

Paola Bonifacio

Miela Reina

La nuova arte a Trieste



**Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste**

Curatore Alessandro Del Puppo

PAOLA BONIFACIO

Miela Reina
La nuova arte a Trieste

Ventiquattresimo volume della Collana
Prima edizione: settembre 2024

Volumi pubblicati

ANGELA TIZIANA CATALDI, *Edgardo Sambo*, 1999
DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*, 2000
GIANFRANCO SGUBBI, *Adolfo Levier*, 2001
NICOLETTA ZAR, *Giorgio Carmelich*, 2002
CLAUDIA RAGAZZONI, *Gino Parin*, 2003
GIANFRANCO SGUBBI, *Glauco Cambon*, 2004
FRANCA MARRI, *Vito Timmel*, 2005
MATTEO GARDONIO, *Giuseppe Barison*, 2006
MASSIMO DE GRASSI, *Eugenio Scomparini*, 2007
MAURIZIO LORBER, *Arturo Rietti*, 2008
ENRICO LUCCHESI, *Arturo Nathan*, 2009
DANIELE D'ANZA, *Vittorio Bolaffio*, 2010
ALESSANDRO QUINZI, *Giuseppe Tominz*, 2011
G. PAVANELLO, A. CRAIEVICH, D. D'ANZA, *Giuseppe Bernardino Bison*, 2012
LORENZO NUOVO, *Ugo Flumiani*, 2013
VANIA GRANSINIGH, *Carlo Sbisà*, 2014
ALESSANDRA TIDDIA, *Piero Marussig*, 2015
ANDREA BABONI, *Pietro Fragiaco*, 2016
CLAUDIA CROSERI, *Umberto Veruda*, 2017
BARBARA COSLOVICH, *Ruggero Rovati*, 2018
MASSIMO DE SABBATA, *Tullio Crali*, 2019
MATTEO BONANOMI, *Černigoj*, 2020
ROSSELLA CUFFARO, *Anita Pittoni*, 2022

Paola Bonifacio

Miela
Reina

La nuova arte a Trieste

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio fotografico ERPAC –
Servizio catalogazione, promozione,
valorizzazione e sviluppo del territorio

Gianni Benedetti

Mario Sillani Djerrahian

Studio Stravisi Trieste

Luca D'Agostino, San Giorgio di Nogaro

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

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

PROGETTO GRAFICO

Studio Mark, Trieste

STAMPA

Riccigraf, Trieste

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale

© 2024, Fondazione CRTrieste

In copertina:

MIELA REINA, *Occhiali*,
Collezione privata

ISBN

979-12-985193-0-5

Premessa

Il ventiquattresimo volume della Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste è il secondo ad essere dedicato a una donna: Miela Reina.

L'artista frequentò l'Accademia di Belle Arti a Venezia e insegnò a Trieste presso l'Istituto Statale d'Arte.

Fondò e diresse, assieme al pittore Enzo Cogno, la Galleria "La Cavana", luogo di diffusione delle tendenze artistiche del tempo.

Nel 1964 costituì, con Caraiian, Chersicla, Cogno, Palcic e Perizi, il gruppo "Raccordosei", che promosse numerose mostre collettive a Trieste, in Regione, a Venezia e nell'ex Jugoslavia.

Artista eclettica, ha sperimentato numerose tecniche, tra cui pittura, scultura, grafica e scenografia, adeguando di volta in volta il proprio linguaggio e mettendo in risalto la propria originalità artistica.

Nonostante la prematura scomparsa a soli trentasei anni, l'artista ha segnato profondamente la storia dell'arte italiana degli anni Cinquanta e Sessanta.

La Fondazione, nel proseguire la propria opera di valorizzazione e diffusione della conoscenza degli artisti locali, è lieta di rendere omaggio a Miela Reina, che ha lasciato alla città di Trieste, e non solo, un'importante eredità culturale.

Massimo Paniccia

Presidente

della Fondazione CRTrieste

Introduzione

A partire dagli anni cinquanta è esistita a Trieste una seconda modernità che ha consistito nello sbarazzarsi della prima: quella cioè dell'aureo scorcio dell'Impero e dell'ancora glorioso (ma dall'inaccettabile esito drammatico, nella persecuzione degli artisti ebrei) dell'*entre-deux-guerres*. E ci sono state figure che in virtù di circostanze propizie e per merito di una propria felicità e grazia hanno consentito un'accelerazione al corso delle cose. La storia di Miela Reina è una di esse.

Quando iniziò a occuparsi di pittura, alla metà degli anni cinquanta, la cultura figurativa artistica, e non solo certo quella triestina, era ancora impaniata nelle polemiche tra figurazione e astrazione oppure racchiusa nel gergo non sempre d'indubbia autenticità della «denuncia» dell'informale o di un sofferto esistenzialismo (ma anche qui sarebbe necessario dirimere le attitudini: un conto è il rovello, altro la posa).

Per fortuna dei triestini, e non solo di loro, agiva pur se a distanza una figura come Gillo Dorfles, che aveva studiato a sufficienza la psicanalisi da non lasciarla nelle mani dei pittori; e che bordeggiava tutto un territorio vasto e ai più inesplorato dove la grafica si misurava con l'*industrial design*, la progettazione con l'estetica della macchina, i mezzi di comunicazione sempre più di massa con un pubblico altrettanto ampio, istruito, motivato e informato tanto grazie alle gallerie di tendenza quanto ai vasti panorami offerti dalle Biennali veneziane.

D'altra parte aveva preso forma a Trieste un'attitudine che intendeva la creatività non più come una forza al servizio della nostalgia, perpetuando chissà quali "miti" dell'Impero; bensì come un'energia in grado di intercettare le forze produttive e i ceti emergenti. Non di rado si trattò infatti di artisti che dopo il diploma accademico presero a lavorare nei cantieri

o a insegnare. Un po' ovunque, fare il pittore o lo scultore non significava più impersonare il ruolo di reprobati della ricca borghesia commerciale quanto i convinti protagonisti di un nuovo modello civile e di un'inedita mobilità sociale. Non è un caso che la storia di Miela qui raccontata è anche la storia di come in quella Trieste presero forma strutture di mediazione del mercato artistico più moderne e aggiornate. Le Società e le Promotrici di matrice ottocentesca lasciarono sempre più spazio alle gallerie d'arte inserite in un circuito mercantile di vocazione nazionale.

Allieva di Saetti, ultimo grande esponente di una certa tradizione pittorica veneziana, Miela sin dall'inizio dimostrò una spiccata attitudine verso la pittura figurativa. Le prime schede di questo libro testimoniano uno sguardo in grado di spaziare attraverso suggestioni disparate. C'è un inizio piuttosto ribelle, con sapori di primitivismo barbarico tolto da espressionisti tedeschi come Kirchner ed Heckel. Ma vi sono anche composizioni un po' sognanti, di spazialità incongrua e fiabesca, con intonazioni trascolorate e improvvisi addensamenti, che denunciano una lettura non episodica di Chagall. C'è la rivisitazione prepotente e ai limiti dell'ineleganza dei modelli matissiani (*La Rosa*, 1958) oppure lo stravolgimento di fonti modiglianesche (*Madre e figlio*, 1959), intercettate con ogni probabilità nella storica mostra milanese del 1958.

Nell'arco di pochi anni Miela sembrò voler passare al vaglio e riepilogare per sé un intero repertorio della figurazione europea del Novecento sin lì trascorso, senza dimenticare qualche giovane e rampante americano occhieggiato nella casa della signora Guggenheim. Trovare una sintesi non era affatto facile. La modulazione rudimentale e il colore gridato cercavano una coabitazione con l'elegiaco e con l'angelico.

È significativo che la prima svolta stilistica cadde intorno al 1960, apice e poi crisi dell'*informel* più scolastico, e che in questa fase la ricerca si appoggiasse soprattutto al lavoro su carta. Le figure presero così forma di spettri di allucinata e brutale deformazione, debitrice alle suggestioni ancora di gran moda della triade Wols, Fautrier, Dubuffet, quanto poi a certo neoespressionismo nordico (Pierre Alechinsky e Karel Appel su tutti) ma anche a italianissimi pittori del "nuovo racconto" come Giuseppe Guerreschi e Bepi Romagnoni.

Il problema che sembrava qui assillare Miela era tutt'altro

che banale. Fino a che punto spingere la deformazione delle figure, il contrasto dei toni, l'infrazione della continuità spaziale senza cadere nell'astrazione? Credo che i fogli di questo periodo (1962-63), sbalorditivi e non solo per il pubblico triestino, costituiscano una risposta intrigante.

Poi un ulteriore mutamento giunse alle porte. Dopo aver messo a contatto il proprio *imprinting* figurativo con le risorse della più accesa *art brut* – ma anche quanto tardo surrealismo, nel gesticolare scomposto sulla tela! – Miela visse, un po' come tutti, la perentoria irruzione della nuova pittura figurativa statunitense. Quella cioè che in quello stesso triennio veniva chiamata con una sfilza di nomi: *anti-sensibility painting*, *common image painting*, *new realism*, *new factual artist*, *new dada*, *new vulgarians*, *new painting of common objects*, *sign painters*. Ma che poi tutti, grazie alla Biennale del 1964 e alla promozione del geniale Leo Castelli, semplificando un po' le cose chiameranno: *pop art*.

Gli esiti stilistici appaiono indiscutibili. La riduzione modernista del dipinto a schermo o superficie piatta è fenomeno persino troppo evidente da doverlo qui rimarcare. È più interessante notare come anche in questa fase Miela dimostrasse di essere in grado di avviare un dialogo a più voci. E non necessariamente le più scontate. (È anche un modo per dire che si poteva e si doveva essere “pop” anche senza scimmiettare Warhol o Lichtenstein).

Suggerisco allora alcuni possibili punti di tangenza, meno prevedibili ma di sicuro interesse: la psicogeografia di Guy Debord in *Naked city*; le mappe-tracciati di Gianfranco Baruchello, così ammirate da Marcel Duchamp («fa dei grandi quadri bianchi, con delle cose piccole piccole che bisogna guardare da vicino») e soprattutto un pittore magnifico e oggi dimenticato come Öyvind Fahlström, che con Miela condivise morte precoce.

I sei grandi dipinti che lo svedese presentò alla Biennale del 1966 costituirono, con ogni evidenza, una scoperta essenziale per gli sviluppi di Miela almeno fino agli estremi “paracadutisti”. Là cioè dove la pedagogia della forma assume toni giocosi, di esplorazione di mondi nuovi, elaborando fantasie di liberazione dalle pastoie della pittura. Se ne trova traccia negli “oggetti travestiti” alla Oldenburg come il *Vestito per tazzina da caffè*, le *Dentiere per libri* o le *Museruole per*

matita, così come negli “oggetti-personaggi”, negli svariati disegni-progetto per mostre e monumenti improbabili e infine nei “fumetti-racconto”.

Cosa dicono tutte queste ultime cose di Miela? Dicono che, consapevole o meno che lo fosse, la giovane triestina era in grado di risalire a un'altra e diversa sorgente della modernità. Non certo quella locale di inizio secolo, quanto piuttosto quella rampante del futurismo italiano nel suo esito più ottimistico. Si trattava cioè di ricollegarsi, sull'onda dei moti giovanili del sessantotto, ai primi esempi di creatività integrale e di apertura sociale. Riscoprire quella gioiosa geometria, policroma e polimaterica, disposta ad affrancarsi dai supporti tradizionali di pittura e scultura, in grado d'invadere ogni possibile campo di creatività, teatralizzando e carnevalizzando l'avanguardia con divertita ironia fino alla *pochade* farsesca, se non alla scomposta messinscena circense. Il frenetico e rivoluzionario presente rendeva possibile innestare i migliori insegnamenti del secondo futurismo italiano: quello di Giacomo Balla, di Fortunato Depero e della *Ricostruzione futurista dell'universo*. Cioè quella linea di azione artistica oggetto negli anni Settanta di una clamorosa riscoperta storiografica che Miela non ebbe modo di vedere, ma che a suo modo riuscì a presentire.

Alessandro Del Puppo

Miela
Reina

La nuova arte a Trieste

Sommario

Premessa	
<i>Massimo Paniccia</i>	5

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

MIELA REINA

Da Trieste a Venezia (1953-1959)	15
---	-----------

Pittura come narrazione (1960-1963)	37
--	-----------

Uno stile moderno (1964-1966)	67
--------------------------------------	-----------

Un nuovo spazio, e oltre (1967-1971)	81
---	-----------

Schede delle opere	99
---------------------------	-----------

Apparati

Galleria La Cavana	203
--------------------	------------

Note biografiche	205
------------------	------------

Esposizioni	207
-------------	------------

Bibliografia	211
--------------	------------

Indice dei nomi	217
-----------------	------------



Da Trieste a Venezia (1953-1960)

Origini e ambiente

L'arte di Maria Francesca (per tutti e per sempre: Miela)¹ Reina si esprime in un lasso di tempo relativamente contenuto, grosso modo tra il 1958, anno della prima mostra personale triestina, e quel fatale gennaio del 1972, con la rassegna antologica che si aprirà in città senza di lei. Ci si potrebbe domandare come, in un torno di anni così limitato, possa essersi delineata una personalità così convincente da essere stata considerata da Gillo Dorfles come "l'unico vero Artista che la città di Trieste abbia avuto nel secondo dopoguerra"². Eppure, dopo un esordio tradizionale, il percorso della pittrice divenne sempre più sperimentale, approdando infine all'animazione e al teatro in una articolata progressione creativa grazie alla quale la sua arte si formò, crebbe ed evolvette sempre coerente, attraverso tappe di ricerca aggiornate e dagli esiti del tutto originali.

Nodale, nella sua febbre del "fare" fu, e sempre rimase, la "profonda adesione della sua arte alla sua vita", giustamente sottolineata dal critico e amico della pittrice Giulio Montenero, che intese ribadirlo con forza anche poco prima della sua scomparsa³. Va detto, a tale proposito, che la vita e l'arte di Miela trovarono fin dall'inizio un perfetto collante nella famiglia, che rimase per lei un fondamentale punto di riferimento.

Nata a Trieste il 31 agosto del 1935, Miela era la secondogenita di Giuseppe Reina e Aurelia Cesari, genitori affettuosi e presenti. Era una famiglia borghese e colta, ma non tipica, evidentemente.

Aurelia Cesari (Trieste 1895-1974) madre amatissima, ebbe un influsso notevole sulla crescita e formazione di Miela. Era



1.
Miela Reina
Teresa vestita di rosa
(1958)
Collezione privata
L'opera fu esposta alla
prima esposizione personale
triestina dell'artista

2.
**Catalogo della prima
mostra personale di
Miela Reina a Trieste**
(1958)
Archivio privato

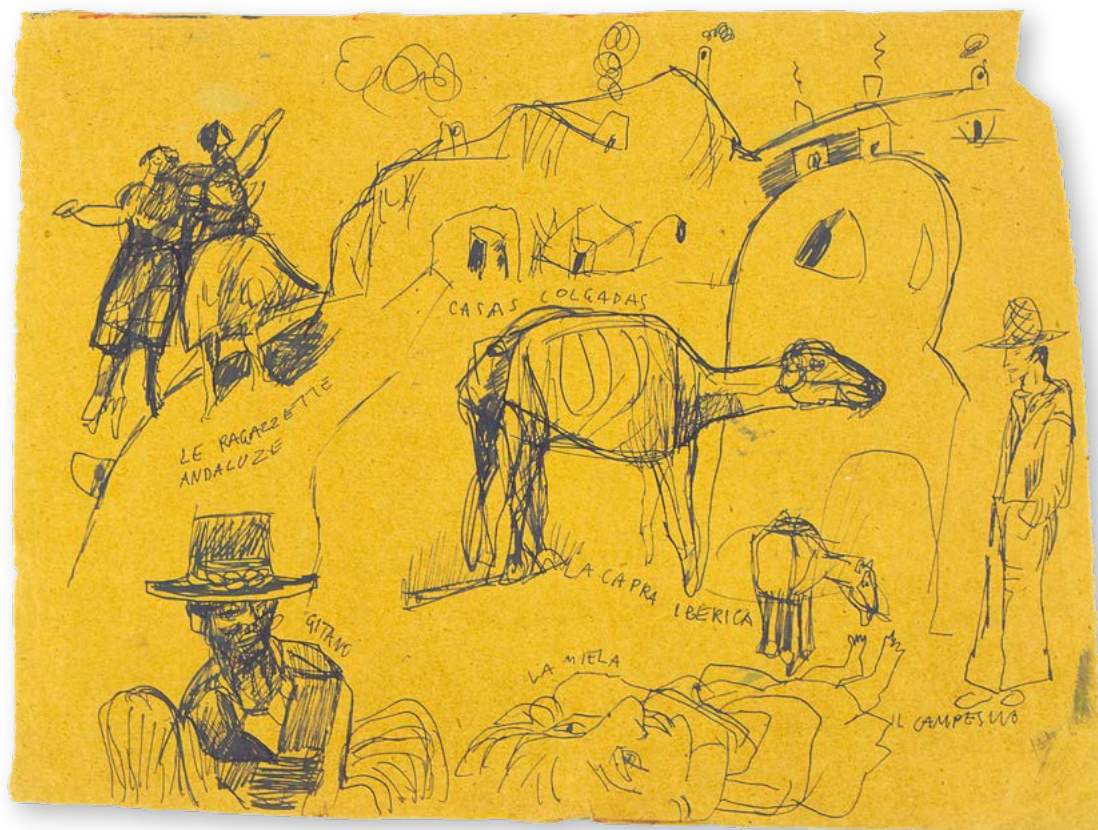


figlia di quel Giulio (Trieste 1869-1943), fiero irredentista, già corrispondente triestino del “Secolo XIX”, del “Fieramosca” e della “Gazzetta dell’Emilia”, poi all’“Indipendente” nel 1889; redattore capo del “Cittadino di Trieste” (1893), della “Tribuna della domenica di Roma” e direttore del “Commercio” (1894-95); redattore e poi direttore del “Il Piccolo di Trieste” dal 1923. Internato a Linz durante la guerra, all’indomani della liberazione della città Giulio Cesari fondò e diresse con Silvio Benco “La Nazione”. Aurelia subentrò al padre appena ventenne al “Lavoratore” (con la sua stessa riluttanza) quando fu inviato al confino; vi rimase negli anni della prima guerra traducendo dal tedesco i dispacci del *Correspondenz Bureau*. Tornò poi da insegnante, nel 1919, in quella che era stata la sua vecchia scuola, e dieci anni più tardi si sposò con Giuseppe Reina.

Figlio di Francesco, medico, e della veneta Ida Pangera, Giuseppe era nato il 2 dicembre 1884 a Chiusa Sclafani, un piccolo paesino rurale dell’interno nella provincia di Palermo dove ancor oggi vive parte della famiglia. Miela bambina vi

3.
Miela con Giuseppe (1935)
Archivio privato

4.
Miela Reina
Studi (1959)
Collezione privata





5.
Miela con Aurelia (1936)
Archivio privato



6.
Miela ad Alvanello
Archivio privato

trascorse tutte le vacanze estive: di giorno vagabondava tra gli onnipresenti fichi d'india infiammati dal sole, passeggiando lungo gli impervi sentieri punteggiati di boschi scuri e campi bianchi di pecore; la sera, in paese, assisteva estasiata ai racconti dei cantastorie siciliani o partecipava alle feste animate da secolari riti religiosi accompagnati da canti e colorate danze popolari.

Molto presto tuttavia, Miela divenne consapevole degli aspetti meno idilliaci che segnavano questi luoghi⁴.

7.
Miela Reina
Autoritratto e studi
(1959)
Collezione privata



8.
Miela Reina
Alla Idoletta (1960)
Collezione privata





9.
Miela Reina
Uomo con capra (1958)
Collezione privata

10.
Chiusa Sclafani,
foto di Miela Reina
Archivio privato



È ancora una bambina quando “Una notte che si affaccia alla finestra [...] ode dei passi avanzare sul sentiero e poi scorge accendersi e spegnersi un sottile raggio di luce che fora la macchia intorno: sono soltanto le torce di due carabinieri in perlustrazione, ma la bambina ne riporta una sensazione di paura: quella stessa che prova quando si incammina per i sentieri solitari che si snodano nella roccia e dove pare che dietro ad ogni svolta qualche cosa attenda in silenzio... Miela apprende che in quelle contrade il lutto si prende al primo morto e poi dura tutta la vita perché altri morti seguono presto. Anche i bambini recano il lutto e a vederli così neri intenti ai loro giochi, ridere e scherzare, prova un'impressione strana come per l'incombere di un'oppressione.”⁵

Era senz'altro un mondo molto diverso dalla tranquilla Trieste dove viveva, che, tuttavia, la affascinava, accompagnandone la crescita sentimentale ed emotiva. [figg. 10-14]

Le rimase particolarmente impresso il ricordo del nonno paterno che trascorreva “intere giornate dipingendo enormi affreschi sulle pareti, quasi tutti riproducenti, in atteggiamenti diversi, l'immagine di san Francesco. In quell'atmosfera la figura del santo assume aspetti spettrali e tali sono le dimensioni che Miela ricorda soprattutto i piedi, col rosso vivo delle stigmate. Avviene così che quando a sera si corica in un letto troppo alto e troppo ampio per lei, tiene per ore gli occhi aperti nel buio. E tuttavia quest'atmosfera che pure la sospende in una continua tensione, esercita su di lei uno strano effetto [...] tant'è che quando ritorna a Trieste [...] è ripresa dalla nostalgia”⁶. A quei tempi, forse proprio imitando il nonno, Miela aveva già iniziato a disegnare, sforzandosi di riprodurre esattamente ciò che vedeva: casette, carretti siciliani, singolari e strane figure di uomini, curati pazientemente nei minimi

particolari. La famiglia siciliana, il contatto privilegiato con una natura selvaggia e le immagini della dura vita contadina, si mescolarono in seguito al ricordo del padre, tanto amato quanto poco conosciuto. Giuseppe Reina, in effetti, morì nel 1945, quando Miela aveva solo dieci anni; tornare lì, a Chiusa, divenne per lei il modo più naturale per provare a ritrovarlo.

In questo afflato nostalgico giocò senz'altro un ruolo importante Aurelia, che ricordava spesso l'amato marito e padre affettuoso alle figlie, al punto che Miela ne rimase talmente soggiogata da pregare la madre, ancora ai tempi dell'Accademia, di raccontarle di lui, per rinnovarne e consolidarne il ricordo.

11.
Miela Reina
Fuori dalla casa (1958)
Collezione privata



12.
Miela Reina
Portatrice (1959)
Collezione privata



13.
Miela Reina
Maternità (1960)
Collezione privata



14.
Miela Reina
**Contadino e donna
su asino** (1957)
Collezione privata



D'altra parte, quello di Giuseppe e Aurelia era stato un legame tenero e profondo come il loro senso della famiglia. L'intesa si era alimentata anche di un non comune amore di patria che, in lei soprattutto, si sposò al forte sentimento irredentista trasmessole dal padre Giulio.

Prima della guerra Giuseppe Reina si era laureato in Giurisprudenza a Palermo ed era risultato vincitore di un concorso da vicesegretario al ministero della Pubblica Istruzione, venendo assegnato alla Direzione generale per l'Istruzione media e poi per quella primaria e popolare (1911-16).

Richiamato alle armi come tenente, Reina partecipò alla seconda battaglia dell'Isonzo inquadrato nel 130° reggimento fanteria. Ricevuto l'ordine di mobilitazione il 17 maggio 1915, il reggimento raggiunse le retrovie a San Giovanni al Natisone il 6 giugno. Reina prese parte ai primi assalti tra il 5 e il 7 luglio, assestandosi in prima linea nelle operazioni della prima metà di novembre sul San Michele. Il 14 luglio venne ferito a una spalla e trasferito all'ospedale di Palmanova. Fu decorato con croce al merito di guerra, medaglia di bronzo e medaglia d'argento al valor militare, guadagnando sul campo la promozione a capitano. Una volta rientrato ricordò quei tragici giorni nel volume *Noi che tignemmo il mondo di sanguigno*, pubblicato nel 1919 e ristampato in ben cinque edizioni.

Dopo la guerra Reina trovò subito impiego come capo dell'Ufficio scolastico del Governatorato della Venezia Giulia agli ordini del generale Carlo Petitti di Roreto, dal 1919 al 1922. Fino al 1923 rimase in servizio presso il ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione generale per l'Istruzione primaria e popolare come caposezione facente funzione, partecipando attivamente alla riforma scolastica di Giovanni Gentile. Nominato Provveditore dell'ufficio scolastico di Trieste Giuseppe Reina rimase a Trieste fino al 1927, allorché ottenne il trasferimento a Palermo. Dopo aver sposato Aurelia nel 1929, la coppia tornò definitivamente a Trieste nel 1934. Giuseppe Reina divenne membro della prima sezione del Consiglio superiore dell'Educazione nazionale, riprendendo infine servizio a Trieste. Provveditore agli studi nel periodo infausto delle leggi razziali, pare che Giuseppe Reina si preoccupasse costantemente che la scuola ebraica "Isacco Morpurgo" venisse rifornita di libri e materiali scolastici⁷.

