

2001

XIII Portici Inattuali, catalogo della manifestazione culturale di Sitran d'Alpago, 30 novembre-2 dicembre 2001, [Belluno] [2001]

21. Slikarski teden-Malerwoche, pieghevole della colonia artistica di Suetschach, 26 agosto-1 settembre 2001, [Klagenfurt] [2001]

Cervi Kervischer in passerella, “Il Mercatino”, 10-16 marzo 2001, p. 85

B. Czechner, *Begegnung im 20. Jahr. Jubiläum in Suetschach/Sveče: Seit zwei Jahrzehnten Jahr für Jahr um die gleiche Zeit herrscht quasi Ausnahmezustand – die Maler sind da*, “Kleine Zeitung”, 2 settembre 2000

B. Czechner, *Suetschacher Impressionen. Künstler aus drei Ländern sind wieder ins Rosental eingezogen. Die 21. Malerwoche in Suetschach erfreut sich regen Besucherzustroms*, “Kleine Zeitung”, 30 agosto 2001

“*Finestre di pace*”. *Sacile Art festival 2001: Mostra artisti Alpe Adria*, catalogo della mostra collettiva a cura di Enzo Santese, Sacile, Palazzo Biglia, 6-28 ottobre 2001, Pordenone 2001

Paolo Cervi Kervischer espone a Klagenfurt. L'artista triestino in mostra sino al 1° Settembre, “Il Mercatino”, 31 agosto-6 settembre 2001, p. 105

Fiorenzo Ricci. *Galleria dei più illustri poeti nei ritratti di Paolo Cervi Kervischer. L'artista triestino sceglie i suoi modelli tra i migliori autori contemporanei*, “Il Piccolo”, 1 febbraio 2001

Enzo Santese, *La tela della vita. Il potente vento di guerra «provoca» a Sacile una straordinaria collettiva d'artisti mitteleuropei. Pace. Il Livenza si fa affluente del Danubio. Finestre di speranza a Palazzo Biglia per esprimere con il pennello ciò che appare indicibile dalle parole*, “Il Gazzettino”, 17 ottobre 2001

Scatole di volti firmate da Paolo Cervi Kervischer, “Il Piccolo”, 6 marzo 2001

Sidaja, incontri internazionali di poesia, pieghevole della manifestazione di Trieste, Caffè Illy e Teatro Stabile Sloveno, 9-10 settembre 2001, [Trieste] [2001]

Mary Barbara Tolusso, *Oggi e domani la prima edizione di «Sidaja». Trieste diventa la casa della poesia. Artisti da tutto il mondo allo Stabile Sloveno e al Caffè Illy*, “Il Piccolo”, 9 settembre 2001

What is Beauty, faces and boxes di Paolo Cervi Kervischer, pieghevole della mostra personale di Trieste, Caffè Illy, 6-20 marzo 2001, [Trieste] [2001]

2002

Artisti in libreria. Paolo Cervi Kervischer: opere scelte, catalogo della mostra personale di Tolmezzo, La Libreria di Mauro Pillinini, 23 febbraio-30 marzo 2002, [Tolmezzo] [2002]

Cervi Kervischer Portale Poetico, cartolina d'invito alla mostra personale di Milano, Lattuada Studio, 15 giugno-15 luglio 2002, [Trieste] [2002]

Ermes Dorigo, *Paolo Cervi Kervischer alla Libreria Pillinini a Tolmezzo fino al 30 Marzo. Non è solo una libreria*, “Il Nuovo Friuli”, 1 marzo 2002

Opere scelte in mostra, “Messaggero Veneto”, 23 febbraio 2002

Paolo Cervi Kervischer, *Taccuino di viaggio. Ritratti di poeti (1989-2002)*, Il Ramo d'Oro, Trieste 2002

Illy collection, a decade of artist cups by illycaffè, Charta, Milano 2002

L'artista che disegnò le tazzine, “Il Gazzettino”, 23 febbraio 2002

Portale Poetico, catalogo della mostra personale di Milano, Studio Lattuada, 15 giugno-15 luglio 2002, Trieste 2002

Gianni Santucci, *Poeti all'acquerello. Da Luzi alla Rosselli in mostra i ritratti di Cervi Kervischer*, “Il Corriere della Sera”, 13 giugno 2002

Donatella Tretjak, *Cervi Kervischer, un diario scritto con penna e pennello. Ritratto di trenta poeti nel «taccuino» del pittore triestino*, "Il Piccolo", 12 agosto 2002

Indice

Prefazione	1
Biografia	3
Scambi fra gli artisti: i maestri, le scuole, le tecniche	20
La Scuola Libera di Figura del Museo Revoltella	20
Vedova e il laboratorio	22
<i>L'attività didattica di Emilio Vedova</i>	22
<i>Il concetto di "coscienza"</i>	26
L'ideologia del traditore	28
<i>Il ritorno della pittura nel mondo dell'arte</i>	28
<i>Ocean Park. Citazioni da Richard Diebenkorn</i>	30
<i>Rainers Körpersprache</i>	31
<i>La prospettiva di Anselm Kiefer nella percezione di Cervi Kervischer</i> ..	33
Il Laboratorio Cervi Kervischer	34
Dalla Pittura del Simbolo al Simbolo della Pittura	43
L'installazione alla chiesa del Crocifisso di Muggia	43
<i>L'esperienza</i>	43
<i>La Via Crucis</i>	44
La pittura del simbolo	48
<i>Triangoli, quadrati e piramidi</i>	48
<i>Acqua come simbolo di vita</i>	49
<i>Una foresta di simboli</i>	51
Il simbolo della pittura	53
<i>All is here now!</i>	53
<i>Portale Poetico</i>	54
Illustrazioni	61
Catalogo delle opere	65
Catalogo ragionato	69

Catalogo delle opere grafiche e d'illustrazione	189
Antologia critica	197
Regesti	302
Mostre personali	303
Mostre collettive	330
Installazioni, performance e scenografie	376
Opere grafiche e d'illustrazione	383
Appendice documentaria	389
Bibliografia	395