In quello stesso 1938 Aurelia pubblicò un libro dedicato alla sua amata Trieste, declinato nel “semplice racconto d’una mamma per le sue figliole, e per i figlioli delle sue figliole” come spiegò nell’introduzione di *Trieste, la guerra, una giovinezza*⁸. Il libro era stato ideato negli anni di Palermo perché, come scrisse “nessuno conosce la storia di Trieste: non soltanto per far conoscere i nostri patimenti a chi della guerra conobbe sì – e come! – il dolore per tanto sangue dato generosamente, ma non altre privazioni; ma anche per fare conoscere la nostra italianità così profonda e totalitaria. Troppo poco siamo conosciuti noi triestini e siamo anche misconosciuti” (p. 7). Il libro fu dedicato alla madre, la cui “intelligenza la vivacità la bontà vorrei riconoscere nelle mie bambine”. Aurelia aggiungeva di aver ricevuto un grande incoraggiamento anche da parte del marito Giuseppe e che non avrebbe trovato la forza di scrivere “se non fossero sbocciati dalla mia pianta due teneri fiori: le mie piccine”.⁹ “È una testimonianza [...] su quella che fu la mia vita nella stretta cerchia della famiglia, della scuola, del lavoro”. Tra i ricordi emerge la calda rivendicazione di italianità nei confronti dell’Austria per l’amata città natale, sottolineata, in chiusura del volume, proprio dal ritratto di Giuseppe soldato: “Ora incontro l’uomo del mio destino. È un capitano. È un fante e ha sul petto i segni del valore e sul braccio quelli del sangue. Bimbe mie è il vostro babbo che ha fatto la guerra.”¹⁰ [fig. 15]

Accanto alla sua carriera come funzionario, nel dopoguerra Giuseppe Reina svolse un’intensa attività letteraria, godendo anche dell’amicizia di Luigi Pirandello e di Gabriele d’Annunzio¹¹. Pubblicò una quarantina di novelle su giornali come “Il Piccolo” di Trieste, “La Tribuna” e “Il Tempo” di Roma, “Il Resto del Carlino” di Bologna. Scrisse anche due commedie in dialetto siciliano, *Don Angilu Sciabulazza* (1930) e *Schetti vecchi*, portate in scena dalla Compagnia Marcellini; di suo pugno è anche il romanzo grottesco *Egli... e le sue mogli* (1923), e *Nel regno di Oloferne*. Fu inoltre autore di alcuni racconti per l’infanzia: *Compare Sorcetto e compagni*, il *Libro di Meni e di Mariutte*, *Meni Mariutte avventure di guerra di due fanciulli friulani* (1935). [figg. 17-20]

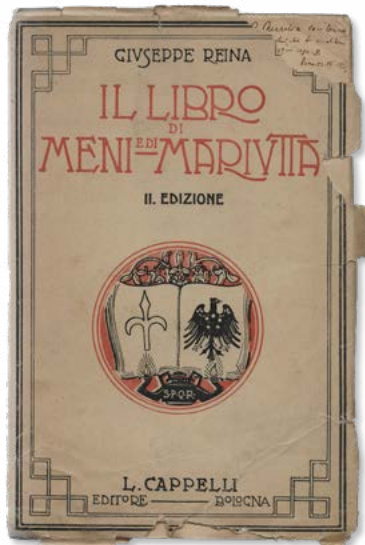
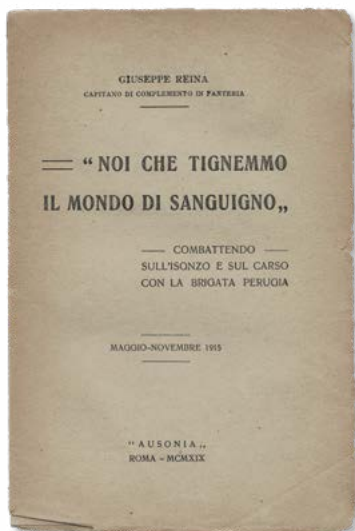
Furono forse queste le ultime storie che Aurelia lesse alle figlie per alimentare il ricordo del padre, arrestato dai tedeschi il 25 luglio 1944 e morto d’infarto il 17 febbraio 1945. Quel



15.
Aurelia Cesari
Il cuore di Trieste (1938)



16.
Miela con la madre Aurelia
Archivio privato



17-20.
Giuseppe Reina
Noi che tignemmo il mondo di sanguigno (1919), **Il libro di Meni e Mariutte** (1935), **Schetti vecchi** (1930), **Egli e le sue mogli** (1923)

Incubo di rumore
asottato contro l'asfalto
ancora calao del silenzio del sole.
Um aeroplano di pace.
Il rombo si fa corpo
a riempire di vuoto
tutto lo spazio
fra la terra e il cielo



21.
Miela Reina
"Incubo di rumore"
Archivio privato



LA MORTE

UNA VOCE VON DURA PER SURVAREI
DELE AVUCE DE. UORVO ACCOMULATE.
D'INDOBI E L'AVI ERATCI
VON DI. ENCI. IL RIPIO.

MA DIO PROVEDE
S'PA LA MORTE.

ALLORA IL POIO
D'IFUNO DOLENTE APPUNTO
DI. TALE ALLE EDI. QIDEN. U. IONNI E VEGUE
L'ORAI DA VOL.

MA S'CIU FAPURA
FERRE ME. IONNI NOTTE ME. TITAGIANO. U. UORVO.

22.
Miela Reina
"La morte"
Archivio privato

lutto procurò nella giovane Miela un senso di perdita così tragico e profondo che i penosi strascichi sentimentali ed emotivi avrebbero lasciato ampia traccia anche nel suo lavoro, non venendo forse mai del tutto superati dalla pittrice. [figg. 21, 22]

La madre Aurelia divenne allora l'unica luce nel buio e inquieto orizzonte di Miela, già turbato da una connaturata ed estrema sensibilità. Qualche anno più tardi la giovane avrebbe iniziato ad affidare alla carta sofferenze, incertezze e aspettative componendo scritti e poesie di rara semplicità e potenza, come i disegni che talvolta le accompagnavano. [fig. 21-22]



23.
Miela Reina
Paesaggio (Colonese) (1953)
Collezione privata



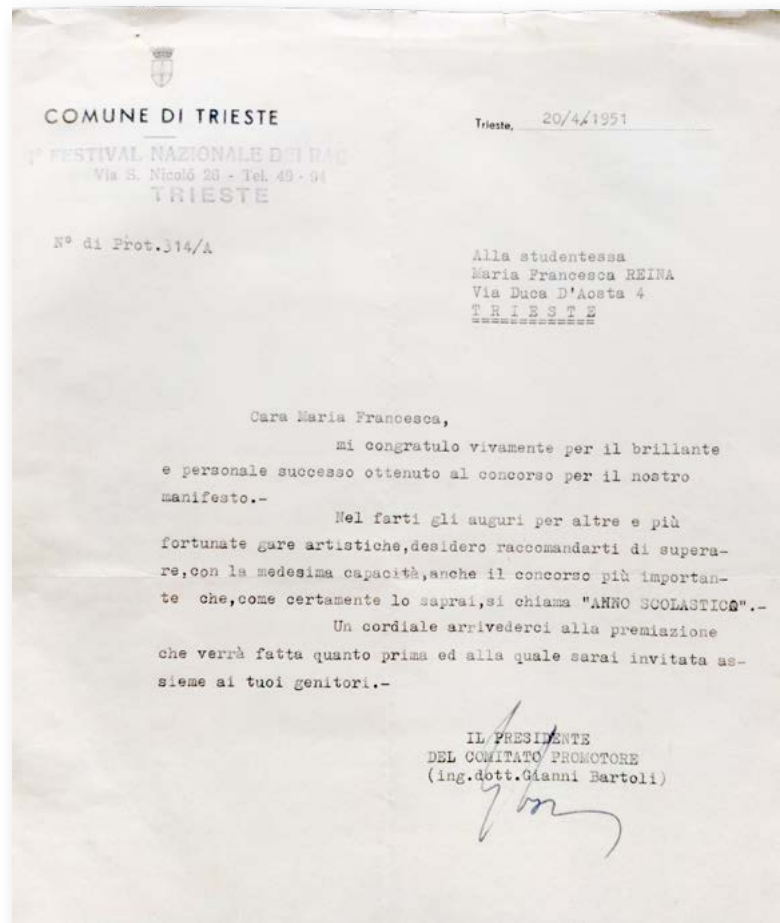
24.
Miela Reina
Tetti e marina (1950)
Collezione privata

25.
**Lettera di congratulazioni
del Sindaco di Trieste
Gianni Bartoli** (1951)
Archivio privato

La madre era consapevole della sua fragilità e le rivolse sempre tenerezze e attenzioni, vegliando discreta sulla figlia ormai adolescente che faticava a elaborare quella perdita. Aurelia le si affiancò tentando di riempire quella dolorosa assenza assecondandone le scelte e spronando Miela a seguire quella che già si delineava come la sua naturale vocazione: l'arte¹². Un primo incoraggiamento le venne anche dall'essere stata scelta per realizzare, nel 1951 e nel 1953, la copertina per il *Festival Internazionale dei ragazzi* con tanto di lettera di ringraziamento del Sindaco. [figg. 26, 33 e 25]

Terminati gli studi classici Miela decise di ottenere anche la maturità artistica. Studiò un anno da privatista per sostenere l'esame a Venezia, superandolo durante la sessione estiva del 1955. Al termine dell'Accademia frequentò la scuola libera del nudo istituita al Museo Revoltella da Giulio Montenero e lo studio del pittore Renato Brill, dove, tra l'altro, conobbe quella che sarebbe diventata l'amica di sempre, Esther Beer¹³. [figg. 34, 35]

Miela iniziò a esporre alle prime rassegne locali come la *Decima Mostra d'arte figurativa* che si aprì presso il *Centro democratico degli Studi Giuliani Ponterosso* (s.d.)¹⁴, mentre nell'ottobre del 1953 un suo *Paesaggio* passò alla mostra or-





26-33.
Miela Reina
Bozzetti per il Festival
Internazionale dei
Ragazzi
Archivio privato

34.
Miela Reina
La Ester (1959)
Collezione privata

35.
Miela Reina
"Di me"
Archivio privato



ganizzata dal Comitato Cittadino Soccorsi pro Popolazioni elleniche – Associazione Belle Arti. Quello stesso anno, dal 3 al 10 dicembre Miela espose alla quinta mostra universitaria di arti figurative di Trieste che si tenne alla Galleria d'Arte Rossoni. Nella sezione pittura presentò *I girasoli* e *Strada a S. Giuseppe della Chiusa*, citata sul “Il Messaggero Veneto” come opera “casta e chiara [che] ricorda Rosai”; mentre nella sezione disegno espose *Ragazzo*.

Nell'ottobre del 1954 propose *Le palme* alla Terza mostra degli artisti triestini che si tenne nel Padiglione della Fiera di Trieste a Montebello. Anche in questo caso “Il Messaggero” annotò: “A Miela Reina non possiamo dare una palma per le sue palme perché troppo poca cosa, ma vi è aria”. Quindi partecipò e vinse il “Premio della gioventù italiana” alla mostra che si tenne alla Galleria Rossoni tra il 16 e il 29 aprile del 1955 con i lavori *Aldo P*, *Aldo II*, *Il limonero*. Sempre nel

D I - M E

NONO PRONTA!

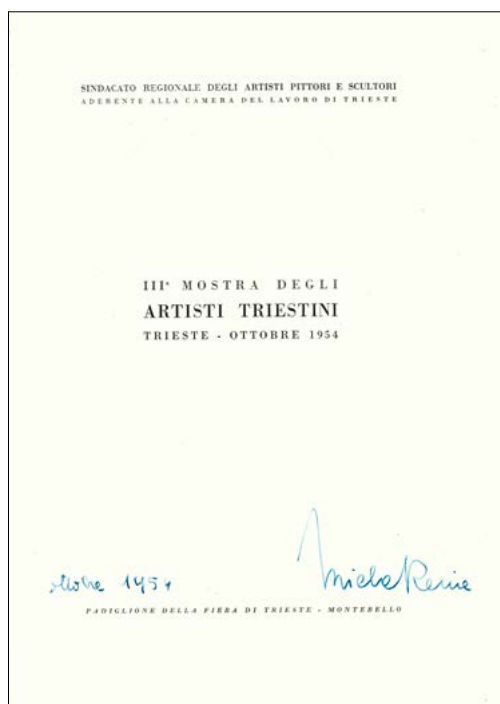
PAZIENTE
GIORNO A GIORNO
VO COSTRUITO QUE'ITA MIN PERSONA
FORSE SBAGLIATA.

JARA' CHE SONO STANCA DI PENOMBRE,
E VO GLIO GIORNO APERTO.

ITERRITORI DELLA SPERANZA
TRIOSI
SPAZZATI VI + DALLE ANIE E DAI NIMORSI
SONO PER ME.
SONO PRONTA.
VOGLIO DETERMINARMI COME UN PONTO.

UNILE E FUSO
PODRETE LANCERELLA REDON LA GOMMA





36.
**Catalogo della III Mostra
degli artisti triestini**
(ottobre 1954)

1955 fu presente alla Mostra nazionale di arti figurative, che si tenne dall'1 al 5 settembre 1955 alla Galleria Comunale d'Arte esponendo il pastello *Adolescente*. Ancora quell'anno, tra il 12 e il 19 novembre, partecipò alla Rassegna giovanile della FUCI che si tenne presso la Galleria Comunale di Piazza Unità; infine, espose all'ottava mostra universitaria d'arti figurative, sempre presso la Galleria d'Arte Rossoni, con un'opera intitolata *Sergio*.

A ben guardare, si tratta di rassegne locali, lontane da quell'apertura internazionale operata nel secondo dopoguerra dalla Galleria dello Scorpione¹⁵, che però aveva chiuso i battenti nel 1952, oppure dalla Casanuova¹⁶, che interruppe le attività tra il 1953 e il 1954.

Ciononostante, in città persisteva una fervida e multiforme presenza artistica. Garibaldo Marussi, nella rivista "Le Arti" riportò le parole di Umbro Apollonio nella prefazione del catalogo della contemporanea mostra veneziana degli artisti giuliani e dalmati: "Trieste, il centro indubbiamente più vivo e risonante di voci più fervide e insistenti, caratterizza l'arte giuliana e dalmata polarizzandola a un certo momento accanto ai riflessi dell'arte monacense e viennese. È un'espressione non facile, più aspra e delicata delle espressioni di altre provincie italiane ma è un'espressione schietta, senza finte dolcezze e senza concessioni nei confronti dell'indagine e della ricerca. E tale condizione interiore contribuisce non poco – come è accaduto per la letteratura triestina da Svevo a Sala a Quarantotti Gambini – la posizione della città punto di osmosi tra Mitteleuropa e Italia. Deve tener conto di quanto avviene a Nord, a Sud, Ovest di essa. Non è provinciale, nonostante la modestia del suo volo"¹⁷.

Sempre in quel 1953 Eugenio Montale sottolineava sul "Corriere della Sera" come "la singolare omogeneità del 'panorama intellettuale' di Trieste, frutto della sua tradizione borghese può dirsi conclusa da tempo "perché legata ad una stagione storica definitivamente tramontata: quella di una Trieste davvero città 'europea', partecipe di una realtà politica già in sé multiculturale e a sua volta aperta alle più avanzate sollecitazioni del panorama artistico internazionale"¹⁸.

Ancora al 1953 risale l'importante Esposizione della pittura italiana contemporanea nell'Ateneo triestino, progettata nel momento della svolta finale della delicatissima "questione

Trieste”, con il ritorno della città all’Italia. In questo contesto anche la grande rassegna giocò un ruolo significativo, come sottolinea Rossella Fabiani: “l’intento è duplice: da un lato attrarre l’attenzione dell’opinione pubblica sul problema Trieste chiamando esclusivamente artisti italiani e così appellandosi all’italianità’ della città per poi dotare l’ateneo, grazie all’acquisizione di parte delle opere, di testimonianze nazionali, dall’altro, educare il pubblico alla comprensione dell’arte moderna, tentando di sprovincializzare la cultura locale”¹⁹. La rassegna ospitò i maggiori artisti italiani e i più noti critici contemporanei, tra i quali Umbro Apollonio, Carlo Argan, Leonardo Borgese, Cesare Brandi, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Giuseppe Marchiori, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Lionello Venturi tra gli altri.

Per i giovani come Miela non c’era però nulla da fare: la grande mostra triestina accettò soltanto coloro che avevano già esposto in una Biennale veneziana o in una Quadriennale romana. I nomi ammessi a partecipare erano quelli di artisti di ampia fama, e in ogni caso appartenenti alla precedente generazione, come per esempio Afro Basaldella, Ugo Carà, Romeo Daneo, Leonor Fini, Nino Perizi, Marcello Mascherini, Carlo Sbisà, Edgardo Sambo, Federico Righi, Luigi Spazapan. In definitiva, agli occhi della nuova generazione di artisti questa scelta risultava rappresentativa di un clima ancorato a proposte tutto sommato conservatrici. Il confronto, l’aggiornamento e l’apertura al nuovo sollecitato solo pochi anni prima, continuava a essere avvertito come un profondo bisogno. “Nella nostra città – affermò Miela in una intervista del 1958 – s’assiste al progressivo esodo di artisti che cercano altrove quanto qui è difficile conseguire. La mancanza di contatti con l’ambiente artistico italiano ostacola, in parte, il nostro lavoro. Sarebbe auspicabile l’allestimento di mostre comprendenti almeno la giovane pittura italiana”²⁰. Intanto, però, nel settembre del 1955 Miela Reina si iscrisse all’Accademia di Belle arti di Venezia.

37.
Miela Reina
“Venezia” (1955)
Archivio privato

VE NE Z IA 1955 - ~~1955~~

TUTTO A VENEZIA SA D'APPARIZIONE:
FIGURE DALL'ANGOLO SBOCCIALE
CHARE D'ARIA,
MATERIALE D'IMMANE LUCE FREDDA,
SPARISCONO AI CANTONI,
POCO RESTA
DI TUTTO QUESTO NASCERE E MORIRE:
OCCHI PER UN MOMENTO, ACCESI
E SPENTI.

VE NE Z IA STESSA E' SOLO APPARIZIONE:
E' COMPARSA UN MOMENTO
E C'E' RE STATA .



38.
Miela Reina
Venezia (1957)
Collezione privata

Dall'Accademia alle nuove mostre

Erano molte le speranze di trovare nuovi stimoli e aperture a Venezia, città che allora sembrava effettivamente rappresentare un fermento di rinnovamento culturale e artistico, alimentato da una potente volontà di rinascita.

Nell'insieme eterogeneo delle ricerche assunse particolare importanza una certa rinnovata fedeltà ai moduli figurativi, emersa nel corso delle ultime Biennali nonostante la

prevalenza di ricerche di orientamento formalista e astratto. Questa persistenza di un gusto figurativo interessò in modo particolare Miela.²¹ La giovane pittrice sostenne di non apprezzare l'“astrattismo troppo cerebrale e troppo colto”²². Lo scrisse anche alla madre nel 1958: “Domani andrà alla Biennale tutto il giorno. E mi farò un abbonamento a dieci visite. Ma è una Biennale tutta astratta e ciò mi dà fastidio.”²³ Col tempo avrebbe ammorbidito i toni, aprendosi pure a qualche suggestione informale, mantenendosi tuttavia sempre fedele a una pittura figurativa.²⁴

Sebbene l'Accademia dimostrasse la mancanza di un vero aggiornamento rispetto ai cambiamenti in atto nell'arte mondiale ed europea auspicati dalla pittrice, la presenza di alcuni docenti riuscì a supplire a queste mancanze. Tra la metà degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, l'Accademia di Venezia era ancora legata a programmi ministeriali antecedenti alla riforma Gentile del 1923, con tre corsi di indirizzo in Pittura, Scultura e Decorazione. Come in passato e fin dall'800, promuoveva ancora l'imperativo “non si dipinge ma si disegna”. Le rivoluzioni artistiche nazionali e internazionali del secondo dopoguerra avevano quindi solamente lambito la Scuola di Pittura e l'Accademia stessa, lasciando troppo spazio a tradizioni viste ormai come anacronistiche.²⁵

Da più parti tuttavia emergevano soluzioni alternative. La ricerca dell'emozionalità del colore, mescolata alla mentalità del disegno facevano parte, ad esempio, delle ricerche di Giuseppe Santomaso, inizialmente nominato accademico del collegio, poi assegnato provvisoriamente alla cattedra di Pittura e infine, dal 1956, docente di Decorazione. Le sue stesse scelte espressive molto probabilmente influenzarono l'opera della pittrice, la cui libera impostazione formale si orientò nei primi anni sessanta proprio a quell'ideale mescolanza di pittura e disegno: per una espressione non astratta né figurativa, quindi²⁶.

Tra l'agosto e il settembre di quel 1956, intanto, con altri studenti dell'Accademia guidati da Riccardo Schweizer²⁷, vivace assistente di Bruno Saetti, Miela partecipò al primo dei suoi viaggi all'estero in un insperato quanto apprezzato percorso di “libertà e ricerca”. Sono queste infatti le parole che Schweizer ripeté spesso durante quel viaggio in Costa azzurra per accompagnare i giovani allievi veneziani verso la loro liberazione dalle rigide maglie dell'Accademia. Sempre



39.
**Miela in sandolino
a Venezia**
Archivio privato

40.
Miela Reina
**I miei occhi
sono terribili** (1957)
Archivio privato

I MIEI OCCHI SONO
TERRIBILI
COME MILLE TIGRI.
E QUANDO L'OCCHIO DESTRO BALLA
L'OCCHIO SINISTRO È DIRITTO
E QUANDO È IL SINISTRO CHE BALLA
L'OCCHIO DESTRO È TUTTO TIGRE.
E SE LA BOCCA È STANCA DI PARLARE
LE DUE ORECCHIE SONO SEMPRE PRONTE.
E SULLA FRONTE È PIETRA DI NUOVO
AL NASO RICORDANO MILLE OACRI.
LA MIA TESTA È SEMPRE VEDETTA
SE QUELLO CHE DEVE VENIRE VERRÀ
SONO LA MIELA
(IL SCRIBO MI ARRESTA E MI DA' DOLCE)

col Anni di Venezia 1957 maggio



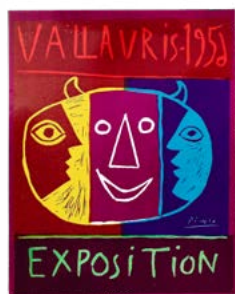
41.
**Miela con Marc Chagall,
 Maria Poggi e Riccardo
 Schweizer** (1956)
 Archivio privato

grazie a lui, a Vallauris [scheda 2], Miela si avvicinò al lavoro di Picasso e conobbe personalmente Chagall, i cui influssi si sarebbero visti nel suo lavoro già al rientro in laguna.

Ma è soprattutto il citato Saetti ad essere in linea con le attese della pittrice. Maestro tra i più celebrati dell'epoca per avere prodotto un originale sviluppo espressivo dell'affresco, portandolo alle dimensioni della pittura da cavalletto e offrendone una sua nuova versione più intimista e quotidiana, in Accademia era ordinario di decorazione. Ciò che più contava per Miela, era il fatto che pur aprendosi anche a vaghe suggestioni informali e gestuali, Saetti era e rimase sempre un pittore figurativo.

In Accademia, una tra le più classiche esercitazioni degli allievi è lo studio del nudo, attività poco amata da Miela. Nonostante impegno e applicazione profusi, infatti, tale pratica non solo non le dava le soddisfazioni sperate, ma la poneva di fronte a riflessioni più complesse sulla sua stessa identità d'artista. Come nel febbraio del 1959, quando scrisse alla madre: "Voglio rimettermi un po' a disegnare nudi, è tanto che non ne faccio. Tutti i problemi continui delle esistenziali scontentezze dubbi i timori rinascono con la pittura. Mentre agli altri i primi problemi li ha posti in genere la vita, e la pittura è venuta poi a esprimerli e a risolverli [...] per me è accaduto il contrario. Quando cominciai a dipingere ero tabula rasa nel senso della vita: è stata la pittura che ha richiesto da me una partecipazione più diretta ed una chiarificazione di posizioni. Perciò come ora sto per riattaccarmi a lei, tutto si sconvolge dentro [...] il che richiede impegno. Mi comprenderò tanti colori e tele. Voglio una primavera laboriosa, lunga e felice." [figg. 49-52]

42.
Vallauries 56
 Manifesto della mostra
 di ceramiche di Picasso



43.
 Miela Reina
**Bambino con cassone
 rosso** (1957)
 Collezione privata

45.
 Miela Reina
Suonatore a Vallauris
 (1956)
 Collezione privata

44.
 Miela Reina
Balcone in Provenza
 (1957)
 Collezione privata

46.
 Miela Reina
**Ragazza con maglione
 giallo** (1957)
 Collezione privata.





Sulle rocce rosse di carne

*Priscotino non l'è stato
come m'è bene le tue teste
nelle roccie rosse di carne*

*O serpenti - capelli - serpenti
meri meri e lucidi di seque
stengono volute le roccie &
le roccie rosse di carne.*

*Priscotino non l'è stato
il tempo non ti dimenticherò,
ti cucinerò il sole
nelle roccie rosse di carne*

47.
Miela Reina
**Sulle rocce rosse
di carne** (Francia 1956)
Archivio privato

Con Saetti, notoriamente di carattere piuttosto difficile ed esigente, Miela ebbe un rapporto altalenante. L'artista bolognese tuttavia ne apprezzava il lavoro, tanto da coinvolgerla in alcuni progetti.

Grazie all'interessamento del Maestro, per esempio, Miela iniziò ad arrotondare facendo alcuni "lavoretti", come li chiamava lei, a Murano, dove fu coinvolta soprattutto nelle composizioni utili per la moleria: d'altra parte la presenza di una donna in fornace era, e rimane ancor oggi, piuttosto inconsueta. Nel racconto che segue, la parte finale sembra indicare il suo coinvolgimento effettivo nella realizzazione delle vetrate a piombo. "In fabbrica la va bene, è un lavoro quello mio che da scarsa soddisfazione. Infatti non tocco vetro, ma solo carta, matita cartone e trincetto. Cioè prendo i lucidi bianchi e neri divido (seguendo il disegno) i vari pezzi che dovranno essere saldati a piombo, indico i colori dei pezzi, attacco il lucido nel cartone, taglio i vari pezzi del cartone col trincetto, numero i pezzi, faccio i buchetti sui pezzi e li infilo in un chiodo. Lavoro arduo e anche stancante, specialmente il tranciamento del cartone. Col vetro per ora non ho avuto niente a che fare: tranne piegare un fil di ferro nella fiamma della candela per farne il disegno dell'arcata sopraccigliare di una santa. Capito niente? Naturalmente tutte queste mie attività minimizzano la pittura malgrado ogni sera mi dedichi un paio d'ore. Del resto, dopo il lavoro da Venini (dalle 7 alle 8 ore) non ce la faccio a far di più."²⁸



48.
Miela Reina
e Maria Poggi
a Cap d'Antibes (1956)
Archivio privato



49-52.
Miela Reina
Nudo (1957)
Nudo (1958)
Nudo disteso (1957)
Nudo accovacciato (1957)
Collezione privata





53.
Miela Reina
Miela e figure (1959)
Collezione privata

54.
Miela Reina
**Mamma e bimbo
in carrozzina** (1960)
Collezione privata

Nel 1959 Saetti progettò due vetrate con soggetto il *Matrimonio Mistico di santa Caterina da Siena* per la bifora della basilica toscana di San Domenico, chiamando a collaborare diversi allievi, tra cui anche Miela. Si trattava di un'operazione artistica di rilievo, visti i nomi coinvolti: Saetti operò per la parete destra del secondo piano della navata insieme a Domenico Cantatore, mentre Fabrizio Clerici e Giorgio Quaroni le realizzarono per la sinistra. Bruno Cassinari venne coinvolto per il presbiterio²⁹.

Miela abbozzò ciascuna vetrata realizzando dieci grandi figure, ognuna alta otto metri e larga centodue centimetri, schizzate rapidamente, in dettaglio, anche in una lettera alla madre. Si appassionò molto a questo lavoro³⁰ le cui scelte stilistiche confluirono nella sua produzione coeva [schede 4-8, 11-12]. Le singole parti di una vetrata, prive di senso se viste da sole, giustapposte in un certo ordine consentono di ottenere l'immagine desiderata. Il procedimento sembra in effetti accompagnare Miela anche nella sua pittura, dove, sulle tele e tavole coeve operò una analoga ricostruzione della figura, facendo largo uso di fantasiose pezzature tinteggiate che funzionavano solo se opportunamente assemblate. [fig. 54]

¹ "Miela" è il nomignolo che le attribuisce la madre fin da bambina e che la pittrice scelse come nome d'arte.

² Dorflès si riferiva alla figura dell'artista intesa in termini volutamente neutri (vale cioè al maschile al femminile) per esulare da considerazioni di genere, al fine di sottolineare piuttosto gli elementi di qualità e originalità che rendono unico il percorso estetico della pittrice. La testimonianza è raccolta in *Un'abilissima giocatrice Miela Reina e l'arte viva*, documentario che ha ricostruito la figura dell'artista triestina attraverso il racconto dei familiari, degli artisti a lei vicini, nonché dei critici Dorflès, Enrico Crispolti e Giulio Montenero. Il documentario (1997, 57') è una produzione RAI Sede Regionale per il Friuli Venezia Giulia, regia di Piero Pieri soggetto e sceneggiatura di chi scrive.

³ Conversazione di Giulio Montenero con la nipote dell'artista Lucia Budini, 12 gennaio 2024. Uomo di grande cultura e critico d'arte, amico della pittrice, Montenero è stato per quasi trent'anni direttore del Civico Museo Revoltella, dal 1960 al 1989.

⁴ In una lettera del maggio 1957 Miela scriveva alla madre: "Io continuerò a pitturare. Presto ti manderò le foto di alcuni miei quadri che non hai visto, con la mafia e la morte del mulo di fronte alla casetta rosa, che tanto piacque a tutti [...]". Parte del ricco epistolario di Miela Reina, di proprietà della famiglia, è stato pubblicato. Cfr. BUDINI, CARBI, 2022, p. 58.

⁵ È il racconto di Miela riportato nell'intervista sotto forma di dattiloscritto. Cfr. DARDI, 1960, p. 2.



⁶ *Ibid.*

⁷ Ringrazio Annalisa di Fant, curatrice del Museo Ebraico di Trieste, con cui mi sono confrontata sull'argomento. Cfr. inoltre BON, 1999, pp. 333-345 e BON 2018, pp. 123-135.

⁸ Cesari, 1938. Del volume esiste anche una seconda edizione dal titolo *Il cuore di Trieste* epurata quasi certamente non da parte dell'autrice, e pubblicata dopo la fine del conflitto.

⁹ CURCI, ZIANI, 1993, pp. 243-247, p. 243.

¹⁰ CESARI, 1938, p. 265.

¹¹ A testimonianza di ciò rimangono alcune lettere di D'Annunzio conservate presso la famiglia.

¹² Il rapporto con la madre, fin da quei primi difficili anni, costituì un legame così stretto da indurre la pittrice a rimanere a vivere sempre con lei in via Lazzaretto Vecchio.

¹³ Esther Beer, nata a Trieste, compì insieme a Miela l'esame di maturità artistica e quello di ammissione all'Accademia di Venezia. Nel 1959 Esther sposò Isacco Percal, conosciuto a Venezia al tempo degli studi. La coppia si trasferì in un kibbutz israeliano, dove nell'estate del 1960 Miela si recò a trovarli.

¹⁴ I documenti che si riferiscono a questo periodo della pittrice sono tutti provenienti dall'archivio della famiglia. Raccolti inizialmente dalla madre Aurelia

e poi dalla stessa Miela, spesso, purtroppo risultano lacunosi del nome della testata, dell'autore o della data (talvolta tuttavia riportata in forma manoscritta); alla mancanza di precisi riferimenti, tuttavia, vengono in soccorso i pieghevoli e i cataloghi delle mostre che talvolta sono abbinati.

¹⁵ MEDEOSI, 2017-2018, p. 86. La Galleria dello Scorpione operò dall'aprile 1946 al marzo 1952. "La direzione ufficiale della galleria viene affidata a Dario De Tuoni, la cui fama di critico e i cui contatti nell'ambiente artistico milanese sono fondamentali per garantire quell'uscita dal provincialismo per cui era nata": l'obiettivo era di renderla portavoce di un modello artistico competitivo.

¹⁶ *Ivi*, p. 138: "Della Galleria Casanuova le prime notizie compaiono nel 1951, anno in cui inizia la sua fiorente attività nella distratta città di Trieste, al primo piano di via San Francesco 22. È la rivista milanese "Le Arti" che ne riporta i principali avvenimenti".

¹⁷ APOLLONIO, 1953, p. 33.

¹⁸ Cfr. ZANNI, 2002, pp. 1253- 68, p. 1254.

¹⁹ FABIANI, 2008, pp. 34-45, p. 45.

²⁰ *Galleria - Miela Reina*, 1958.

²¹ Cfr. MARANGON, 1994, pp. 437-464.

²² *Miela Reina*, 1958.

²³ Lettera del giugno 1958. Cfr. BUDINI, CARBI, 2022, pp. 75-77, p. 77.

²⁴ Bonifacio 2023, pp. 23-56, pp. 24-25.

²⁵ Cfr. *L'Accademia*, 2016.

²⁶ Si notano diverse assonanze formali e compositive tra le opere dei primi sessanta dell'artista e quelle del 1962/63 di Miela, come ad esempio *Fioraia* [scheda n. 26], o *Figura e grande blu*, del 1963 (ill. in *Miela Reina*, 2023, p. 25).

²⁷ Riccardo Antonio Schweizer (Mezzano 1925-Casez 2004) all'epoca assistente di Bruno Saetti alla cattedra di pittura, nel 1950 si era trasferito a Vallauris per conoscere Picasso, intorno al quale, come noto, si era stretta una significativa comunità di artisti tra i quali Jean Cocteau, Paul Eluard, Le Corbusier e, naturalmente, Marc Chagall (SCHWEIZER, 1995).

²⁸ BUDINI, CARBI, 2022, pp. 88-89.

²⁹ Cfr. BOSSAGLIA, 2002.

³⁰ BUDINI, CARBI, 2022, nota 58, p. 156.



La pittura come narrazione

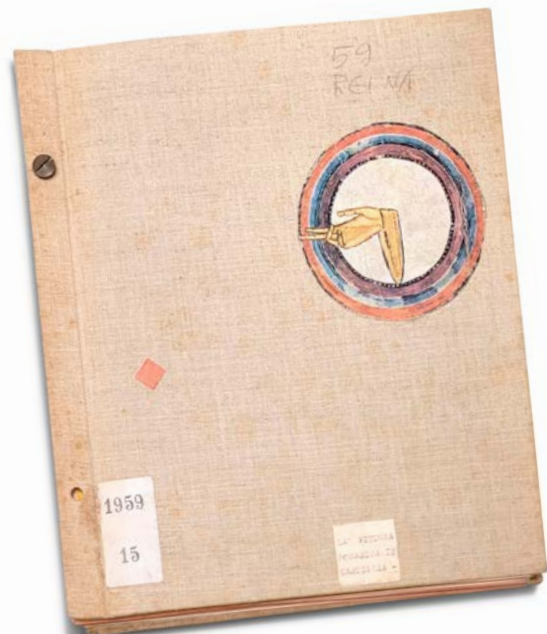
Scelte iconografiche, tecniche e formali

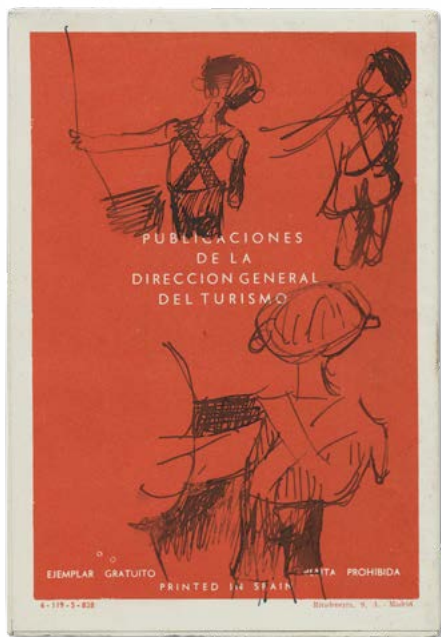
Nel 1959 Bruno Saetti appoggiò il viaggio di studio in Spagna che Miela aveva scelto di compiere per preparare la sua tesi di laurea¹ [fig. 56]. Così facendo, egli le riconosceva non solo le qualità che ne caratterizzavano la già spiccata personalità creativa ma anche volontà, impegno e dedizione non comuni.

L'esperienza si rivelò fondamentale per la giovane pittrice. Sola, lontana da casa, Miela viaggiava anche alla scoperta di sé stessa. Sono sempre le lettere a raccontare giorni durante i quali, rifuggendo dalle grandi città iberiche e invece ricercando i piccoli borghi dell'interno, affrontava l'impegna-

55.
Miela Reina
Nudo rosa (1960)
Collezione privata

56.
Miela Reina
**La pittura romana
in Castiglia** (1959)
Tesi di laurea all'Accademia
di Belle Arti di Venezia





57.
Miela Reina
Blocco di disegno
(Spagna 1959)
Archivio privato



58.
Miela Reina
Ragazzette andaluse
(1959)
Collezione privata

tivo itinerario di entrare nel mondo, esplorandosi dentro. I disegni e le lettere sembrano le pagine di un diario dove le immagini completano ciò che le parole non riescono a dire, e viceversa². Anche se si spostava spesso, la corrispondenza pressoché quotidiana trovava sempre una risposta, di conforto, condivisione o concreto supporto, da casa. Miela viaggiava come poteva: in treno, autostop e, spesso, a piedi. Era questo, in effetti, il modo migliore per attraversare i paesi abitati da poche decine di abitanti e qualche asino, insperati luoghi dell'anima, vitali, per lei. [fig. 57-58]

“Il monte è appena biondo e nudo, l'entrata alle grotte sempre di calce. Agavi e fichi d'India l'unica vegetazione” scriveva dopo aver incontrato alcune famiglie andaluse, sorprendendosi dei tanti ciuchi con le loro colorate bardature ricche di “pindoli”, frange e ricami che se ne andavano tran-

59.
Miela Reina
**Figura e bambino
su fondo blu** (1959)
Collezione privata



60.
Miela Reina
Pescatore (1959)
Collezione privata



quilli, soli e “autodidatti” per le loro vie. Miela raccontava con espressioni vivaci e colorite, mescolate talvolta all’uso familiare di parole del parlato triestino italianizzato che compariranno anche dipinte nelle opere della fine degli anni Sessanta.

“Non ti descrivo – esordiva in una lettera alla madre del 10 settembre 1959 – ma tu immagina paesi di calce su terre bruno-rosse, con olivi in fila, e tutte le casette chiuse a guardare il patio. Un’aria così intima e magica che ci si commuove”. Miela, così, attraversò “...delle pianure tipo mare, con monti scabri tipo Sicilia, poi di colpo, lande desertiche [...] Poi rocce erose terribili come quinte veloci di scena. È tutto gigantesco che veramente mi scuoteva l’anima dalla potenza. E vallate disperate lunghissime senza capo né coda, profonde come cuori umani, terribili: in questa natura non si può nascere deboli.” L’Andalusia è “tutta bella, ed irrigata all’araba. E poi su e giù per altre montagne abitate, le facciatine minime delle case scavate nella roccia (o terra?) sono candide, e dà un dolcissimo sapore in gola vedere le montagne con deliziosi piccoli camini bianchi spuntare fuori e fumigare la cena”³. [fig. 62]

L’improvvisa, totale, libertà e autonomia nell’esperienza del mondo enfatizzò senz’altro innate fragilità e paure, ma



61.
Miela Reina
**Bambina con bambola
gialla** (1959)
Collezione privata



62.
Miela Reina
Paesaggio in Spagna
(1959)
Collezione privata

63.
Granada, il ballo di Avila del 15 agosto (1959)
Foto di Miela Reina



consentì anche alla pittrice di entrare in contatto con realtà che trovava vicine al suo sentire, dirompenti nella loro verità⁴. [figg. 63-65]

Il 13 settembre, a Granada, durante una delle sue innumerevoli passeggiate piovve così tanto che dovette rifugiarsi “in uno strano bar *bodega*”. “Chiacchierai molto volentieri con la padrona dell’osteria, che spronò il marito a cantare per me qualche aria flamenca. Egli fece il ritmo ma poi cantò solo per me una ‘copia’ che diceva: Voglio vivere a Granada [...]”⁵. La vicenda venne puntualmente illustrata nell’opera *Il suonatore di chitarra*, con il musicista che si esibisce ispirato in primo piano e gli avventori in ascolto, ripresi al centro e sulla destra della composizione. La sinistra dell’opera è occupata dal profilo di una giovane donna, con, alle spalle, l’ostessa seduta su una sorta di alto scranno. In primo piano e in soggettiva, ecco le mani della pittrice che dipingono lo schizzo della scena che diventerà il quadro che stiamo osservando. [fig. 64]



L'innamoramento di questi luoghi e genti continuava a trovare riscontro immediato nelle lettere e nei disegni, animati da una voce coinvolgente, diretta, senza filtri e da un segno sintetico e potente, speculari le une degli altri. Non è un aspetto secondario, questo, in quanto preannuncia quel che accadrà quando opere e testi inizieranno a convivere in un unico spazio, talvolta compenetrandosi sulla carta, la tavola o la tela, in una forma espressiva che sfocerà nel perfetto sintetismo narrativo delle ultime opere.

La peculiarità di queste lettere merita un'ulteriore riflessione. Sembra che Miela voglia liberare anche la sua scrittura da ogni condizionamento retorico, talvolta lasciando quasi che si organizzi sulla pagina mescolando forme di espressione e modi di comunicazione autonomi. Esasperando la presenza dei caratteri, le maiuscole, i brevi tratti, così da dare pregnanza a singole espressioni isolandole, esagerandole o modulandole figuralmente, salta la logica prestabilita della

64.
Il suonatore di chitarra
(1959)
Collezione privata

65.
Granada, Miela e Jose a Sacromonte, quartiere gitano della città (1959)
Archivio privato





pagina condizionata dalla sintassi e dagli allineamenti tipografici. Regnerà sovrana la continuità di variazioni di uno stile vivo, d'ispirazione futurista, che sembra si crei da sé, senza le soste "assurde" di virgole e punti⁶. [fig. 67]

Dalla comunicazione che Miela inviò al Ministero⁷, ovviamente più formale, abbiamo contezza del fatto che, pur nelle difficoltà dei tempi stretti e dei continui spostamenti, durante il viaggio in Spagna realizzò "una sessantina di disegni in nero e a colori e un paio di quadri: materiale questo destinato ad essere utilizzato mediante un lavoro di filtraggio e ripensamento durante i prossimi mesi e che, spero, si possa tradurre in qualche risultato più positivo"⁸.

66.
Miela Reina
Cavaliere (1960)
Collezione privata

67.
Miela Reina
"La Miela in Spagna"
Archivio privato





68.
Miela Reina
Atelier (1960)
Collezione privata

69.
Miela Reina
Nudo sul divano (1957)
Collezione privata



La cautela con cui Miela si esprimeva, nasceva dalla costante incertezza che permeò tutto il suo lavoro durante il periodo accademico. Per quanto desiderosa di intraprendere un percorso autonomo, stentava a prendere posizione, tendendo piuttosto a compiacere il maestro bolognese per compensare divergenze e difficoltà comunicative. “Non so ancora niente. – si sfogava – Lavoro tutto su di un nuovo indirizzo: senza tradirmi ma imponendomi una disciplina continua, facendo tesoro degli insegnamenti di Saetti. Non nego che questo mi costi. Sono impegnata minuto per minuto in questo mio nuovo metodo di lavoro. Più mi oriento docilmente nel senso saettiano, più Saetti, invece di apprezzare questi sforzi, mi obbliga [...] ad approfondire il suo opposto”⁹. [fig. 68]

In ogni caso dal docente Miela ricavò soprattutto il saldo riferimento formale, la “struttura” portante della composizione, che mai avrebbe abbandonato, mentre le suggestioni di Picasso e Chagall¹⁰ in Francia furono passeggero forme di fascinazione che solo tra il 1956 e il 1957 mostrarono una certa consistenza nelle opere di Miela, per essere presto superate¹¹. [fig. 69]

Citazioni colte le ritroviamo ancora nei lavori su tela e tavola di poco successivi, come naturale necessità di far fronte all’inesperienza facendo propri modi e scelte di quelle opere da cui Miela traeva ispirazione assimilandole e ordinandole anche in uno stesso quadro senza che ne affiorasse alcuna frattura stilistica¹², non tentando di occultarne le origini. Miela lo faceva “con naturalezza, per una autentica necessità espressiva, attingendo dal sottofondo culturale quanto ancora a lei non è dato inventare”, come confermò Nino Perizi, recensendo il suo lavoro in un articolo del “Gazzettino” nel giugno del 1958¹³.

I soggetti rappresentati cominciavano ad avere lo spessore del richiamo autobiografico e, soprattutto, accennavano a un racconto. Di uomini e di cose, di forme e colori scaturiti in particolare da quel mondo siciliano delle origini famigliari¹⁴, del quale non avevano perso la ruvidezza, risultando anzi esaltati e perentori nel “pizzico di crudele espressionismo”¹⁵ infuso loro dall’artista (come nel *Pastore maledetto* del 1959, nel *Ritratto di Antonio* del 1958 o in *Rusidda* del 1959 [schede 4, 5, 8]).

In alcuni ritratti, come quello di *Gianna* o *Rosa* [schede 6-7], ad esempio, le figure sono salde e potenti costruzioni di forme e colori assemblati nella giustapposizione di più elementi formali, una sorta di mosaico denso e articolato le cui tessere vantano sorprendentemente una valenza espressiva a sé stante che, coerente, non mette mai in forse l’unità dell’opera né il suo racconto. Anche lo sfondo diventa parte integrante dell’operazione, iniziando a funzionare come unità di raccordo, cassa di risonanza cromatica allusiva strettamente collegata all’immagine.

Il modo di dipingere evidenzia l’allontanamento definitivo dalla scuola di Saetti, confermando un certo disprezzo per la tradizionale materia pittorica nell’utilizzo di tempere e olio misto a terre. La pittura si traduce in sbavature, sfregghi, campiture diluite o colpi di paste spesse che sembrano dilagare

70.
**Viaggio in Olanda
 con Diana Goldschmied**
 (1964) Foto di Miela e Diana.
 Prosegue alla pagina seguente





nel quadro. Se è sicuro che Miela non fa dell'*informel*, scriveva ancora Manzano, “diciamo che certi traslati cromatici, assorbiti o no attraverso Saetti, possono avere la loro radice nel lontano fovismo [sic] e diciamo che l'atmosfera di questi racconti richiama quella espressionista”.

Miela, insomma, stava portando a compimento i diversi tentativi d'indirizzo in bilico tra espressione e sintesi pittorica narrativa dal secondo dopoguerra. “Un tocco di colore purgato e quasi pudico nelle tele, sfavillio di pastelli e tinte stese sui fogli, qualche divagazione informale tachista: un panorama che dimostra come la Reina compisse in quegli anni una peregrinazione attorno a temi e motivi in dibattito”¹⁶.

“L'uso timbrico del colore inaugurato dai *fauves* – precisava Dorfles, affrontando la tendenza in corso da un punto di vista generale – assume da quel momento persino assoluta preminenza nel dipinto [...] anche nelle arruffate matasse tachiste, anche nelle composizioni informali e, oggi, il peso concesso alla gamma del colore, alla sua sostanza” al tipo di materiale usato, alla densità, rientra in quella che si può definire la sua proprietà timbrica”¹⁷.

Al peculiare espressionismo del gruppo Cobra¹⁸ è riferibile certa affinità pittorica inaugurata nel biennio 1958-59 ben rappresentata dalla grande disinvoltura dell'uso alterno del tratto colorato ed elementi formali geometrizzanti, che contraddistinguono in particolar modo le opere successive¹⁹.





Tra espressione e nuove storie

Miela non amò l'informale, sebbene, effettivamente, ad un certo punto il suo lavoro ne venne lambito. Quando Arturo Manzano recensì la sua personale del 1961, riconoscendole “accesa sensibilità morale, ricchezza fantastica, fermezza stilistica e sicurezza di mestiere”, e l'impressione “di non trovarsi affatto davanti a un esordiente, ma ad una pittrice esperta, che sa molte cose, che fra queste ha fatto le sue scelte, e che con le cose scelte s'è tracciata un indirizzo e un metodo di lavoro”, temeva ancora “ il grave pericolo” e cioè che “l'autorità del maestro Saetti si risolva in senso vincolante”²⁰.

Ma Miela era già lontana dai tonalismi raffinati e composti del suo docente di decorazione. Stava infatti sperimentan-

71.
Miela Reina
Donna con tazza (1961)
Collezione privata



do colori e forme ben diversi, ormai, dalle scelte saettiane; il modo di usare il colore si potrebbe definire talvolta matissiano anche se, anche in questi casi, si tratta per lo più di un semplice passaggio formativo dell'artista²¹. Dal punto di vista del modo di operare, si distaccò ancora dal maestro bolognese prediligendo una pittura non raffinata, tecnicamente povera: prediligeva le terre, che tritava e impastava all'olio e la tempera, unendole, talvolta, addirittura, al dentifricio²². Il segno marcato dei contorni delle figure evidenziava intanto una nuova risolutezza nella scelta formale. Le composizioni nascevano sulla tela o la tavola sempre senza alcun disegno preliminare.

Aggiornata sulla situazione artistica contemporanea come si vedrà grazie anche al suo impegno di gallerista, la pittrice andava affinando la sua ricerca.

Nasce allora un nuovo segno che “pende verso una maggior rarefazione e verso una diversa volontà costruttiva”²³. Sulla tela esso va a delineare figure che ora sembrano progressivamente sfaldarsi per essere ingoiate dai bruni incombenti del fondo. La tavolozza muta, in effetti, verso toni sempre più bui e paludosi che coinvolgono, uniformandoli e confondendoli, immagini e fondo. La pittrice dipinse per

72.
Miela Reina
**Paesaggio siciliano
e biciclette** (1960)
Musei Provinciali di Gorizia

poco tempo ancora lavori dalle ampie zonature colorate e squillanti tipiche della fine degli anni Cinquanta, per passare a queste nuove opere decisamente più complicate, costellate di segni apparentemente liberi dalle cromie aspre e pungenti a delineare queste scarne figure faticosamente individuabili nel buio indistinto che le circonda. [fig. 72]

Se i primi lavori di questa fase mantengono una scansione fortemente strutturata, con una certa monumentalità di persone e cose a scandire la composizione, come in *Donna con tazza* [fig. 71], in seguito i racconti smarriscono leggibilità, le figure perdono sempre più consistenza avviluppate come sono nelle estese campiture scure, dall'aria vischiosa: ne è un perfetto esempio l'olio *Madre nell'eclissi* del 1961 [scheda 21]. L'artista, addentratasi nella Sicilia delle origini, colte le suggestioni primordiali di quella terra con le sue forti contraddizioni, trasforma la sua stessa pittura in una materia primigenia, assimilabile a quel complesso contesto, mitico e contemporaneo a un tempo. Ne assimila l'essenza restituendola in quei bruni sempre più densi, bui dilaganti, che vanno a sostituirsi alle pezzature cromatiche saldamente costruite sulla tela di solo un anno prima (si veda *Cavaliere*, ad esempio, o *Cristo sopra la Spagna*, schede 15-16). Linee sottili e irregolari fili di colore, bianco, verde o giallo acido, che si intersecano con libertà solo apparente: delineano invece un'umanità appena abbozzata appena riconoscibile, sempre uguale a sé stessa e, pertanto, universale.

Anche sulla carta prendeva corpo la deflagrazione figurale inaugurata sulle tele, dando vita ad uno stravolgimento segnico e coloristico forse ancora più sorprendente. Miela pareva ora davvero spezzare gli ultimi lacci che ancora la vincolavano alla figurazione con quei bruni, verdi e viola che si accumulavano aspri sedimentando gli uni sugli altri. Quasi incisi sulla carta, talvolta segmentati o strisciati con il pennello oppure coperti da lievi acquarellature, i magmi colorati di tempere stese e poi abrase venivano ridisegnati con la matita o la china, mentre gli inchiostri diluiti e sbavati sedimentavano apparentemente liberi. [figg. 74, 75]



73.
Miela Reina
Figure (1960)
Collezione privata



74.
Miela Reina
Bambino con cane (1960)
Collezione privata



75.
Miela Reina
Testa di tre quarti (1961)
Collezione privata

Anche dentro questi convulsi avviluppi di colore, troviamo storie e sentimenti di uomini, donne, bambini nel cui dramma scorgiamo tuttavia, una luce, meno evidente nei lavori di maggiore formato. Nel caso di queste carte è il segno delicato della china di Miela a prendere forma, sotto la violenta cromia espressionista, raddolcendo anche quei corpi distorti e svuotati, conferendo loro un sentimento di umanità e speranza.

Luciano Semerani affermerà: “Miela è gioiosamente infelice, autorevolmente timida, perciò i caratteri violenti di Sicilia e Spagna sono amati in modo particolare. Le suggeriscono uno stato d’animo drammatico e un tono epico, ed anche modi di dipingere, Goya, Picasso, che le sono congeniali. Nei suoi dipinti c’è ogni genere di violenza. Sul bambino, sull’immagine, sulla geometria, sullo spazio [...] Miela è angelica, quindi non è buona. Come hanno dimostrato i due Arcangeli, gli Angeli non sono buoni, sono giusti”.²⁴



76.
Miela Reina
Sotto lo striscione (1963)
Collezione privata



77.
Miela Reina
Esperimenti biologici
(1962)
Collezione privata



78.
Miela Reina
Sopra e sotto la crosta
(1962)
Collezione privata

79.
Miela Reina
**"Cavalcata dell'attesa
a primavera"**
Archivio privato

Il cambiamento vero si avverte tuttavia intorno al 1962, al termine di questa sorta di annichilimento espressivo. Ne è un esempio *Sopra e sotto la crosta* [fig. 78]. Il lavoro insiste ancora su certi toni scuri, ma sono le ocre a prevalere sulle sfumature brunastre dello sfondo, mentre il racconto, sebbene in parte oscuro, ispira una sorta di curiosa, divertita partecipazione. La pittrice ripartì da carte come queste per elaborare storie meno sofferte e più leggibili.

Abbandonate temporaneamente tele e tavole, ora Miela prediligeva la grafite, che mescolava a china, pastelli e acquerelli per creare i suoi nuovi racconti²⁵. Tematicamente tornò all'amato filone "famigliare", con i *Morosi*, ad esempio, la serie avviata nel 1961 [scheda 19] che ora approdava al colore, o le *Maternità* [scheda 22] che, pur nell'estrema semplificazione del segno riuscivano ugualmente a suggerire un diverso approccio sentimentale, e altri soggetti quotidiani, come l'essenziale *Uomo bambino e ombrellone* [scheda 25].

In alcuni di questi lavori Miela accolse i primi testi scritti, a volte insignificanti o casuali, a volte legati a particolari suggestioni personali. Come i primi titoli coevi, essi seguivano scelte precise. Si consideri *Gigrem*, ad esempio, che fa la sua apparizione nel 1963 a contrassegnare diverse opere su

cavalcate dell'attesa a primavera
NOI DITTAUORATI
COMPAGNIA DI PAROLE E BI FUONO
STAMARCI NON POSSONO
MA LA PRIMAVERA NON PUO'
EVITARE D'INGANNARCI,
NE' PROIBIRSI D'ENTRARE
DALLE STRETTE PORTE DI MARZO
CHE NASCONDO IL RIOVE
X'ONVOLTO DA MAREGGIATE
DI NUVOLE,
COMUNQUE SI ASPETTI
L'ORA' PORTO IL SOLE
VERBANNO OFFERTE LE CRETE -
-SPUMEGGIANTI - FINESTRE
NESSUNO SPAZIO IN DENNE DI
FELICITA'
DELLA GRANDE IMPRUDENTE
FONTORE
SPICCIHEREMO
UNA FOGLIENZA SOLA
UN SOLE CRIVELLATO D'INFERIATE
D'ORDUKATI MUMTI OTTIPATI
ALLA CIDA' A IREGIUR'
ALL'ARTE IMPOTTIQUATA PER ASPRO,
OH. S'IGNORE
ME NE VOGLIA DI CHIEDERTI
O H' S'IGNORE
SI HA BISOGNO DI CHIEDERTI
PERCHE' CI SPRECHI
TANTA MERAVIGLIA!
E SE ATTRA LERGO IL TIENTO
VENISE INATTESA SOCCI OCHI GHIACCIATA
LA VERITA'
OTTERREBBE SOLO PAURA O SCOMFORTO
VIOLATI DELUSI VALICATI
DISAMORATI NOI.



80.
Miela Reina
Angelo (1963)
Collezione privata



81.
Miela Reina
Figure e grigio (1963)
Collezione privata



82.
Miela Reina
Donna con gonna rossa
(1963)



83.
Miela Reina
Gigrem (1963)
Collezione privata



84.
Miela Reina
Attori in scena (1962)
Collezione privata



85.
Miela Reina
Gigrem (1963)
Collezione privata

carta dell'epoca. Il termine non ha significato, è una parola di fantasia presa in prestito dalla pubblicità di una marca di abbigliamento. Non aderendo al soggetto rappresentato, viene scelto e utilizzato da Miela a titolo di mera accessorialità e trova una sua ragione d'essere nel sottile divertimento dell'artista che lo sceglie o lo reinventa, più che nella particolare necessità significativa²⁶. [figg. 83, 85]

Il discorso è interessante: nominare significa avere conquistato un mondo, in fondo. L'artista è colui che ha saputo vedere al di là del limbo delle apparenze e oltre il limite delle forme, che ha scoperto che nel profondo esistono consonan-

86.
Miela Reina
Paracadutista con prospettiva (1963)
Collezione privata

87.
Miela Reina
Figure con bandiere
(1963)
Collezione privata



ze tra cose, sentimenti, emozioni. È questa la condizione in cui maturano i nuovi racconti della pittrice, per la quale anche i titoli assumono nuove valenze, sempre meno descrittive e, invece, sempre più allusive, non più intese a far aderire le opere a oggetti o idee determinati, ma, piuttosto, ad evadere da quella convenzione per la quale le parole e le locuzioni corrispondono a cose e pensieri e perciò acquistano un significato intellegibile. Come si espresse un critico dell'epoca "la Reina non deve far aderire i suoi titoli ad oggetti o idee determinati, ma a sogni, favole, a metafore, a giochi dell'immaginazione e soprattutto a un piacere che si dilata e che avvolge come un profumo acuto e pungente, penetrante e che dà uno stordimento sensuale, il piacere dell'ironia"²⁷.

E proprio l'ironia, intesa nella sua più sottile accezione, è quella che inizia ad emergere maggiormente nelle successive scelte narrative, che interessano le avventure dei nuovi protagonisti di queste storie.





88.
Miela Reina
Miracolosa Seicento/2
(1962)
Collezione privata



89.
Miela Reina
Nella miracolosa Seicento (1962)
Collezione privata

Il racconto-memoriale

Il nuovo linguaggio narrativo di Miela fu davvero originale. “In ognuno di questi dipinti sono presenti personaggi di cui possiamo solo ipotizzare le azioni o le intenzioni; ma che creano immediatamente uno stato di acuta tensione psicologica attorno all’opera”, riconosceva Dorfles che aggiunge come ciò che da quel momento in poi non avrebbe fatto mai difetto a Miela Reina sarebbe stato “l’impostazione ‘narrativa’, di ‘fabula’, data alle singole opere”²⁸. In particolare Dorfles insisteva sul carattere fantastico entro il quale le figure sono immerse e che andrà progressivamente accentuandosi a partire dai lavori del 1962.

Questi racconti di Miela avvicinano la sua scelta comunicativa alle ricerche di diversi artisti italiani che, nel corso degli anni sessanta si avviano tutte verso il filone del racconto-memoriale. Ciò avviene, in particolare, dopo la mostra romana *Possibilità di relazione*, quando alcuni autori accolgono la proposta dei curatori Enrico Crispolti, Roberto Sanesi ed Emilio Tadini di andare oltre l’esperienza dell’informale.

Come venne poi riconosciuto, per questi artisti (fra i quali Adami, Aricò, Ceretti, Pozzati, Romagnoni, Strazza, Vacchi, Vaglieri) la “proclamata esigenza di oggettivazione dell’immagine trova presto sbocchi in più decise apparizioni di figure individuabili, che si organizzano in forme compositive di tipo narrativo”²⁹. Questi artisti partono da presupposti e principi affermati nel surrealismo, e quindi i loro racconti si sviluppano sotto il segno della narrazione alogica, o con aperture nel fantastico, nel magico e nel visionario valorizzando come assoluta validità oggettiva anche immagini solo allusive.

Miela sembra condividere quest’esigenza comunicativa, nel senso di un ricorso alla memoria “per arrivare al dialogo, alla comunicazione, facendo leva su un legame concreto di esperienza umana”³⁰. I quadri del 1960-’61, indubbiamente più drammatici dei precedenti, evidenziano quel patetismo che, se da una parte risponde all’inevitabile adesione a certo gusto dominante, dall’altra rileva però una profonda personale inquietudine di fondo e la necessità di un superamento³¹. Certo senso tragico delle cose, derivatole caratterialmente da una drammaticità tipicamente siciliana, può senz’altro farne parte; Miela tuttavia mostra sempre particolare pudore verso le problematiche personali, che, a partire da questi lavori, allarga altresì a più generali incubi e paure latenti tipici del nostro tempo: “le preoccupazioni delle oneste cure familiari procedono di pari passo con quelle per la bomba atomica”³².

A proposito dei lavori del 1961 Luciano Semerani scriveva infatti che il destino dell’artista triestina “sembra sempre più profondamente avviato ad un pessimismo consapevole, che in arte non può non corrispondere ad una rottura con tecniche e schemi compositivi di una protesta ancora troppo equilibrata. In Miela la dimensione è tipicamente cittadina, borghese [...] raccolti l’uno sull’altro sulla tela, gli amanti, le madri e i figli, gli oggetti familiari si ignorano invece reciprocamente, con lo sguardo distratto e assorto, sotto l’incubo di pensieri e paure insieme private e cosmiche, come accade che avvenga nella nostra società occidentale [...] mi pare che lo spazio intorno a queste figure stia progressivamente corrodendo i loro contorni, sfaldando la loro corposità, imprigionando e impastando le immagini in una atmosfera oscura, ricca di presentimenti e di notazioni fuggevoli [...]



90.
Miela Reina
Cavaliere (1960)
Collezione privata

91.
Miela Reina
Trattore (1961)
Collezione privata



un'atmosfera costituita da gas velenosi, dalla polvere e dai cattivi odori dove i sonniferi medicinali [...] costituiscono il sottofondo di una nuova vita.”

Tuttavia, concludeva Semerani, proprio in questo senso Miela rendeva riconoscibile una realtà quotidianamente accettata “in cui i caratteri della disperazione e quelli della speranza stabiliscono una tensione vitale, ancora affrontata in una solitudine distaccata dalle esigenze di una ristrutturazione logica e razionale, ma di un chiaro movente morale per il suo anteporre la vita alla perfezione, il valore della testimonianza a quello del mestiere”³³. [figg. 92-94]

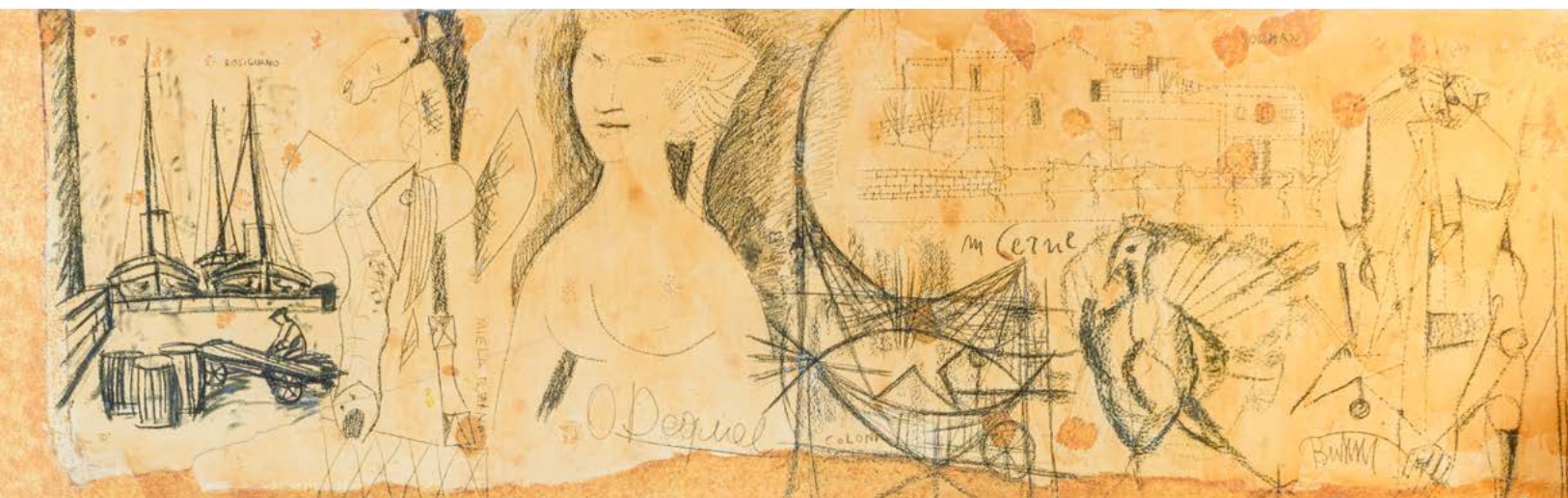
Miela era passata dalle citazioni autobiografiche alla presa di coscienza di problematiche di carattere generale attraverso un racconto personale che, ulteriormente trasformato dal punto di vista stilistico, esteticamente alleggerito dalla provvidenziale, speciale ironia della pittrice, avrebbe contraddistinto le opere degli anni successivi.

92.
Miela Reina
Figure e cavalli (1960)
Collezione privata

93.
Miela Reina
Madre e bambino (1960)
Collezione privata

94.
Miela Reina
Due teste (1960)
Collezione privata





Miela gallerista

Per cogliere appieno stimoli e influenze sul linguaggio dell'artista, che giunge ad una prima maturazione intorno alla metà degli anni sessanta, dobbiamo anche considerare il suo ruolo di gallerista.

Tra la fine degli anni cinquanta e i primi sessanta, Trieste continuava a tradire una particolare venerazione verso il suo passato, la stessa che aveva causato la diaspora dei giovani artisti, Miela compresa.³⁴ Non offrendo una grande apertura all'arte contemporanea, mancavano in città anche adeguate strutture pubbliche di carattere espositivo, problema che permase a lungo, lamentato ancora alla fine degli anni settanta³⁵.

Nel 1961 un articolo de "Il Giorno" dedicava alla situazione culturale e artistica cittadina un'intera pagina³⁶: "Nel campo delle arti figurative un certo movimento giovanile, oltre che alla scuola per l'arredamento navale Predonzani, e al Museo Revoltella, dove Nino Perizi dirige un'accademia di nudo, si è coagulato intorno al bar Moncenisio [fig. 95] che funziona anche come galleria. In piazza Oberdan si ritrovano i personaggi più autentici dell'attività culturale e artistica triestina con Marcello Mascherini, Nino Perizi, Dino Predonzani, Spacal, la giovane pittrice Miela Reina, Cogno". Ma è poco, sottolineava il giornale, cogliendo evidente i malumori dei giovani artisti.

95.
Pannello dipinto e
disegnato. A partire da
sinistra si leggono le
firme degli artisti Livio
Rosignano, Miela Reina,
Oreste de Quel, Mario
Cerne, Marino Sormani
Trieste, ex bar Moncenisio
ora Confetteria Danieli



96.
Miela Reina
Morosi (1961)
Collezione privata

Il fenomeno di chiusura investiva l'arte triestina nelle sue più diverse manifestazioni. La pittura risentiva ancora di desuete tracce intimiste e paesaggiste novecentesche, pochi i legami con le correnti astratte. E se pure le arti visive avevano goduto di una qualche novità nella prima metà degli anni cinquanta, come si è visto, sussistevano interessi e linguaggi assimilati da tempo. La musica era comunque stata esclusa da queste ventate di aria nuova³⁷. Così, durante un appassionato dibattito sulla cultura della città, il giovane musicista Carlo de Incontrera espresse pubblicamente e in maniera inequivocabile le proprie considerazioni sulla situazione, ottenendo l'insperato interessamento dell'imprenditore Bruno Battilana, che diviene mecenate del gruppo Arte Viva la cui nascita, con tanto di atto notarile, avviene nel 1962³⁸.

Per ammissione dello stesso Incontrera, operativamente questo nuovo nucleo artistico non avrebbe avuto il peso e l'importanza che in seguito avrebbe ottenuto se non vi fosse stato il suo fondamentale incontro con Miela Reina alla Galleria La Cavana.

Già nel 1961 Miela Reina e l'amico pittore Enzo Cognò avevano creato questa piccola, prima galleria d'arte contemporanea in città [figg. 97, 98] che segnava il momento di rottura col passato, come ricorderà Gianfranco Sgubbi: "Accanto al rilancio di Spacal, all'arte popolare, agli interventi d'avanguardia di Bussotti, a Dorazio, Music, Santomaso, Turcato, Vedova, troviamo ad esempio, in una visione chiaramente internazionale le 'Nuove tendenze' di Armando (alias Herman Dirk van Dodeweerd), Henk Peeters, Schoonhoven, Gordigiani³⁹".

In occasione dell'inaugurazione così scriveva il "Corriere" di Trieste nel 1961: "Sarà aperta al pubblico una galleria d'arte contemporanea, denominata 'La Cavana' dalla zona in cui essa sarà ubicata. L'iniziativa destinata a portare a Trieste opere dei più valenti artisti italiani e stranieri, è dovuta a due giovani pittori triestini, Miela Reina e Enzo Cognò [...] si tratta di un'iniziativa che intende offrire al pubblico triestino la possibilità di aggiornamento diretto sulle varie correnti pittoriche esistenti al giorno d'oggi, attraverso la partecipazione di artisti che si trovino al vertice dell'attenzione critica".

"Eravamo – ha sottolineato in un'occasione de Incontrera – un gruppo di pittori e uno di musicisti interessati a fare in-

formazione, fare cultura, fare arte”⁴⁰. All’epoca, tuttavia, non esistevano strutture espositive adeguate alle esigenze artistiche contemporanee, per lo più meno interessate alla conoscenza e divulgazione di un certo tipo di arte. Getulio Alviani ha ricordato⁴¹ come le mostre curate da La Cavana, alla cui organizzazione espositiva collaborò attivamente, nacquero esclusivamente da un semplice *feeling* tra le opere dell’artista individuato e la sensibilità degli organizzatori. Tra Miela e gli altri collaboratori c’era un’intesa di fondo, una condivisione d’intenti e di scelte già appurata che non aveva bisogno di verifiche di sorta e che ritroviamo espressa tra le righe dei testi di Umbro Apollonio e Giuseppe Marchiori, formulati in occasione delle mostre⁴². [fig. 99]

Alla prima esposizione vennero presentate quattordici opere: Dorazio, Music, Santomaso, Turcato, Vaglieri e Perilli furono gli artisti prescelti, e Umbro Apollonio ebbe il compito di presentare i loro lavori, e, quindi, inevitabilmente di esprimersi sulle scelte dei giovani galleristi. “Un’iniziativa che fin dal suo momento inaugurale manifesta deliberata decisione per scelte precise e coraggiose – scriveva – s’ha bisogno che gli aspetti della cultura artistica odierna siano affrontati negli esponenti più rimarchevoli, al di là delle facili forme d’adattamento e degli scolasticismi di gusto come degli sperimentalismi camuffati d’avanguardia, perché i punti controversi si superano soltanto con la verifica delle emergenze del linguaggio”. Evidentemente si riferiva ai due curatori, Cagno e Reina, quando annotava come fosse “tutt’altro che facile destreggiarsi nell’area del presente poiché manca la necessaria prospettiva; eppure chi abbia perspicacia d’osservazione, potrà non tanto cogliere la verità, quanto, almeno, approssimarsi alla realtà dei fenomeni. Ci vogliono per altro occhi sgombri da pregiudizi e sensibilità esperta e intelligenza acuta e intrepida indipendenza”. Concludeva infine Apollonio: “Si continuasse su questo avvio, l’azione che verrà a svolgere la galleria testé inaugurata avrà in suo favore non solo gli ambienti culturali della città - tanto bisognosa di aggiornamenti - ma persino quelli di altri luoghi più fortunati in fatto di documentazione artistica. Responsabilità che darà profitto agli uni e agli altri, e prestigio a chi avrà iniziato una revisione lodevole degli aspetti meglio considerevoli del presente artistico”⁴³.



97.
Miela Reina con Enzo Cagno davanti alla galleria La Cavana (1961)
Archivio privato

98.
Miela Reina posa all’ingresso della Cavana (1961)
Archivio privato



Nel catalogo della mostra successiva, dedicata alla grafica, così invece si esprimeva Giuseppe Marchiori: “si tratta di un atto di fede al servizio di un disinteressato programma. I fenomeni del mercantilismo moderno sono fin troppo noti per non sottolineare con forza i meriti di chi vuole sottrarsi a un metodo e a un sistema molto diffusi [...]”. Infine il critico riconosceva ai “giovani della ‘Cavana’ di aver colto il momento giusto per denunciare “un intollerabile stato delle cose nel mondo delle arti” senza però assumere “l’atteggiamento noioso e pedante dei moralisti”⁴⁴.

In aprile, in occasione di un concerto di Frederick Rzewski, la galleria La Cavana ospitò la mostra *Musica e segno* curata da Sylvano Bussotti. Fu una delle ultime rassegne; tre mesi dopo, a fine giugno, la galleria cessava la propria attività che venne trasferita in Arte Viva, dove Miela e Enzo entrano nel Consiglio direttivo assumendo la responsabilità delle arti visive.

“Ciò che la Reina ha fatto – riconobbe un osservatore dell’epoca – pur nella semplicità e nella discrezione del suo impegno in un ristretto gruppo di amici, si è rispecchiato in campo triestino attraverso le iniziative cui ha coraggiosamente collaborato. Scriviamo queste parole ricordando quanto sia difficile, a Trieste, fare qualcosa di duraturo: eppure la stagione della Galleria Cavana ha oggi un significato [...] Miela aveva capito come bisognasse far piazza pulita di tutto quanto non era genuino, delle fatture accademiche spacciate per novità, delle false scoperte ad uso e consumo di una collettività desiderosa di farsi officiare nelle sue strutture ormai anacronistiche. Si era fatta risucchiare da un gruppo; ma in esso avevano tutti più o meno le stesse idee”⁴⁵.

Intanto, grazie a questa importante esperienza, Miela aveva iniziato ad affinare la propria conoscenza del contemporaneo⁴⁶. E proprio ne La Cavana era avvenuto il primo incontro di Miela con Carlo de Incontrera, dando vita a un’amicizia e a un sodalizio artistico che divenne sempre più stretto e che accomunò Enzo Cogno e gli architetti Gigetta Tamaro e Luciano Semerani, che la pittrice frequentava già a Venezia, ai tempi dell’Accademia.

Nel 1963, in occasione del primo concerto pubblico di Arte Viva che si tenne nella piccola galleria del Ridotto del Teatro Verdi, venne organizzata la mostra di sei artisti, tra

99.
Cataloghi della galleria
La Cavana, attiva
dal 30 novembre 1961
al 27 giugno 1963

emergenti e aggiornati alle nuove tendenze, che, di lì a poco, prenderà il nome di Raccordosei⁴⁷. De Incontrera, insieme al musicista Dorian Saracino prepararono un nastro magnetico quale sonorizzazione della mostra, e il nastro accompagnerà le opere dei pittori in un'esposizione itinerante in Argentina.

Per qualche tempo ancora le mostre di Arte Viva vennero allestite nella galleria del ridotto del Teatro Verdi, ma dal dicembre del 1965, grazie all'interessamento di Gillo Dorfles, Giangiacomo Feltrinelli mise a disposizione un ampio locale all'interno della propria libreria, permettendo un ulteriore allargamento delle attività culturali dell'Associazione. Vi si tennero così mostre di pittura, scultura, architettura, grafia musicale, moda, ma anche dibattiti e conferenze. Un centro dunque estremamente vivace che, come ricordò Luciano Semerani, si proponeva di documentare i risultati e le ricerche sviluppate qui con l'obiettivo di proporle per un confronto internazionale⁴⁸. Miela, in parallelo, continuava la sua personale ricerca: la fantasia era il motore principale di una narrazione che si avviava verso il superamento dell'idea della sacralità dell'arte.

Si consolida allora la necessità di creare un mondo nuovo basato soprattutto sull'ironia e sul gioco, un gioco sottile e colto, che guarda con interesse alle nuove teorie pedagogiche e didattiche emergenti.

¹ La lettera per la borsa di studio “di carattere artistico” di un mese a Madrid è datata 3 ottobre 1959. “Dopo aver visto la pittura romanica di Catalogna e Castilla, rimastane fortemente impressionata, ho indirizzato i miei studi su quest’ultima: perché più sconosciuta e più autoritaria (autorevole): più spagnola [...] ho scelto questo periodo artistico di civiltà iberica per il modo originalissimo in cui s’inquadra. Compiute alcune ricerche d’archivio e biblioteca nei centri pittorici castillani (Madris, Toledo, Castillas de Berlanga, Maderuelo) e raccoltone il materiale indispensabile sia tecnico sia fotografico, ho svolto la mia tesi ‘La pittura romanica in Castilla’, tesi che trova il suo fine e anche il suo limite nel volere essere un suggerimento allo studio comparato di preumanesimo romanico nei diversi paesi europei occidentali. Contemporaneamente, ho svolto un’attività di pittura (limitata per strettezza di tempi e per i continui spostamenti) [...] Ma soprattutto ho “vissuto” la Spagna: ho cercato di conoscerla nella sua storia e nella sua gente; forse non ci sono riuscita ma l’ho amata. Per questo ringrazio dell’aiuto che è venuto da voi. I miei più vivi ringraziamenti M.F. Reina”.

² BUDINI, CARBI, 2022, pp. 109-147.

³ Cfr. BUDINI, CARBI, 2022, p. 134.

⁴ “Me ne andai ier mattina – scriveva il 15 settembre – a visitar torri e ponti romani e calde calli bianche...e quel Cristo coi fondi curvi che sorge in una piazzetta bianca e la cattedrale era la meraviglia delle meraviglie. Un incanto... ieri ho passato le ore a fare ritratti (regalati poi ai modelli) a cinque o sei bambini di costi”. Il 21 settembre del 1959 annuncia “ho finito il quadro della capra e non c’è male [...] ho tanta voglia di mettermi a dipingere per un lungo periodo: se questo è il risultato della Spagna, mi pare che il tempo non sia andato perduto”. Nella lettera successiva, senza data, aggiungeva che la *Capra iberica* è un “quadro un po’ tosto [...] ma tanta gioia mi dà pitturare dopo tanti mesi “. Cfr. BUDINI, CARBI, 2022, p. 130.

⁵ Ivi, pp. 142-143.

⁶ La parola, che avevamo già trovata nei fogli siciliani della fine degli anni Cinquanta, nel decennio successivo entrerà nelle opere anche in quanto segno. Per Miela, in fondo, la parola scritta è una rappresentazione grafica che tutti, per convenzione, possiamo leggere e capire. La citazione, il verso, la riflessione scritta assommano la valenza grafica a quella contenutistica, integrandosi alle immagini. “Con la stessa penna stilografica, matita o pennarello che usa per queste opere, Miela scrive le lettere [...] che offrono pertanto ulteriore testimonianza della stupefacente adesione dell’artista alla sua vita. [...] Le immagini sono usate per illustrare, spiegare, raccontare, alludere, divertire, chiedere, quando le parole, pur anche assemblate e reinventate con rara efficacia dalla pittrice, le sembrano non bastare. Insomma l’espressione artistica entra in quella epistolare tanto quanto la parola entra in quella espressamente grafica o pittorica: il fine è sempre raccontare.” BONIFACIO, 2022, pp. 193-202, p. 193.

⁷ BONIFACIO, 2022, n. 24, p. 153.

⁸ *Ibid.* Una delle due tele è la già citata *Capra iberica*.

⁹ Lettera di Miela Reina alla madre del maggio 1958,

¹⁰ Va sottolineato un altro importante aspetto relativo a questi viaggi. Miela si scopre a cogliere le atmosfere, i colori, la luce di alcune regioni della Francia nel 1956, come, si è visto, avviene per la Spagna minore (1959) i cui piccoli centri, tanto assolati quanto immersi nel buio e nel silenzio dei loro mille vicoli nascosti, trovandoli affini a Chiusa Sclafani [si veda scheda 15]. A questa scoperta Miela dedicherà tra l’altro la serie di fotografie in bianco nero dal titolo “Le porte parallele”.

¹¹ Si veda la risistemazione cronologica delle opere relative agli anni 1956-1961 proposta da Alessandro Rosada, 1990.

¹² Per Giulio Montenero “i primi dipinti [...] non manifestano indizi di precocità. Certo era veloce nell’appropriarsi dei nessi formali e dell’intimo significato di un quadro appena visto...”, tuttavia il critico ammette subito dopo che la Reina “traduceva nella sua pittura la pittura che allora veniva giudicata la pittura più alta e moderna” anche se aggiunge che “...per condurre quei nessi secondo il proprio estro grafico e coloristico [...] Miela Reina ebbe bisogno dei lunghi tempi di una paziente maturazione”. Cfr. MONTENERO, 1990, p. 4.

¹³ Cfr. PERIZI, 1958.

¹⁴ “Nelle mie opere – sostenne Miela in un’intervista coeva – sono riscontrabili figure umane aventi per sfondo certi assolati paesaggi siciliani in cui vissi a lungo. La vita di paese mi sembra più bella e io la sento maggiormente. È molto viva, o per lo meno ho cercato di rendere questo senso, la paura che in Sicilia è nell’aria; sarà l’idea della mafia, certo che è rimasta la psicosi della paura, accresciuta dal fatto di vedere carabinieri dappertutto... Quando sono lì [a Chiusa Sclafani n.d.r.] non dipingo molto, solo dopo aver osservato un processo di decantazione riesco a ricreare sulla tela quelle violente impressioni”. Cfr. *Miela Reina*, 1958.

¹⁵ Cfr. MANZANO 1961.

¹⁶ MILIC, 1980

¹⁷ DORFLES, 1981, p. 86.

¹⁸ Un viaggio ad Amsterdam nel 1964 con l’amica Diana Goldschmied, testimoniato dalle fotografie e lettere inedite riprodotte nel volume, è probabilmente ispirato anche all’interesse per quegli artisti d’avanguardia. I Cobra (dalle iniziali di Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam) si propongono, infatti, un clima di “accesa riproposizione di tradizioni espressionistiche nordiche sopra un accoglimento dei sondaggi surrealisti del subconscio, ma per le vie dell’impulsività del gesto sottolineata da gamme violente di colore materico”, articolando “nei suoi diversi esponenti posizioni che da un polo di estrema

evidenza figurale come in Karel Appel - cui, in particolare, sembra richiamarsi il coevo modo di dipingere di Miela - vanno in Asgern Jorn verso una congiunzione di astrazione lirica e informalità.” Cfr. DEL GUERCIO, 1985, p. 46; BOCHICCHIO, VALENTI, 2014.

¹⁹ I riferimenti possono essere al “frasario” coevo di Corneille e Appel, a tale proposito Montenero (1990) scrive infatti che “i Cobra furono compagni di strada di Miela per un lungo tratto”.

²⁰ Cfr. MANZANO, 1961.

²¹ La scelta stessa dei soggetti rappresentati rimane sostanzialmente generica (bambini, bagnanti, modelle) contrastando evidentemente con le precise scelte di derivazione autobiografica che ritroveremo nei lavori successivi (dal 1958 in avanti 1960).

²² Una scelta estrema, forse dovuta alla costante penuria di mezzi degli studenti che, in seguito, secondo l'amico artista Enzo Cagno, perdura in Miela nella forma di una precisa scelta stilistica.

²³ Cfr. ROSADA, 1990, p. 9.

²⁴ SEMERANI, 2023, p. 59.

²⁵ Ne è un esempio la serie *Capisco dal tuo silenzio che serve poco ch'io parli*. Cfr. ROSADA, 1990, pp. 84-85.

²⁶ Grazie alla collaborazione di Enzo Cagno, infatti, si è appurato come il termine si riferisca semplicemente a una etichetta di vestiario.

²⁷ MANZANO, 1965.

²⁸ DORFLES, 1980, p. 41.

²⁹ Cfr. VIVARELLI, 1994, p. 319. Sull'argomento in generale si vedano: CRISPOLTI, 2022; CRISPOLTI 1994, pp. 2-143; CRISPOLTI, 1977; CRISPOLTI, 1976; CRISPOLTI, 1975; CRISPOLTI, 1968.

³⁰ MENNA, 1963, p. 74. Miela nel corso della sua breve, intensissima carriera artistica, formula un personale, autonomo percorso narrativo ispirato al quotidiano ma in una accezione fantastica e lirica. Anche Gastone Novelli, ad esempio, costruisce nel corso degli anni sessanta una sua personale iconografia favolistica e mitologica - anche se si tratta pur sempre di certo Informale segnico - bilanciata dal gioco e dall'ironia, e, soprattutto dalla labilità del fare artistico anche quando questo si carica di tensioni e di protesta sociale. Una qualche analogia in questa evoluzione del linguaggio narrativo è riscontrabile in Gioietta Fioroni, il cui lavoro passa attraverso la pittura scrittura diaristica (ma si parla già del 1963).

³¹ Getulio Alviani, che ha condiviso con l'artista, oltre alla grande amicizia, basilari scelte di lavoro, annotava come Miela rifuggisse comunque da un'eccessiva romanticizzazione della figura dell'artista - alla Stendhal, per intenderci - e da una più generica “sofferenza espressiva”: a ciò si riferisce l'esigenza di demitizzare l'arte con l'“A” maiuscola di certa pittura ufficiale. Miela è semplicemente

convinta di dover essere fedele al proprio lavoro di pittrice e insegnante. Opinioni molto simili hanno espresso in diverse occasioni sia Enzo Cagno, sia il musicista e compositore Carlo de Incontrera.

³² Cfr. SEMERANI, 1961.

³³ *Ibid.*

³⁴ Per quanto, come si è visto, diverse siano state le operazioni all'avanguardia proposte da alcune gallerie private con le occupazioni. Trieste si vede negata la possibilità di sviluppare dei fattivi rapporti culturali con gli altri paesi europei. “Purtroppo proprio l'assenza di questi rapporti con l'Italia e con l'Europa spiega la particolare situazione dell'arte triestina nei primi anni del Dopoguerra”. DORFLES, 1995, pp. 4-14, pp. 4-5.

³⁵ Cfr. MARTELLI, 1976, pp. 23-27.

³⁶ Cfr. la rubrica a pagina 6 dal titolo “Letteratura e arte nel mondo” con l'articolo *Rimasti in pochi tra i molti fantasmi*. Nell'unica foto, insieme a Nino Perizi, Marcello Mascherini, Luigi Spacal e Dino Predonzani, sono riconoscibili anche Miela Reina ed Enzo Cagno.

³⁷ L'insistere sulla necessità di un'apertura in campo musicale assume notevole rilievo alla luce degli eventi artistici che coinvolgeranno Miela Reina qualche anno più tardi con la collaborazione ad Arte Viva, gruppo di artisti sorto inizialmente, appunto, per garantire alla musica un aggiornato centro divulgativo.

³⁸ Nei suoi dieci anni di vita Arte Viva promuove un centinaio di manifestazioni concertistiche, conferenze, dibattiti, spettacoli di teatro musicale e film della produzione *underground* americana. Dal 1968 l'attività si concentra soprattutto sulle produzioni del Centro Operativo che riunirà intorno alla Reina i più fedeli collaboratori dell'associazione e altri artisti italiani e stranieri. Le attività cesseranno intorno al 1972. Cfr. MICHELLI, 2023 e, in particolare, l'elenco cronologico di tutte le attività, ivi, p. 229.

³⁹ SGUBBI, 1995, pp. 14-30, pp. 25-26.

⁴⁰ *Una abilissima giocatrice*, 1997.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Miela, come Enzo Cagno, d'altra parte, non esporrà mai opere sue nella galleria; a proposito dell'attività de La Cavana sia Cagno che Alviani hanno spesso ricordato come sia nata quasi “per scommessa” senza che vi fossero particolari presupposti programmatici o metodologici. Naturalmente vigeva l'intento divulgativo e quindi la necessità di proporre artisti di un certo di livello (in questo caso molto contava l'operato di Alviani, coinvolto nelle attività di alcune tra le più note gallerie italiane). Sostanzialmente si trattava della necessità di conoscere, e quindi far partecipare, l'arte contemporanea italiana.

⁴³ APOLLONIO, 1961.

⁴⁴ MARCHIORI, 1962. Alla mostra verranno esposte le opere grafiche di Bompadre, Licata, De Vita, Spacal, Volpini.

⁴⁵ TEPPEL, 1962.

⁴⁶ In effetti, le predominanti ricerche astratte e informali, poche le figurative, portate a Trieste dalla maggior parte dei pittori ospiti della galleria, hanno sicuramente il loro peso: si va dalla forza del gesto di Vedova e il vibrante colorismo di Santomaso, arricchito di nuove sottili granulosità, al tonalismo della visioni tra vita e morte di Music, con la sua pittura di matrice segnica legata ad una più dispiegata naturalità, e tuttavia pervasa da una romantica e pervasiva *stimmung* nordicheggiante, alla metafisica simbologia mediterranea di Zotti, o all'elegante 'imagerie' di Hollesch. Voglia di nuovo e attenzione alla produzione emergente concorreranno poi alla realizzazione delle mostre dei giapponesi Manabu Mabe e Waichi Tsutaka.

⁴⁷ Il gruppo sarà formato da Miela Reina, Enzo Cagno, Bruno Chersicla, Claudio Palcic, Lilian Caraian, Nino Perizi. In questo volume sono state selezionate di ognuno di essi alcune opere con le relative schede di approfondimento.

⁴⁸ Nelle recenti giornate di studio del 21 e 22 marzo 2024 tenutesi all'Università La Sapienza di Roma intitolate *Per l'unità della cultura. L'attività culturale ed espositiva delle librerie Feltrinelli dal 1962 al 1969* curate da Roberta Cesana, Livia de Pinto, Martina Rossi e Paolo Rusconi, l'attività del centro triestino è stata analizzata evidenziandone le peculiarità e il ruolo propulsivo e di stretta relazione con le coeve sedi espositive e culturali Feltrinelli di Genova e Firenze. In attesa degli Atti, si riporta a seguire il programma degli interventi relativi. *Le librerie Feltrinelli tra attività culturale ed espositiva*, di Martina Rossi (Sapienza Università di Roma): *Dalla galleria al teatro. Miela Reina e il Centro Arte Viva Feltrinelli di Trieste*, di Livia de Pinto (Università per Stranieri di Siena): *Dialoghi e relazioni tra musica e arti visive nelle sedi Feltrinelli: una linea curatoriale comune tra il Centro Proposte di Firenze e il Centro Arte Viva di Trieste* di Irene Caravita (Sapienza Università di Roma).



100.
Miela Reina
Come non detto (1965)
Collezione privata

Uno stile moderno (1964-1966)

Una stagione nei cantieri

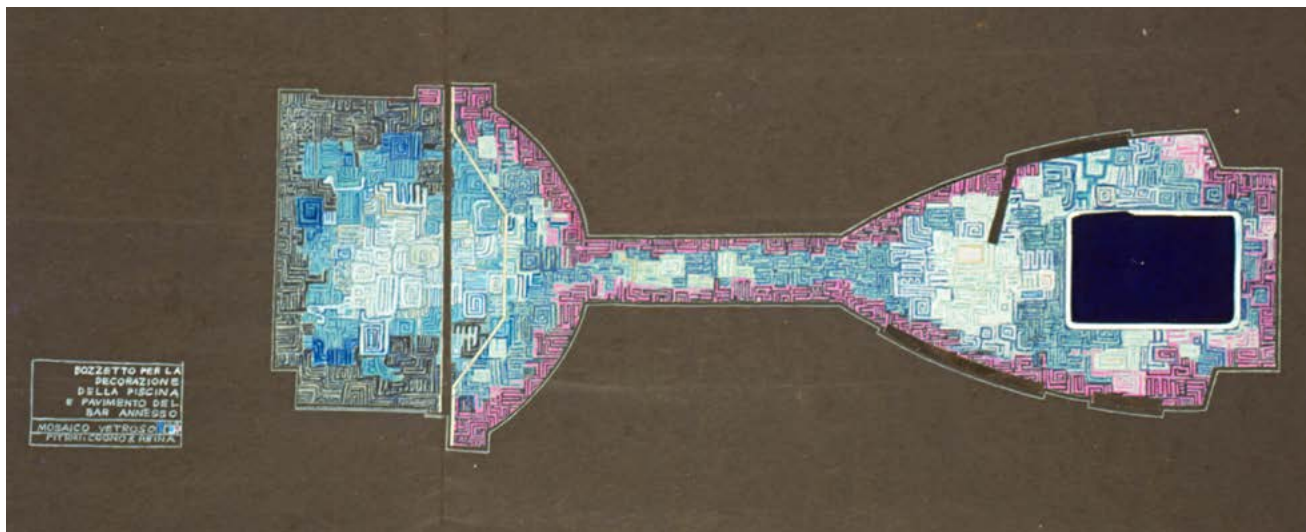
Il 1964 coincide con un primo importante cambiamento nell'arte di Miela. Quell'anno la pittrice venne coinvolta con Enzo Cogno nella realizzazione del progetto allestitivo della sala bambini per gli interni del transatlantico *Raffaello*. A questo solo impegno si ridusse, infatti, la commessa per l'allestimento della nave pur inizialmente vinta *in toto* dal gruppo dei "troppo giovani" triestini composto dagli architetti Gigetta Tamaro e Luciano Semerani, i pittori Enzo Cogno e Miela stessa¹. A nomi più prestigiosi, come quello di Giò Ponti e gli storici studi BBPR di Milano, e Busiri Vici di Roma, sarebbero invece stati riservati gli interventi strutturali e decorativi più importanti.

Già nel 1962 Miela ed Enzo avevano collaborato alla decorazione a mosaico delle piscine della turbonave *Guglielmo Marconi* e poi, nel 1963, a quelle della gemella *Galileo Galilei*. In quei lavori, oggi perduti, Miela e Cogno si erano dovuti misurare con i vincoli dovuti alle richieste, ai materiali, agli spazi e ai tempi di consegna: dovendo predisporre semplici storie avevano scelto di illustrare una reinterpretata fauna marina, con pochi elementi semplificati e, quindi, di chiara lettura. Le due proposte mostravano pertanto un progressivo orientamento verso una sintesi compositiva e formale che non si era ravvisata nelle coeve opere su tela o carta della Reina. [figg. 101-104]

Queste esigenze tornarono a proposito del lavoro più tardo e più impegnativo realizzato sul transatlantico *Raffaello*. La vera sfida per Miela era quella di dover conformare il suo ormai consueto modo di racconto pittorico alle richieste di



101.
Miela Reina, Enzo Cogno
**Bozzetto per piscina
Galileo Galilei** (1963)
Archivio privato



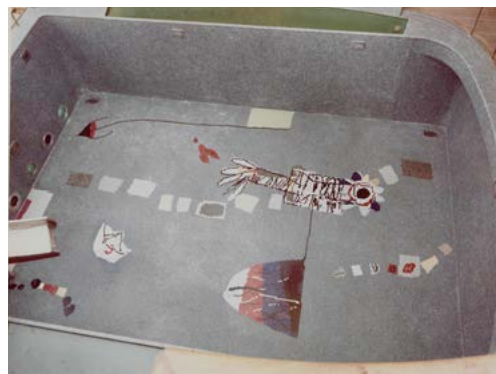
102.
Miela Reina, Enzo Cugno
**Bozzetto per piscina, pavimento
e bar Galileo Galilei** (1963)
Archivio privato

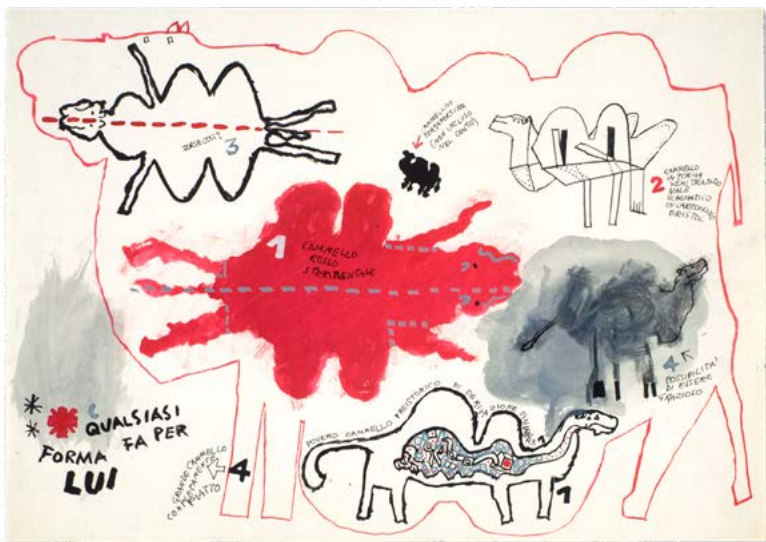
103.
Miela Reina, Enzo Cugno
**Motonave Galileo Galilei
Piscina Classe turistica**
(1963) Archivio privato

104.
Miela Reina, Enzo Cugno
**Motonave Guglielmo
Marconi, Piscina I Classe**
(1962) Archivio privato

una committenza tradizionale che si aspettava una narrazione riconoscibile della storia di Pinocchio [scheda 27]. Dopo diversi tentativi Miela concepì infine un Pinocchio Robot in cui l'artista riversava originale freschezza, estro e ironia, aggiornandone le caratteristiche e toccando solo marginalmente la storia suggerendo qualche nuova interpretazione. [fig. 106]

Operare in questi termini, ovvero con una committenza con aspettative piuttosto tradizionali, contesti e materiali limitanti e una storia convenzionalmente nota, funzionò per Miela da nuovo, forte stimolo creativo. Tale condizione la spinse infatti a sperimentare un nuovo modo di raccontare e di veicolare le sue storie. I racconti disegnati, i primi, che ne nascono, preannunciano la successiva metamorfosi del suo lavoro [figg. 107-111]. Sono storie semplici, come quella del *Cammello* [fig. 105], una serie di tavole sciolte in cui i disegni appaiono organizzati significativamente dai testi che li accompagnano e che volgono, progressivamente, al fumetto vero e proprio. Si evidenzia qui, in maniera chiara, la predilezione della pittrice per i giochi di parole arguti e coinvolgenti. Miela dà loro loro visibilità nel contesto narrativo





105.
Miela Reina
Storia del cammello.
Qualsiasi forma fa per lui (1965)
Collezione privata



106.
Miela Reina
Pinocchio (1964)
Collezione privata

attraverso artifici grafici minimi o elementi compositivi e coloristici innovativi: siamo pur sempre in una fase sperimentale. Le parole non sono quasi mai circonscritte in *balloons*, ma si attestano libere e fluttuanti sulla carta, tanto da rendere ambiguo il rapporto tra dialoghi, pensieri e commenti, a evidenziare ancora una volta, la necessità di comunicazione ricercata dall'artista che provocando curiosità, divertimento e partecipazione chiama l'osservatore a prendere parte attiva al suo gioco.

Dal 1964 Miela tornò anche a lavorare su tela e su tavola. Tali opere tuttavia preludono a una diversa organizzazione dello spazio e a un'inedita iconografia: qui originali personaggi d'invenzione si mescolano a uomini e donne più o meno stilizzati, talvolta riconducibili all'artista e ai suoi amici. E come spesso accade con le opere di Miela, queste pagine dipinte, vero diario di vita, si trasformano con estrema naturalezza da appunti enigmatici e misteriosi ad annotazioni intime e rivelatorie. Il gioco dell'allusione e della citazione autobiografica è costantemente sotteso a queste presenze, agli oggetti che le attorniano rinviando all'universo personale

107-111.
Miela Reina
**La storia del ranocchio
che non sapeva cantare**
(1964)
Collezione privata

della pittrice. Un mondo privato eppure riconoscibile, fatto di occhiali, forbici, misteriosi cubi puntinati, inserti di parole e testi. Questa realtà parallela va ora dipanandosi lungo le carte, le tele e le tavole, scorrendo fluida davanti ai nostri occhi. I colori sono campiti entro sottili confini di contenimento, stesi con immediatezza per costruire la scena o per campire i fondi [schede 39-40].

Il *Paracadutista* [schede 23, 28, 29-30, 39-40] diventa uno dei nuovi protagonisti di questi racconti. Si presenta come una sorta di innocuo pupazzo, ispirato forse dalle imprese dei cosmonauti di quel tempo. A partire dal 1963 e fino alle ultime opere del 1967-1971 l'originale personaggio imperverserà su carte, tele e tavole per poi finalmente uscire dalla bidimensionalità ed entrare nel mondo reale.

Luciano Semerani si chiederà se il Paracadutista, provenendo dal cielo, sia Angelo o semidio. Poi concluderà: "È 'Eros'". E aggiungerà: "Il vero dramma è che la visita di 'Eros' non dà equilibrio al mondo di Miela. Il corpo non ha spessore, il suo cuore non batte, è un 'bretzel', la testa è piccola, incassata nelle spalle, capisce poco, la sua monumentalità è vuota".²



Potrebbe anche trattarsi di una sorta di idolo alla rovescia, la demistificazione da parte della pittrice di una di quelle creature che stupiscono e s'impongono con un'aggressiva spettacolarità. Lo si può leggere anche come una pacata presa in giro di un soggetto che comunque s'ammanta d'incanto e trasforma la vita di ogni giorno in una rivelazione affascinante e misteriosa. [figg. 112-114]

Protagonista dalle molte sfumature, il paracadutista di Miela iniziò pertanto ad apparire assiduamente nelle opere che espose alla XV Biennale d'Arte triveneta tenuta a Padova nel 1963 e l'anno successivo, insieme ai pittori Lilian Caraian, Bruno Chersicla, Enzo Cogno, Claudio Palcich e Nino Perizi, costituì il gruppo d'avanguardia Raccordosei³. La prima mostra si inaugurò a Pirano nell'ottobre del 1965 e venne accompagnata in catalogo dai testi critici di Umbro Apollo, Gillo Dorfles, Ennio Emili, Giorgio Kaiserlian, Arturo Manzano, Garibaldo Marussi, Carlo Milic, Giulio Montenero, Toni Toniato e Lionello Venturi.

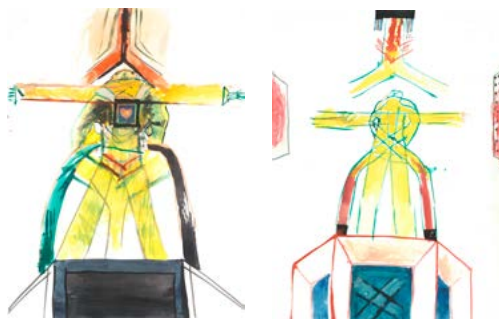
Gli artisti di Raccordosei erano noti al pubblico sia grazie a precedenti partecipazioni a esposizioni collettive, sia per aver esposto più volte le loro opere in occasione dei concerti di Arte Viva presso la sede del Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste.

In una recensione dell'epoca il critico veneziano Toni Toniato sottolineava così le caratteristiche del gruppo e dei suoi membri: "Nel momento in cui la situazione culturale tende, nella stessa dialettica delle varie esperienze artistiche, a porre condizioni di chiarimento, determinando modalità operative innovatrici e quindi di maggior incidenza sulle strutture della realtà, Lilian Caraian, Bruno Chersicla, Enzo Cogno, Claudio Palcich, Nino Perizi e Miela Reina, volendo anche assumere rispetto a situazioni locali e generali un atteggiamento più interventivo, riconoscendo che la comprensione delle proposte dei singoli può permettere un più completo dibattito, hanno accolto l'istanza di costituirsi in gruppo".

Toniato approfondiva quindi obiettivi e peculiarità degli artisti coinvolti aggiungendo che "l'intenzione del gruppo di conservare certe strutture fondamentali e permanenti dell'operare artistico in una prospettiva tuttavia quanto mai aperta e relativa, essenzialmente ricondotta, anche in una identica e insurrogabile necessità etica, all'approfondimento della pro-



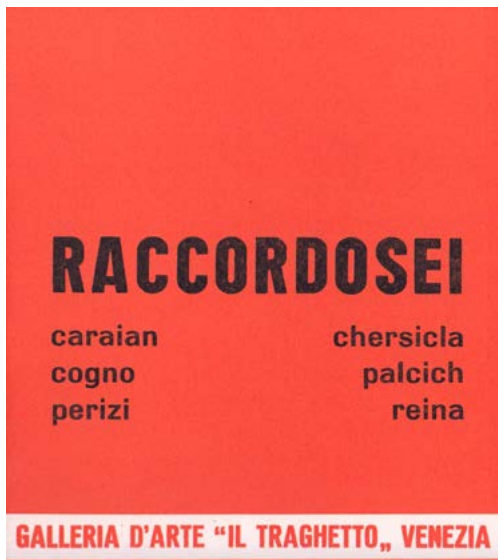
112.
Miela Reina
Paracadutista e figure
(1964)
Collezione privata



113-114.
Miela Reina
Monumento (1965)
Collezione privata

MOSTRA 1966 del SINDACATO regionale ARTISTI PITTORI // INCISORI // scultori PALAZZO COSTANZI TRIESTE

* 1/16 giugno



pria opera, alla sua preminenza come misura di giudizio e di confronto. Dai moduli ritmici e plastici delle ricche associazioni percettive e immaginative della Caraian, alle estrose variazioni simboliche entro eleganti combinazioni materiche di Chersicla, dall'inventiva degli elementi plurimi variamente articolati di Cogno, alle operazioni materiche emblematiche delle costruzioni suggestive di Palcich, dalla gestualità costruttiva, intensamente lirica, di Perizi, alla vivace episodicità narrativa della fantasia della Reina: si compongono così in un arco esteso e duttile queste varie polarizzazioni, definendosi abbastanza dialetticamente, in un intreccio di proposte e ipotesi, di risonanze e mozioni, costituendo cioè un contesto quanto mai significati illuminante della realtà di oggi". Il critico concludeva infine che "nell'insieme la rassegna costituisce non solo una valida documentazione sulle esperienze più avanzate e più probanti della cultura artistica triestina, ma una collettiva che può affrontare favorevolmente il confronto con qualsiasi esposizione di arte contemporanea italiana, di analoghe dimensioni"⁴.

Dopo il debutto a Pirano, tra 1965 e 1967 il gruppo Raccordosei partecipò a mostre collettive a Trieste, Pordenone e Venezia. Nel 1966 Miela e Cogno realizzarono le decorazioni della Motonave *Italia*, mentre quello stesso anno Miela organizzò dopo quella di Trieste un'altra sua mostra personale, a Feltre.

115.
Raccordosei
Catalogo della Mostra di
Palazzo Costanzi
(Trieste 1966)

116.
Raccordosei
Catalogo della mostra
presso la Galleria "Il
traghetto" (Venezia 1966)

117.
Raccordosei
Catalogo della mostra alla
Galleria d'arte "Sagittaria"
(Pordenone 1966)



118.
Miela Reina
Blocco degli appunti scolastici
Archivio privato

Tra didattica e arte

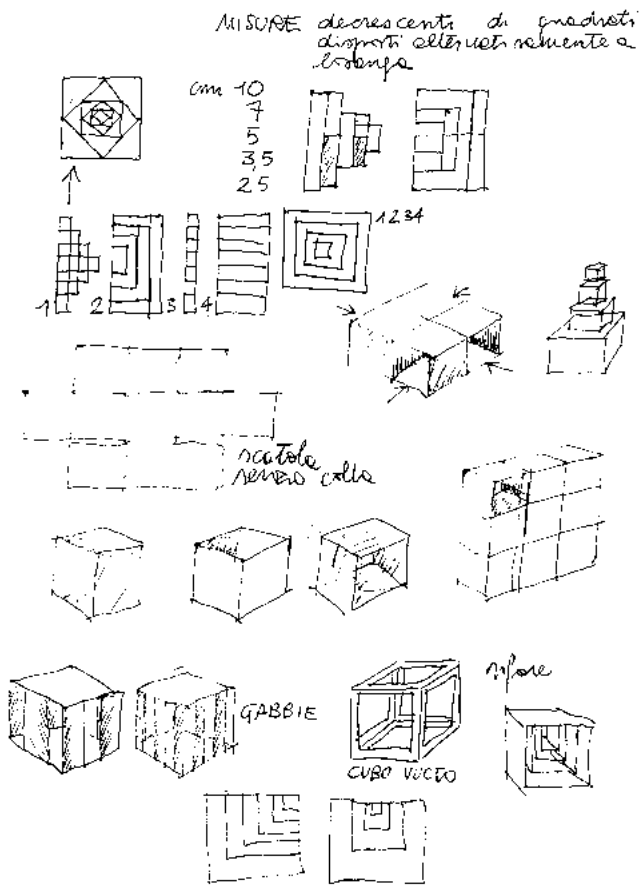
Terminata l'Accademia Miela aveva subito iniziato a insegnare. Il suo essere artista e docente le permise di mescolare ricerche ed esperienze che soprattutto tra il 1966 e il 1971 trovarono ampia eco nelle ultime opere⁵.

La pittrice si era appassionata alla tesi espressa da Herbert Read nel fortunato volume *Educare con l'arte*, tradotto in italiano nel 1962⁶, secondo cui, appunto, l'arte costituisce la base dell'educazione. Inteso a migliorare i sistemi educativi fondati esclusivamente o prevalentemente sull'esperienza della storia, Read ne contesta soprattutto la staticità, contraria all'educazione, che, essendo crescita e sviluppo, è sostanzialmente dinamica. Riconosce poi nella contraddizione irrisolvibile tra la contemplazione e l'azione (e quindi tra spirito e materia), una delle tare peggiori di quel sistema filosofico.

L'esperienza che si compie nella società rende a suo giudizio protagonista l'uomo nella sua integrità psicofisica e organica, poiché organica è l'esistenza dell'individuo e il suo esistere nel gruppo. L'organicità è un fattore creativo che scaturisce dal continuo integrarsi in una progressiva conquista ed assimilazione dell'ambiente circostante. Così secondo Read *la creatività è insieme conoscere e fare*, e i due termini non più disgiunti come spiritualità e pratica, si riducono all'u-



119-120.
Miela Reina
Blocco di appunti per la scuola con attività e progetti
Archivio privato



nità dell'esistere. Poiché l'arte è l'espressione tipica del principio creativo, l'attività estetica è quella che presiede a ogni umano sviluppo, così del singolo come della collettività⁷. Read, quindi, appura come l'attività figurativa originaria dei bambini costituisca un'esperienza integrale, cioè un diretto e completo affronto della realtà in grado di infondere un pieno significato vitale e un profondo senso di gioia. Anche per tale motivo il *gioco* deve essere considerato, ad un tempo, come attività estetica e sociale, come primo impulso a fare qualcosa insieme. Da questo quadro teorico rimane tuttavia escluso il problema del rapporto tra arte dei bambini e l'arte degli artisti, che tuttavia Read risolve considerando l'appartenenza degli artisti a una società non conflittuale, capace di riconoscere la libertà espressiva dell'artefice. L'impulso estetico originario dei bambini può dunque raccordarsi con quello degli artisti, per quanto condizionato, nella misura in cui costoro sono riconosciuti in una libera società nella loro concreta produttività o professionalità. Da ciò Read deriva l'importante postulato dell'*educare all'arte*; anzi solo quando quell'impulso estetico è coltivato o educato, può conservarsi e ampliare il suo raggio invece di spegnersi al primo contatto con esperienze educative d'altro ordine. In altri termini l'educazione

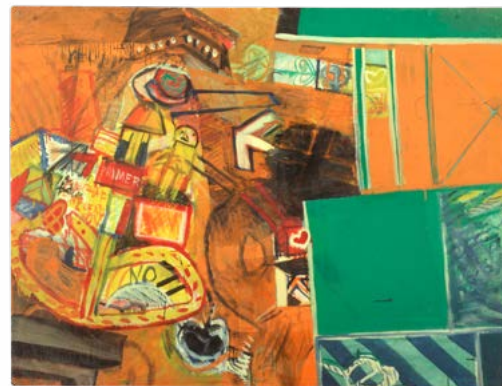
121.
Miela Reina
Appunti per la scuola
Archivio privato

122.
Miela Reina con gli
allievi della scuola
Media Brunner di Trieste
(1971). Foto di Mario Sillani
Djerrhaian



specificatamente artistica non può differire nella qualità, ma soltanto nel grado dell'educazione attuata secondo processi estetici. Solo quando questo profondo coordinamento sia stato positivamente raggiunto, l'arte potrà esplicare pienamente quella funzione sociale cui da tempo aspira. Sono temi assai dibattuti nella discussione che avvia, nel corso degli anni sessanta e ancora più nel decennio successivo, un indirizzo innovativo quanto decisivo nella pedagogia nazionale⁸.

Anche Miela insegnante provò a mettere in pratica la lezione di Read e predispose temi, progetti, obiettivi. Elaborò una serie di proposte originali che espresse con una ricchezza espressiva contagiosa. In sintonia con Read, nel suo registro di classe scriveva questo appunto⁹: “Per combattere la naturale tendenza a una recessione sul piano immaginativo ed espressivo del ragazzo, conviene insistere sull'educazione artistica e sulle applicazioni tecniche, che, da noi, hanno una dominante creativa”¹⁰. Chiarito questo aspetto, “resta da vedere a che cosa miri invece l'educazione artistica in generale. Come prima meta essa si propone d'intervenire in questo delicato momento evolutivo del ragazzo per combatterne la naturale tendenza a una recessione”, causata dall'ampliamento “dei contatti con il mondo esteriore, al complicarsi del mondo interiore, e infine allo squilibrio sul piano operativo”. A ciò si aggiunge la paura di non saper fare, o, nel caso opposto avendo egli acquisito “una lunga consuetudine a imitare i modelli prelevati dal mondo adulto, è dotato di un'abilità manuale molto elevata, ma che gli è difficile isolare per recuperarla all'espressione autonoma”. In questo momento, dunque, tutti questi fattori ostacolano la funzione immaginativa e espressiva “che rischia di andar perduta per sempre proprio nel momento in cui sarebbe più utile per un'equilibrata evoluzione individuale e un organico inserimento dell'individuo nel tessuto sociale”. Il ragazzo rischia insomma di trasformarsi in “individuo incompleto”. Al contrario, attraverso l'arte, egli può allontanare questa possibilità, perché, considerava sempre Miela, “l'atto creativo è il fisicizzarsi in un tentativo di sintesi del confuso affastellarsi di emozioni e percezioni e il porsi immediatamente come oggetto che richiede una risposta dal mondo esterno. Personalissimo eppure altamente comunicativo, esso è per di più appagante per chi lo compie in quanto contiene in sé il suo fine e il suo premio. Il ripetersi



123.
Miela Reina
Arrivato e preso (1965)
Collezione privata

124.
Miela Reina
Primerita (Primero cuore) (1965)
Collezione privata



125.
Miela Reina
Simulazione (1964)
Collezione privata

126.
Miela Reina
Bambino circondato
(1964)
Collezione privata



nel tempo di numerosi atti creativi dispone il ragazzo a una dinamica ricerca di chiarificazione su due piani, soggettivo e linguistico”.

E così concludeva “l’insegnamento dunque che prevede l’atto creativo come prassi è perciò il più pertinente all’educazione; privare un ragazzo di tale esperienza è porlo nel pericolo di non realizzarsi completamente”. Infine Miela si riagganciava ancora a Read quando ammetteva l’importanza del “processo osmotico, integrativo e continuo tra il singolo e la classe, tra il gruppo e il singolo, tra singolo e singolo, tra gruppo e gruppo. Per esso viene a stabilirsi durante la lezione un’atmosfera ampiamente vitalistica, socializzante e creativa.” Oltre a rilevare nuovamente la piena aderenza alle tesi del critico e poeta britannico, va considerato il fatto che quei principi vengono tradotti in realtà e adottati dal punto di vista pratico.

Miela propose come meta educativa degli alunni del primo anno “la consuetudine alla creatività come metodo di esperienza” e solo in un secondo momento l’affrontare i problemi della visualità. Per ampliare il più possibile l’arco dell’operatività l’artista-docente si proponeva come metodo didattico la familiarizzazione con le varie tecniche grafico-plastiche. E comunque, “lungi dall’insistere sulla ricerca di una manualità eccessiva”, tende a favorire “l’uso di materiali

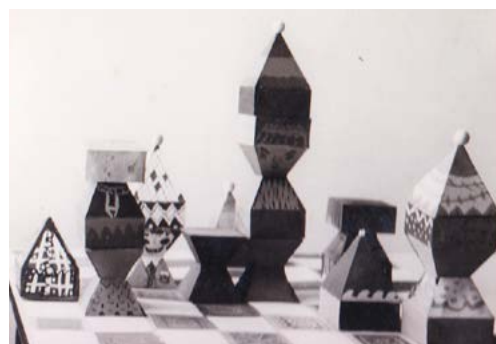
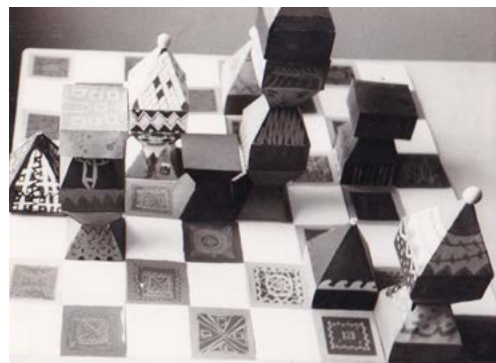
altamente stimolanti”. Troviamo così “lavori disintossicanti” (*collages* polimaterici bi e tridimensionali) e poi soggetti fantastici (fuochi, incendi, draghi...) che riusciranno a “scuotere alcune situazioni stagnanti”. Basta che si passi spesso “a qualche altro lavoro divertente” e così “le ‘macchine complicate’” (un soggetto di fantasia loro assegnato) vengono accolte “con sincera gioia, disegnate con molti particolari” anche se portate a termine “un po’ alla carlona”. E, ancora, “fra le nuove *tecniche liberatorie*” o “altamente *socializzanti*” Miela propose *assemblages* di scatole di cartone i cui risultati, ancora una volta, “sono stati esteticamente discutibili, ma educativamente positivi”. Per spingersi infine a proporre la decorazione della palestra o, ancora, la pitturazione del muro esterno della scuola in cui verranno coinvolte tutte le classi¹¹.

Tra gli alunni più grandi l’artista rilevava spesso quella “stasi creativa” che li induceva a riprendere meccanicamente schemi desueti: l’insegnamento avrebbe così proposto mete e obiettivi più impegnativi. Questa sfida prevedeva il passaggio da un operare intuitivo a una “valutazione critica cosciente”; poi, dal punto di vista didattico, ci si sarebbe rivolti a “tecnologie più difficili che richiedono una fase preparatorie e di studio”; quindi si sarebbero affrontati “problemi della spazialità, della cromia, della visualità, ricerche ghestaltiche, lavori collettivi”.

Se alla fine dell’anno Miela poteva annotare come “*entusiasmo, fervore creativo* (dovuto alla *gioia del fare*)” portino la classe a un operare confuso ma, tutto sommato *al modo giusto di vivere l’esperienza artistica...*”, ciò era dovuto al suo nuovo modo di insegnare.

Miela agiva in un clima del tutto sperimentale: supportava gli allievi e li indirizzava solo ed esclusivamente dal punto di vista tecnico, lasciandoli liberi di esprimersi e guidando l’organizzazione dei contenuti, il dialogo.

Da un punto di vista attivo, la progressione comincia col gioco ed è, per tutto lo stadio primario, nient’altro che un suo sviluppo. Tuttavia “ciò non significa non prendere le cose sul serio”; il metodo del gioco non deve affatto implicare una mancanza di coerenza e di direzione nell’insegnare, perché “si tratta di giocare per insegnare (e non viceversa), per dare coerenza e direzione al gioco e trasformarlo in arte”.



127-129.
Miela Reina
**Lavori eseguiti dagli allievi
del corso di orientamento
professionale**

Prendiamo per questo in esame ancora un passaggio di Read: “il gioco (o l’arte) va molto più a fondo dello studio; passa attraverso la ragione e, illuminando le sedi dell’immaginazione, ravviva il pensiero e mette tutto in azione. Lo studio dei libri rimane superficiale perché dietro di esso non vi è il senso della realtà”. Occupandosi ancora del rapporto tra insegnante e allievo, si specifica che l’insegnante “impara anche quanto di ciò che è richiesto egli possa dare così prende coscienza e imparando si educa. L’autoeducazione significa occuparsi coscientemente del mondo circostante.”

La conclusione di Read, quindi, è che “ogni uomo è un genere speciale di artista, e nella sua attività creativa, gioco o lavoro che sia (e in una società non può esservi distinzione tra la psicologia del lavoro e quella del gioco) egli *fa* più che esprimersi”¹².

Sono concetti che si identificano perfettamente nelle scelte metodologiche di Miela, che privilegia sempre e comunque il *fare* oltre che sul piano pedagogico, anche su quello poetico e, quindi, artistico. La tanta parte assunta progressivamente dalla dimensione del “gioco”, che abbiamo riscontrato soprattutto nelle fiabe-racconto, lo vedremo tornare in maniera sostanziale in tutte le sue creazioni successive al 1967, indirizzate alla ricerca di un dialogo, una attesa di partecipazione che sembrano trarre proprio dall’esperienza nella scuola la necessaria linfa vitale.

Va detto che è soprattutto l’evoluzione stilistica degli ultimi lavori a mostrare con una certa evidenza la contaminazione degli ideali educativi fatti propri dalla pittrice, i quali paiono ben coniugarsi anche ai principi di rinuncia individualistica, utilità e operatività nel sociale propugnati nell’arte contemporanea tra la fine degli anni sessanta e settanta¹³.

¹ *Una abilissima giocatrice*, 1997. La vicenda viene raccontata dall’architetto Semerani nel citato documentario Rai.

² SEMERANI, 2023, p. 59

³ Il gruppo, in occasione delle rassegne e delle pubblicazioni, avrebbe alternato questo nome a quello di “Raccordo6”.

⁴ TONIATO, 1965.

⁵ Nel 1959 aveva ottenuto la prima cattedra di educazione artistica presso l’Istituto Statale d’arte di Trieste. In seguito insegnerà alle scuole medie triestine di Barcola e Roiano, e infine all’Istituto Statale di Gorizia.

⁶ READ, 1962.

⁷ Questo concetto comprende in sé il principio fondamentale esibito dalla didattica dell’epoca. Scrive infatti Luigi Volpicelli “Occorre intendere l’educare con l’arte in questo senso completo e integrale - il tessuto dell’uomo è uno: con l’arte si educa non solo il gusto artistico, ma anche il sentimento morale, anche il sentimento religioso, anche l’intelligenza: l’uomo, insomma nella sua interezza”. E, dallo stretto rapporto arte e tecnica scaturisce che “l’educazione artistica si pone oggi come uno degli elementi di fondo della formazione non solo dell’uomo, ma anche del tecnico, che, in quanto arriva ad essere veramente tale, si innalza fino alla sfera dell’arte”. Cfr. *Atti*, 1966, pp. 40-41.

⁸ Per cogliere la portata di queste innovazioni è sufficiente leggere un altro passo di Read: “Il nostro assunto è di dimostrare che l’intento dell’educazione, come dell’arte, dovrebbe essere di conservare la totalità organica dell’uomo e delle facoltà mentali, in modo che, passando dall’infanzia alla maturità, dallo stato primitivo al civile, esso possa tuttavia conservare l’unità della coscienza che è la sola sorgente dell’armonia sociale e della felicità individuale”. Però, quando già alla fine della scuola elementare matura un carattere fortemente realistico nel ragazzo e “tale da richiedere all’insegnante della scuola media interventi di natura complementari diversi”, bisogna “dare l’occasione di produrre disegni ricchi di quel tanto di realismo, di somiglianza, di autenticità capace di far ancora godere il ragazzo e di appagare il suo desiderio di verità [...] senza per questo seppellire le sue iniziative creative”. L’importante è che “dietro il disegno del tavolo ci siano sentimenti veri, ci sia il suo pensiero, il suo sentimento; l’importante è che il suo disegno, in definitiva, sia mezzo d’iniziativa intellettuale, mezzo di espressione, mezzo di liberazione della sua emotività e, quindi, di felicità”.

⁹ Le annotazioni dell’artista provengono dal prezioso registro scolastico relativo all’anno 1970-1971, custodito amorevolmente da Giuliana Roli, insegnante amica di Miela.

¹⁰ Miela, all’epoca, insegna in una scuola media annessa all’Istituto d’Arte. All’epoca l’educazione artistica - per decreto - ha lo scopo di dare all’alunno una prima conoscenza dei mezzi e degli



130.
Miela Reina
Arrivati e presi (1965)
Collezione privata in
comodato presso "il Rossetti
- Teatro Stabile del Friuli
Venezia Giulia"

strumenti, mentre le applicazioni tecniche hanno il compito di metterlo in contatto con i materiali e gli strumenti della produzione artistica al fine di prepararlo alle esperienze dell'istituto d'Arte. Si viene quindi a creare un *continuum* tra le due materie. Queste considerazioni sono tratte dal contributo della Reina che le vale un premio nell'ambito della manifestazione. Cfr. *Atti*, pp. 103-105, p. 103.

¹¹ "Il clou del mese – annota infatti Miela nel piano di lavoro del maggio 1971 – sarà costituito dalla pitturazione del muro esterno della scuola". È stata la prima insegnante a proporre a Trieste i murales in ambito scolastico: durante tutto quel mese diciotto classi, composte da circa 30 alunni l'una, si erano alternate nel dipingere nel cortile dell'istituto. Come spunto, si propose ai ragazzi di prendersi per mano e appoggiarsi al muro; i compagni ne avrebbero tratteggiato i profili su cui poi tutti sarebbero potuti intervenire, divenendo contemporaneamente protagonisti ed artefici di un grande dipinto. Gli insegnanti, Miela in testa, si limitano a distribuire i colori.

¹² Cfr. READ, 1962, p. 362.

¹³ Metodologicamente, ad esempio, Riccardo Dalisi mostra notevoli affinità con le scelte di Miela. Egli scriverà nel suo *Architettura d'animazione* (Dalisi, 1974) che il *fare* è alla base della partecipazione ed è "l'incontro col reale che crea le condizioni dell'essere coscienti"; e aggiunge che "si voleva dimostrare e acquisire [...] quanta *incidenza liberatoria* è insita nell'attività creativa [...] il lavoro come momento educativo di liberazione della creatività può strutturarsi nella produzione". Creatività e produttività procedono allo stesso livello in una società dove i valori individuali non sono che il segno della collettività e viceversa ove risulta *superata* anche la *scissione educazione e lavoro, formazione e produzione, gioco e utile* [...] (p.147). La *riscoperta della manualità e della ricerca formale, la negazione di ogni disegno preliminare, lo scioglimento di ogni lavoro di riflessione entro la prassi* (tipico, tra l'altro dell'arte povera), la *presenza nel sociale* (in ambito teatrale o extrascolastico infantile) fanno ancora pensare a Miela. Cfr. CRISPOLTI, 1977, pp. 66-85.



Un nuovo spazio, e oltre (1967-1971)

131.
Miela Reina,
fine anni sessanta

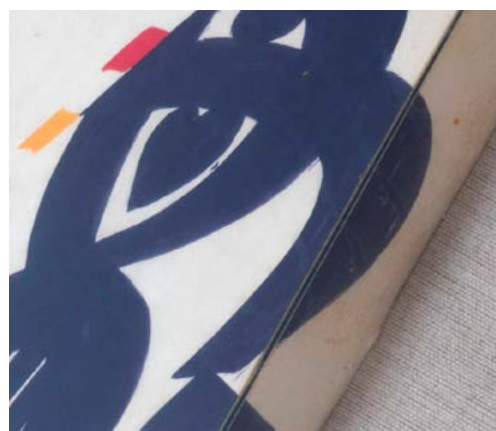
132.
Miela Reina
**Miela Reina, A letter
a day keeps your
heart away, insieme
e dettaglio**
Collezione privata

Metamorfosi di un linguaggio

C'è un'opera su carta del 1967 che sottolinea in maniera lampante l'ultimo, decisivo, cambio di rotta della pittrice. In una sorta di scatola bianca aperta sul lato dell'osservatore è disposto un cubo aperto con una faccia completamente dipinta di un intenso giallo limone. Ma è il rosso che copre tutta la parte alta del lavoro e che dilava dall'alto, rarefacendosi progressivamente tra colature e sbuffi di colore fino a raggiungere il "Box", a catturare per primo l'osservatore. Il quale, alla fine, legge la scritta in stampatello, di dimensioni diverse, che vi è posta accanto: è una descrizione, il titolo dell'opera o una dichiarazione programmatica? Oppure tutte queste cose? L'immagine è semplice, chiara e diretta. La pittrice ci dice che ha deciso di sperimentare una nuova ricerca nella quale la pittura tradizionale non troverà spazio, almeno non come un tempo: essa non verrà eliminata, ma recuperata per essere utilizzata in modo alternativo. Quale? Ed ecco l'ironia/provocazione cui rimanda anche il titolo, che allude senza chiarire: *Decadimento della pittura e suo possibile recupero mediante Box di raccolta* [scheda 34].

Miela iniziò quindi a depurare il suo linguaggio espressivo creando un nuovo segno, pulito, sottilissimo, estremamente duttile, capace di contenere unitariamente figure, parole e testi, brani di colore puro, grafica, illustrazione e progetti, oggetti, storie, assumendo addirittura connotazioni emozionali diverse grazie a minime variazioni di forma, spessore, densità.

È stato scritto a questo proposito che la sua arte ora richiama l'esperienza del *new dada* e la figurazione della *pop*





133.
Miela Reina
**Pericolo di recisione
simulata**
Collezione privata

art, per quanto in Miela appaia qualcosa di sostanzialmente diverso rispetto al cinismo o alla satira di certo linguaggio *pop*, soprattutto americano. “Miela – sintetizzava Dorfles (1980, p. 52) – non fu mai un’epigone; ma trovò nel connubio tra questo, i *comics*, e forse un estremo ricordo *new dada* lo spazio più vicino alla sua mentalità espressiva; e di questo spazio si valse per costruire una sorta di teatrino permanente, dove i personaggi fantastici venivano a narrare le loro amabili e ironiche gesta”.¹

Insomma, pur facendo propri gli stimoli più avanzati del *pop* statunitense degli anni sessanta, il retroterra artistico di Miela non viene affatto travolto dalla febbre oggettuale, spesso inquietante, abnorme, della “new thing” americana, ma si fonde in un equilibrio che colloca l’artista in quel grande filone europeo che, alla fine, ha dato risultati ben più incisivi e duraturi. Si può anzi aggiungere come Miela fosse sicuramente in maggior sintonia con le giocose operazioni *pop* di Pino Pascali e in parte di Ugo Nespolo.

134-136.
Miela Reina
Parà (1967)
Post office, studio (1967)
Parà (1967)
Collezione privata

Ciò che davvero conta tuttavia è in realtà la nuova vocazione che ora Miela riconosce al suo operare. Con la presa di coscienza della crisi del prodotto d'arte tradizionale, l'artista approda a materiali alternativi non convenzionali, meglio se deperibili, o, comunque poveri: alla carta si aggiunge il cartone, la stoffa, la tela, la spugna, la plastica.

Tra il 1966 e il 1971, a parte le rare tele, i numerosi esperimenti di osmosi tra invenzione figurale e azione teatrale portarono a "oggetti pittorico-scenici" (burattini e *Docce* in gommapiuma, quinte in polistirolo o cartone dipinto, parti aggettanti realizzate nei materiali più vari), "oggetti travestiti" (il *Vestito per tazza da caffè* [scheda 37], le *Dentiere per libri*, o per *Forbici*, le *Museruole per matita*)², "oggetti-personaggi" (le *Donnine* e gli *Omini*, le *Forbici*, le *Frecce*, le *Lettere*, etc.) e diversi disegni-progetto ("progetto di monumento dato per costruibile...", "Mostra naturalistica", "Mostra monotematica=fiammifero", "Mostra alfabetizzante", etc.) e quelli preparatori; infine, ma non ultimi, i "fumetti-racconto". Il modo di operare e l'ampliata iconografia accomunavano tutte le sperimentazioni conferendo loro un carattere apertamente multidisciplinare. Giulio Montenero ha ricordato in diverse occasioni come la grande abilità disegnativa della pittrice si evidenzi al meglio in questa fase, quando disegni e schizzi appaiono già opera d'arte compiuta che, talvolta, Miela si diletta a esplicitare nelle particolarità progettuali, primo passo verso un'esecuzione artigianale³.

Questo è un importante punto fermo, significativo di suggestioni metodologiche derivate ancora una volta da Herbert Read. Miela infatti, "aveva avuto l'intuito personalissimo di travasare la prassi dell'educazione artistica, destinata ai più giovani, in un campo più vasto, traducendo in favole gli eventi quotidiani per renderli interpretabili e leggibili anche per gli adulti."⁴ La sua è "un'arte in *progress*: le carte ritagliate e montate, il fumetto, la narrazione e la decorazione [...] la metamorfosi favolosa e animica degli oggetti quotidiani, la distruzione della drammaticità *pop*, la parola, la musica, l'architettura, il teatro."⁵

L'abbandono della tela, quindi, e l'utilizzo del disegno-progetto assume il valore di una rottura con i veicoli più banalmente consueti del mondo contemporaneo: "bisognava far piazza pulita di tutto quanto non era genuino"⁶. Ora la



137.
Miela Reina
**Monumento al
paracadutista** (1967)
Collezione privata in
comodato a "il Rossetti
- Teatro Stabile del Friuli
Venezia Giulia" esposto a
Villa Manin di Passariano
(1999)



via dell'arte, per Miela, deve passare per un disegno sottile e magistrale, una grafia analitica e narrativa, che serva alla progettazione delle idee.

Gli oggetti sono la concreta, diretta conseguenza di quest'operazione: oggetti originati da quella stessa didattica che avrebbe consentito ai ragazzi di comprendere la natura dell'arte vivendola idealmente attraverso l'avventura proposta dalla loro insegnante. Le tipiche iconologie della nuova fase pittorica provengono dal repertorio della pittrice, e, stilisticamente metamorfosate sono affiancate da nuovi elementi: tutti, comunque, vanno acquisendo un loro spazio, una loro autonomia: il *Paracadutista*, il *Cuore*, il *Cuore-Bretzel*, il *Fuoco* e la *Fiamma*, le *Forbici*, le *Buste per posta aerea* e le immancabili *Freccce*⁷.

La nuova iconografia ricorre soprattutto sulla carta, scelta come mezzo espressivo di base su cui si elaborano progetti, bozzetti, oggetti veri e propri, e sulle ormai sporadiche tele. Come per quelle i soggetti non erano, né saranno mai semplici rappresentazioni ma storie a sé stanti, dotate di vita propria, così, a maggior ragione, gli oggetti dell'ultima fase

artistica diventano indipendenti, vivono in un loro mondo; sono “oggetti che non sono riducibili a mera cifra stilistica, poiché vivono dopo essere stati forgiati”⁸ [figg. 134-140].

Dal punto di vista narrativo, attraverso l’esperienza delle prime fiabe, della didattica e delle coeve operazioni di extra e multimedia, Miela riuscì a far sì che il rapporto tra le tre materie dell’espressione della storia-fumetto (parole scritte, immagini, simboli), trovassero un grado di interdipendenza e, insieme, di reciproca liberazione assolutamente nuova e originale⁹. Il suo diventò un “mettere in scena” situazioni normali di oggetti quotidiani stravolti da un’animazione parodistica e giocosa i quali, personificati e dotati di nuove attribuzioni, diventavano oggetti d’uso il cui utilizzo però era completamente diverso da quello cui originariamente erano destinati.

Il teatro e le ultime storie

L’arte di Miela appare ora più che mai profondamente legata all’espressione infantile, all’uso soggettivo e immaginifico che si fa di oggetti e parole acquisiti dal mondo degli adulti. L’atteggiamento dell’artista triestina è quello di chi ha fatto *tabula rasa* di ogni dato acquisito, di ogni certezza, con la necessità, sempre derivata dalle teorie di Read, di affrontare l’arte in una dimensione il più possibile simile a quella originaria, tipica dei bambini.

“A chi voleva un’arte d’avanguardia molto meditata, piena di rarefatte tensioni intellettuali [Miela] poteva rispondere che era forse più ragionevole sentire il mondo con l’entusiasmo, la gioia, il dolore e la paura di non essere capiti, che era propria di una condizione più limpidamente infantile [...] non per questo, comunque bisogna per forza essere *naïf* o primitivi; tuttavia l’arte, nell’intelligenza della Reina, diverrà un problema non risolvibile al contrario di quelli da risolvere nel miglior modo possibile”¹⁰.

Miela, ora, incarnava perfettamente l’idea dell’artista inteso anche come operatore estetico, come colui che, a partire dai primi anni settanta, per rispondere a una precisa domanda era disposto “alla misurazione, al dibattito, perfino alla propria modificazione sul metro della domanda incontrata”¹¹.



138.
Miela Reina
Cut here (1970)
Ente Regionale per il
Patrimonio Culturale del
Friuli Venezia Giulia (ERPAC)



139.
Miela Reina
Colonna pericolosa
(1967)
Collezione privata



E se è vero che l'operatore culturale è soltanto un sollecitatore, un provocatore in certo senso, di partecipazione, lo è della partecipazione "che rappresenta un momento di crescita autoconoscitiva altrui". Insomma anche Miela si predispose a un dialogo paritetico ed ebbe la forza del proprio stesso patrimonio storico, "soprattutto nelle possibilità di renderlo partecipabile, e cioè farne strumento attivo di crescita culturale e sociale"¹² [fig. 145].

In quest'ottica, come osservò a quel tempo Enrico Crispolti, "l'attività individuale dovrà prendere coscienza della domanda sociale, disponendosi verso una strategia di risposta che sarà quella della partecipazione dei processi, cioè una sorta di dimensione didattico-esplicativa [...] attorno all'opera: non più l'*unicum* ma il momento e la sintesi di un processo appunto che conta in quanto tale e sulla base del quale si stabilisce un rapporto comunicativo"¹³.

A questi aspetti sembra guardare anche il lavoro di Miela: con particolare evidenza per quanto riguarda l'animazione¹⁴ in ambito scolastico e nelle esperienze teatrali.

Nel 1967 Carlo de Incontrera le propose di collaborare a un'opera ancora in progettazione dal titolo provvisorio di *Orfeo ed Euridice*. Diventerà *Liebeslied*¹⁵. Ricorderà poi Dorfles: "In un periodo nel quale le esperienze teatrali d'avanguardia non avevano ancora assunto quegli sviluppi che avrebbero avuto negli anni immediatamente successivi, Miela aveva dedicato molto della sua attività pittorica, e in genere della sua 'inventiva plastica e narrativa', alla strutturazione di elementi scenici – scenografie, costumi, scritte – che erano una chiara dimostrazione della teatralizzazione della sua arte". Pertanto, concludeva Dorfles, "le operazioni tentate da Miela si devono considerare come precorritrici di un indirizzo prossimo a realizzarsi"¹⁶.

Miela aveva smesso da qualche tempo di dipingere in maniera tradizionale, preferendo disegnare e ritagliare i suoi *Paracadutisti* e le sue *Donnine*, piegate e incastrate pezzo su pezzo.

Con *Liebeslied*¹⁷ la sua arte sarebbe uscita compiutamente dalla dimensione pittorica per farsi teatro.

Iniziò così la strettissima collaborazione di Miela con Carlo de Incontrera, coinvolgendo anche gli altri amici: Enzo Cugno, Lauro Crisman e, più tardi, il fotografo Piccolo Sillani,

tutti riuniti nel Centro Operativo Arte Viva. Col tempo avrebbero visto la luce vari lavori di teatro da camera: oltre a *Liebeslied*, *Postscriptum a Liebeslied* nelle varie versioni; *Caino e Abele*, di Sylvano Bussotti, *Siegfried* di Carlo de Incontrera, *Il profeta velato*, di Miela Reina e Enzo Cugno, *Critica d'Arte*, di Fred Dosek. Poi la partitura disegnata da Miela *La pazienza del violoncello*, i numerosi progetti per la Biennale di Zagabria del 1971, tra cui *Vademecum*, la realizzazione visiva di *Hymnen* di Stockhausen, e gli *happenings* per l'Autunno Musicale di Como, con le *Trois arabesques*, *Ottava dopo ottava*, i progetti per *InterVENTO*".

L'idea di *Liebeslied* nasceva come percorso musicale o sinfonia che, progressivamente, si trasformava in un oggetto di arte totale vera e propria. Se all'inizio in effetti protagonista era la musica con pochi strumenti, in un crescendo graduale, la seconda parte vedeva l'intervento dell'artista.

Dopo mesi di lavoro e di continue rielaborazioni, il progetto di *Liebeslied* si concretizzò in un lavoro della durata di circa un'ora. Nella seconda parte, basata su una serie di varianti di Mi e La – per l'appunto intitolato "Mi & La" [fig. 160] – Miela aveva il compito di allestire la scena in tempo reale, confezionando davanti agli spettatori una struttura scenografica di base che si apriva a fisarmonica e portava alla sommità il titolo del lavoro. Avanzava in un crescendo di luci, suoni e colori e costruiva, letteralmente, i suoi oggetti sul palcoscenico, aprendo progressivamente le strutture posizionate sulla scena, lasciando cadere le parti aggettanti, talvolta spostandole manualmente. Aveva con sé un pacco di cartoni ondulati dipinti precedentemente e, china a terra, li tagliava trasformandoli in quinte o personaggi che popolarono la scena. Dopo un intermezzo musicale, interveniva una danzatrice che operava un vero e proprio *strip-tease* a rovescio: iniziava vestita con una calzamaglia bianca su cui, progressivamente raccoglieva e posizionava altri coloratissimi oggetti adesivi e fluorescenti, sempre realizzati da Miela. Emilio Igrò sviluppò una parte poetica che insieme a quella musicale di Incontrera e all'esibizione di Miela decretarono il successo del lavoro cui, in seguito, venne aggiunta una parte denominata *Post-scriptum*, opera aperta su cui interverranno, tra gli altri, Fred Dosek, Enzo Cugno, Bruno Canino e Sylvano Bussotti.¹⁸

140.
Dall'alto: Foto di Mario Sillani Djerrhaian e studio Stravisi di Trieste
Miela Reina durante le prove di Liebeslied
(1968)



141.
Miela e Carlo de Incontrera, prove di Liebeslied (1968)



142.
Miela Reina
Liebeslied, progetto per il manifesto (1968)
Collezione privata



143.
Miela Reina
Liebeslied, fondale (1968)
Collezione privata

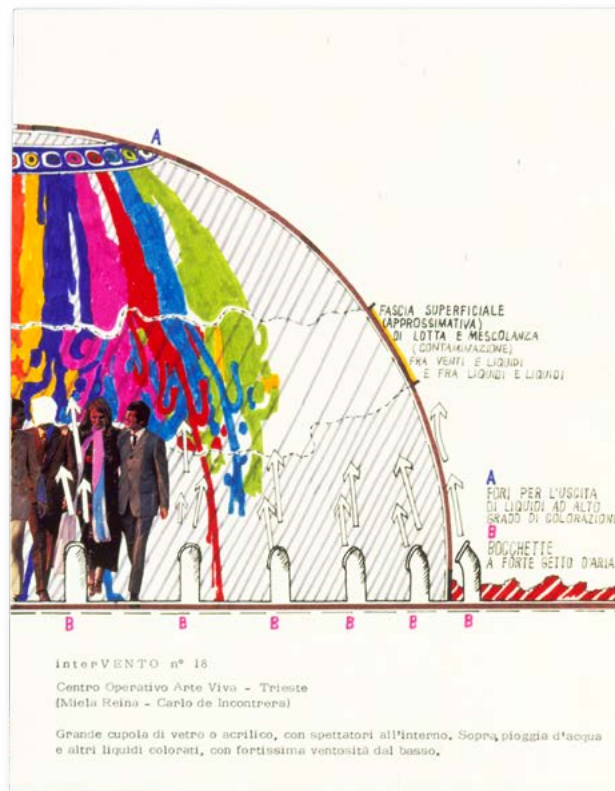
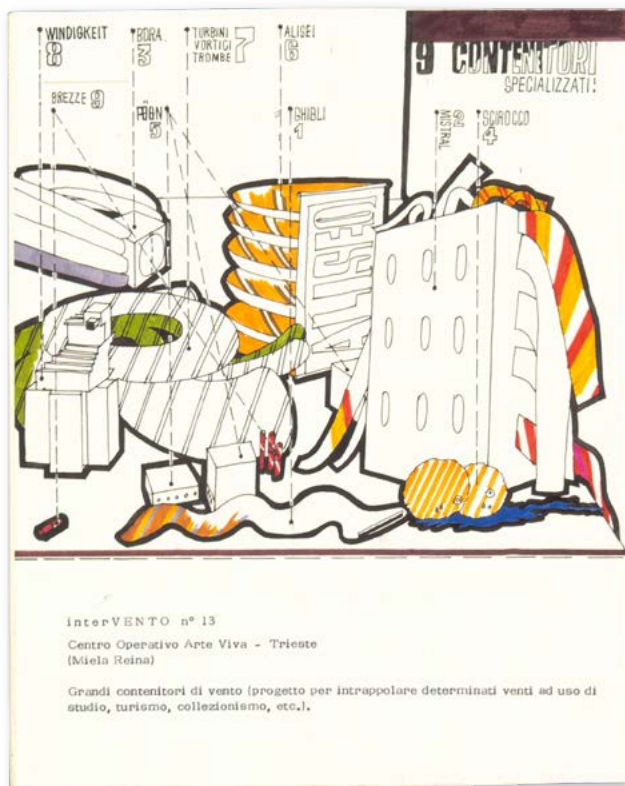
144.
Miela Reina
Occhiali, dettaglio
Collezione privata

Annotò Semerani sull'“Espresso sera”, il 26 aprile 1970, che “*Liebeslied* o Canto d'amore è un lavoro senza trama; elementi visivi e sonori, privati di ogni pretesa rappresentativa, un *collage* a tre inventato da Carlo de Incontrera [...] il cui titolo e la cui vita pubblica hanno scavalcato i confini che gli autori si erano proposti...”.

In questo effervescente contesto operativo, si inseriscono anche le storie elaborate dall'artista poco prima della scomparsa. Sono cinque i racconti a disegni più lunghi pubblicati (sebbene tutti postumi): *Ottava dopo ottava*, *Le storie elisabettiane*, *Cenerentola* e *La piantagione*, tutte realizzate tra il 1970 e il 1971¹⁹. A tale materiale va unito anche l'unico libro per bambini pubblicato: *Il gioco dei colori* edito a Torino nel giugno 1972, i cui testi risultano però di Ornella De Benedetti.

Ottava dopo ottava deriva direttamente da una *performance* di Miela: le didascalie delle illustrazioni non sono che la trascrizione dei commenti improvvisati dall'artista durante la proiezione di diapositive ricavate da quegli stessi lavori grafici. Scriverà a tal proposito Farassino “Gli stessi personag-





gi delle sue storie non sono altro che quelle figure femminili [...] che compaiono nel suo lavoro grafico e pittorico, così come le altre presenze non 'umane', forbici, cuori, etc. Personaggi grafemi di un mondo fantastico, sviluppi narrativi di simboli". Tra tutti questi segni ve n'è tuttavia uno, il più ricorrente e forse il più antico, nella produzione di Miela: quello della freccia. Alata oppure caduca, essa "indica percorsi e velocità di un volo, il propagarsi di un fuoco, la caduta di un cuore (*Ottava dopo ottava*), o ancora rapporti tra personaggi, influssi malefici che vanno a bersaglio (*Cenerentola*) o ancora che rappresentano entità affettive, presenze grafiche senza altra funzione che quella di richiamare forme e frequentazioni familiari".²⁰

Ma soprattutto quella freccia assumeva l'importante compito di suggerire, in qualche maniera, la possibile e anzi necessaria, rielaborazione di un racconto da parte del potenziale lettore. Ritornava, insomma, l'esigenza dialogica e comunicativa esperita fin dalle prime fiabe, ora riproposta come possibilità di progettare il racconto da parte di chi lo

145-146.
Miela Reina
**InterVENTO (22 progetti),
progetto 13 e progetto
18 (1970)**
Collezione privata

- LA MUSICA → promissari
- LA SCUOLA X → acc. univ. +
5x ai pupi tarantolati
- LA LETTERATURA → Anie e Marielle
- I GIOCHI → conetti
- I VIAGGI → le 3 stoppe
+ manifesto di pulizia
- L'ARTE X PER L'ARTE → la parola arte
l'arte in edu
l'arte in libro
- L'INDUSTRIA → oggetti per altri
oggetti
- GLI AMICI → eros. c. cogni
P. di Calabi
C. in cartone
G. P. C.
- IL MERCATO X → 4 renzoni e
40/100/plume
- LE MOSTRE → manifesti
- LI HOBBY → il teatro (pallini)
- PERFORMING → il teatrino
EL GIRO (1x al di)
- EL GIRO →
- LA REALTA X → incendio
- LA TRADIZIONE → quadi

147.
Miela Reina
**Appunti per l'allestimento
della mostra antologica
presso la sala Comunale
d'Arte di Trieste (1971)**
Archivio privato

legge. Si prenda, infatti, il fumetto di *Cenerentola*: la storia scritta e le immagini risultano separati. I disegni seguono una loro successione narrativa, mentre sul *verso* della pagina si propone un testo a essi abbinabile. Più che la volontà di produrre un “codice da assimilare per compiere un’azione mnemonica”²¹, sembra che l’artista manifesti l’intenzione e l’esigenza del diretto intervento da parte del lettore: la sua collaborazione nell’interpretazione della storia. Risulta ormai acquisito, inoltre, il modo in cui Miela coordina i testi – ove per testi si intendano le voci fuori campo e quelle dei personaggi, o i loro pensieri – alle immagini, e le immagini stesse tra di loro.

Quando nel dicembre 1971 Miela cominciò a lavorare alla sua mostra antologica, le sue ultime creazioni tridimensionali erano già pronte per essere messe in scena: erano presenze fatte di carta, cartone, gommapiuma, legno e lamierino dipinti con cui l’artista voleva che le persone entrassero in contatto, interagissero. L’allestimento prese la forma di un repertorio di tutto quel mondo che la sua arte era andata sviluppando a partire dai primi anni sessanta, perfezionando via via personaggi e storie che avevano acquisito una palpitante presenza reale, al di là della resa bidimensionale della pittura.

Dagli appunti, precisi e dettagliati [figg. 147, 150], scopriamo quindi con quanta accuratezza l’artista abbia studiato gli spazi della sala Comunale d’arte di Trieste, definendo con estrema attenzione l’ordinamento delle opere, che prevede



148.
Miela Reina
**La moda: personaggio
ceduo e cuori in tessuto
“su picarini” (1971)**
Collezione privata

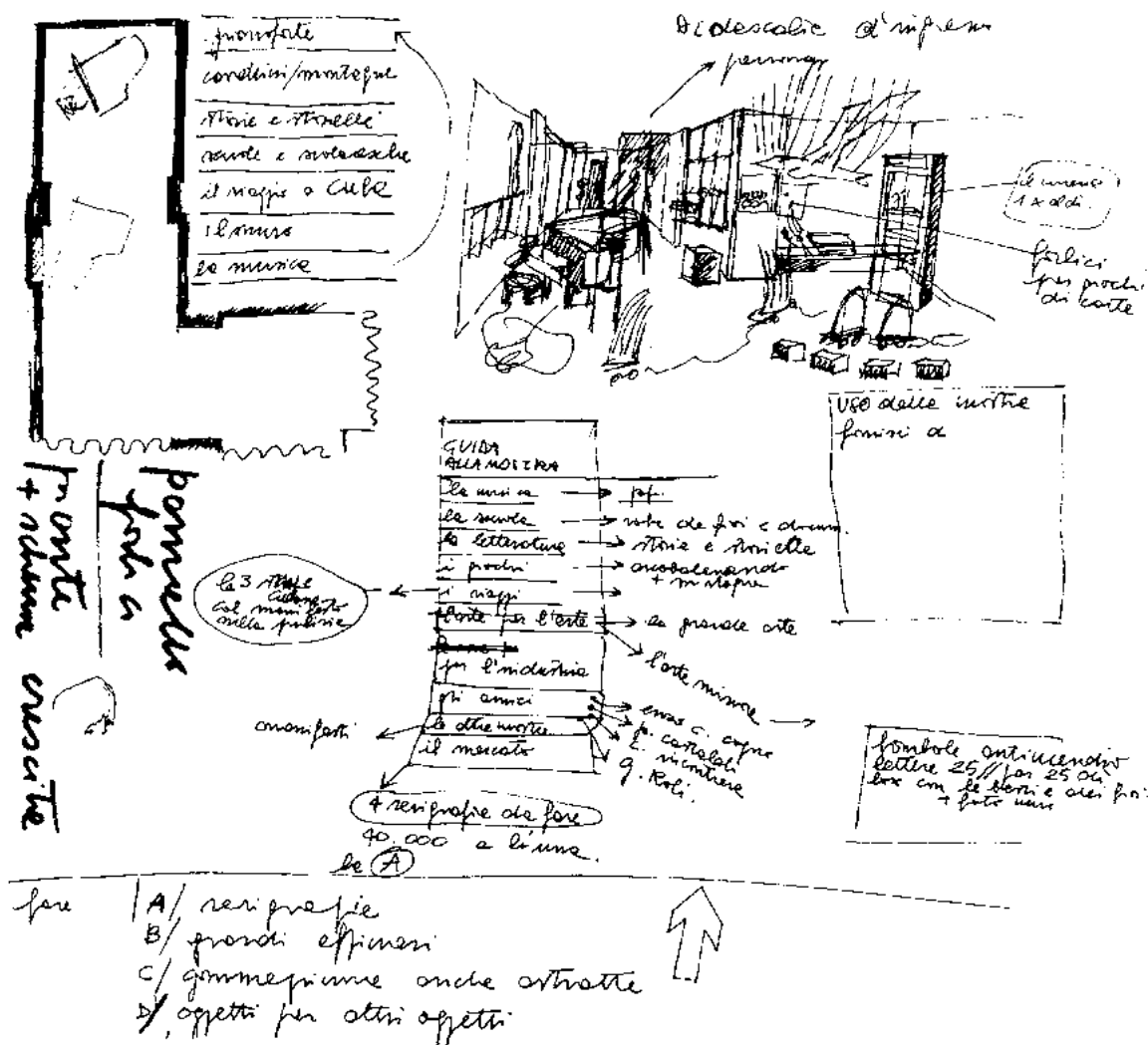
149.
Miela Reina
**Teatrino di Miela
con pupazzi (1970)**
Collezione privata

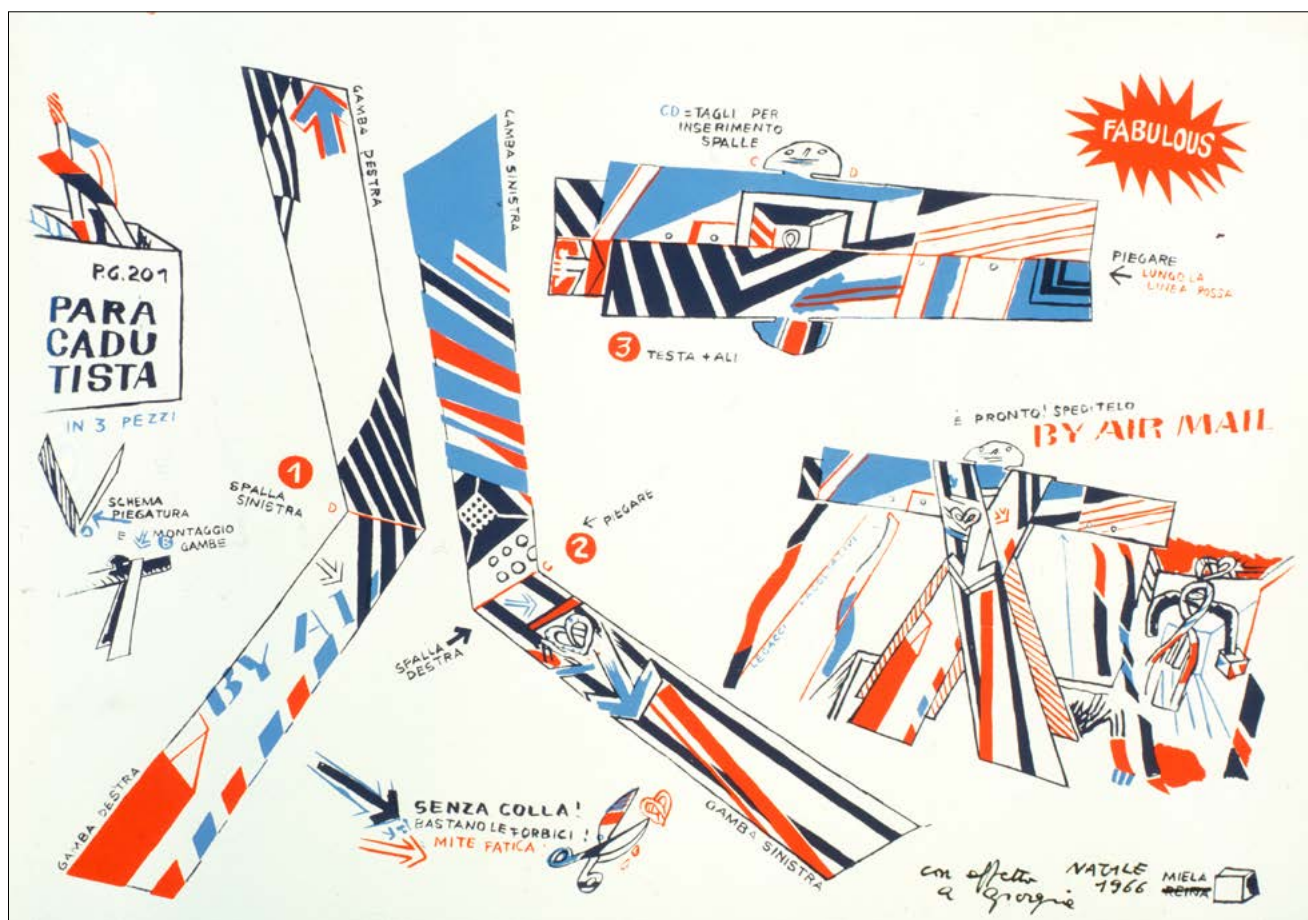
suddiviso in undici capitoli, o temi, che ne comprendano altri in subordine. La "Musica" consiste nel morbido e grande *Pianista paracadutista* in gommapiuma [scheda 40], la "Letteratura" non è altro che la raccolta delle storie a fumetti (*Blow up, Le storie elisabettiane, La piantagione*) che il pubblico può leggere sui leggi oppure osservare appesi alle pareti. L'"Industria" è composta da "oggetti per altri oggetti" suddivisi in altri tre gruppi: le tavole preparatorie, le gigantografie, e infine le realizzazioni vere e proprie. Il "Commercio" è rappresentato da due soli oggetti, gli unici posti in vendita: le serigrafie *Dentiera per forbici* e *Museruola per matite* [fig. 155]: un mercato dell'arte ridicolizzato dalla piccolissima azione



150.
Miela Reina
Progetto di allestimento della mostra antologica presso la sala Comunale d'Arte di Trieste (1971)
Archivio privato

151.
Miela Reina
Arte maggiore (1971)
Collezione privata



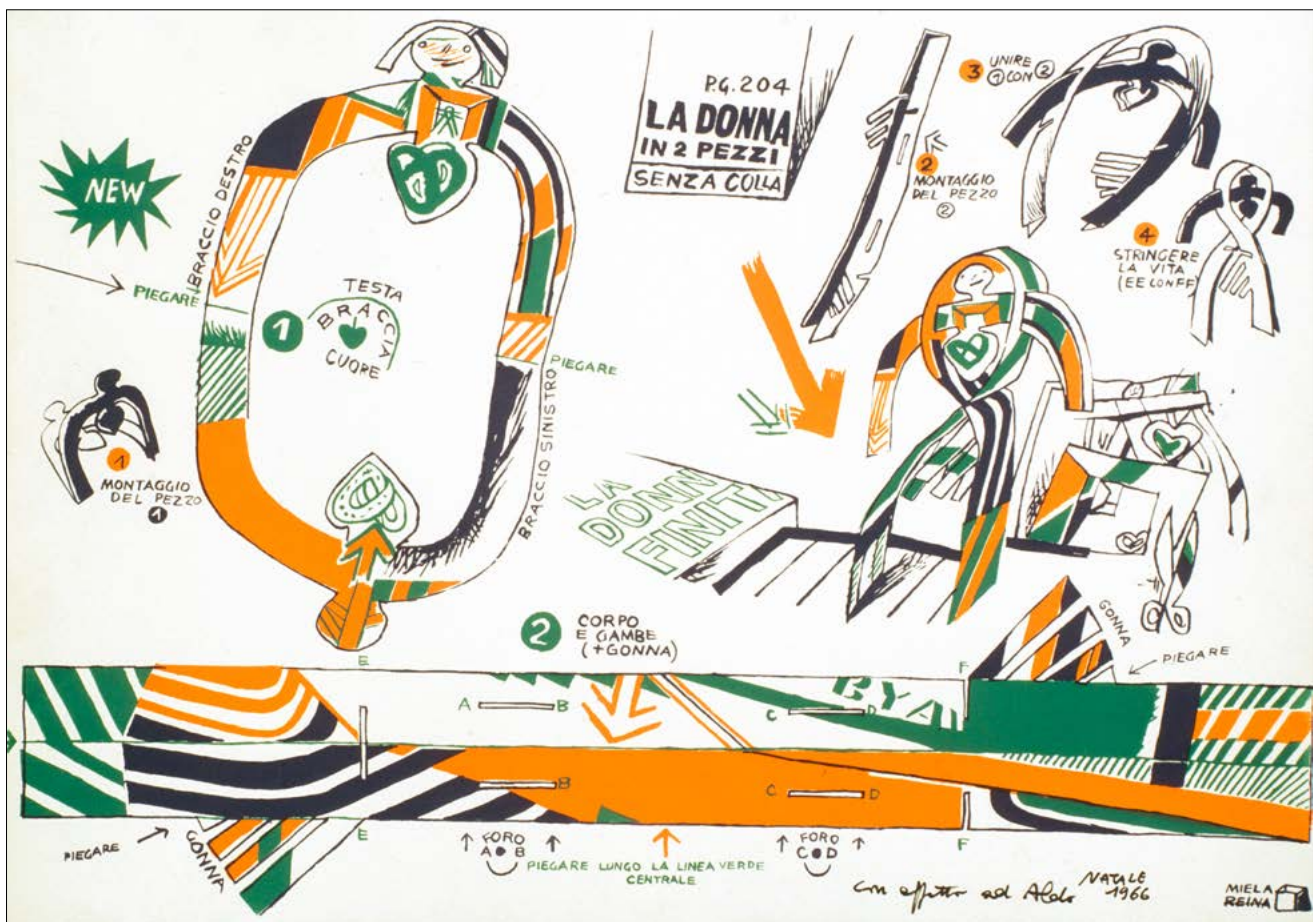


152.
Miela Reina
Il paracadutista in tre pezzi (1966)
Collezione privata

153.
Miela Reina
Postscriptum a Liebeslied: Bestia, burattino (1970)
Collezione privata

dell'artista che vende due soli pezzi di un multiplo. “Giochi e Hobbies” sono quelli che Miela propone di fare insieme a lei mettendo a disposizione del pubblico due serigrafie con tanto di corredo di (vere) forbici appese, la “pattumiera” per i ritagli e, naturalmente, i due personaggi già realizzati [figg. 152, 154]. Il “Giardinaggio” propone di seminare i suoi *Occhiali*, *Forbici* e *Donnine* di lamierino, in reali vasi di coccio. L’ “Arte Maggiore” [fig. 151] presenta opere di grande formato come *L'inglese giocando* [schede 35-36], mentre l’ “Arte Minore” si compone delle creazioni più piccole della pittrice, come i cinque quadri di 2x2 centimetri nati come arredo per il cruscotto delle 500 Fiat di Miela e dei suoi amici. La “Moda” è rappresentata dagli amatissimi *Cuori* e dalle *Donnine* di stoffa su appendini [fig. 147], mentre la “Natura” è costituita da *Collinette* e una *Montagna*, tutte su ruote e due tronconi di *Arcobaleno*, altrettanto mobile, grazie ai quali creare un “Arcobaleno





in montagna”. Il “Teatro” è infine un coloratissimo scatolone con tutti i burattini dipinti realizzati per il *Postscriptum* [fig. 149] e il finto *Armadio-televisore* usato per la *performance Ottava dopo Ottava*²².

Proprio mentre stava ancora lavorando alla realizzazione di questa grande mostra personale, l’incanto si spezzò. Il 13 gennaio 1972 Miela Reina venne ricoverata in fin di vita all’ospedale di Udine, dopo essersi sentita male a Gorizia, nell’Istituto scolastico dove insegnava. Un male inesorabile, un ictus, la spegneva la notte di tre giorni dopo, all’età di soli trentasei anni.

Esattamente un mese più tardi, il 15 febbraio, Giulio Montenero, recensiva la mostra antologica dell’amica, divenuta ormai postuma, sul “Il Piccolo”: “Tendiamo tutti a immedesimarci in oggetti stupidamente rassicuranti. Codesta recita quotidiana, con i suoi tic ossessivi deve essere trasferita sul teatro

154.
Miela Reina
**La donna in due pezzi,
senza colla** (1966)
Collezione privata

155.
Miela Reina
Museruola per matite,
litografia, dettaglio (1971)
Collezione privata



del meraviglioso. La salvezza è sospesa a mezz'aria, dove i sentimenti freschi, sottili, acuminati, ironici intervengono nelle circostanze più banali. Prevedo l'obiezione: ci vuole talento, genio, addestramento a una disciplina privilegiata. Ed è vero. Può essere educato. Altra obiezione: soltanto gli iniziati capiscono queste cose. Ed è vero anche ciò. Ma all'iniziazione si arriva in modi differenti. C'è la lezione che viene impartita dall'alto, incutendo soggezione e costringendo ad ammirare l'opera d'arte. E c'è la lezione di chi invita al proprio gioco e nel gioco introduce scoperte sempre più lievi, appese al filo sottile di una delicata allusione. Con la farsa del non senso si creano strutture di linguaggio armoniose. È un'esperienza globale e come tale Miela Reina ha voluto proporla nella mostra."

All'ultima, prevedibile obiezione: "se ogni attività umana seria, importante, decisiva, viene messa in parodia, che cosa rimane?" il critico risponde che "il materiale vero è dunque il linguaggio artistico contemporaneo, la febbre di divenire, dal



156.
 Mario Sillani Djerrhain
Studio di Miela Reina
 (1972)

157.
 Mario Sillani Djerrahian
Studio di Miela Reina
 (1972)



158.
 Mario Sillani Djerrahian
Miela Reina

159.
 Miela Reina
"La cavalcata della morte"
 Archivio privato

LA CAVALCATA DELLA MORTE PER LA PRIMA VOLTA

AVENDO SE POTRO' MORIRE
 MI GUARDA COME L'ALTRO FACIATO
 VOGLIO SE POTETE - CHE TUTTI
 MIER ANDI DI SANTA ELICANO
 DALLA SENTA AMMARENTE DEL COLORE
 E FODDINO LE MONTAGNE CON LE LOR B ANIME SPORTE.
 VOGLIO CHE IMPROVVISAMENTE
 TUTTO QUELLO CHE E' STATO - SIA VERO
 E CHE IL FUTURO SIA FUGO - PER NENNABILMENTE VERI NERI COL VOCI
 CHE HO ABBIA PIENZA DI ME
 CHE SEI QUORA DELLA REINA
 O' DIRETTO LA LORO DI LEGNO
 (VELLE LE' FORTARE E' POMO SPANACE DI LORO INVITATI)
 L'AMANDO LA CROCE AI FACTORI NERI

primitivismo dell'Accademia alla panpitturazione dei Cobra, alla pop art. Il gergo alla moda viene dunque volutamente travisato e fa scattare gli avvenimenti della fiaba, che ella andava raccontando e che noi, adesso, non sappiamo ridire. Da quella fiaba viene il senso ottimistico, positivo, fiducioso del suo lavoro. Sono i segnali, la freccia, il ciuffo che diventano pupazzi animati, più luminosi della folgorante luce scenica in cui esplodevano".

Le storie a fumetti, infine, permettono "di costruire un mondo di carta che significhi più di quello vero".

Anche Luciano Semerani, qualche settimana più tardi, in un lucido resoconto del lavoro di Miela, ci riporta alla consi-



160.
**Manifesto della mostra
 realizzato nel febbraio
 1972 a pochi giorni dalla
 scomparsa dell'artista**

161\\.
 Miela Reina
Mi & La (1968)
 Collezione privata

derazione iniziale di Gillo Dorfles: “Se qualcuno, un giorno, si prenderà la briga di cercare gli indizi della vita spirituale di Trieste in questo dopoguerra, dovrà incominciare da Miela Reina”²³, esordisce. Sottolinea quindi come proprio dalla mostra aperta in gennaio venga la conferma del fatto che “non solo per l’arte contemporanea a Trieste dal dopoguerra ad oggi, ma nello stesso panorama nazionale gli oggetti, il lavoro, la personalità di Miela Reina costituiranno un punto di riferimento preciso”. Il distacco dalla grande arte decorativa, con il fluire del suo mondo nella pratica educativa da una parte e i progetti di spettacolo dall’altra, si concludono con veri e propri libri di fumetti “opere compiute nelle quali si è risolta, per la proprietà insita del mezzo, la necessità di coinvolgere un pubblico ‘diverso’ e più ampio nel suo gioco fantastico”.

Ecco, con le ultime opere Miela ha proprio inteso portare fuori da sé la sua arte, e il modo di farla. Il mondo reale si è concesso completamente al mestiere poetico dell’artista, che l’ha interpretato e messo in scena, formulando un invito ludico tanto più inatteso quanto più originale e coinvolgente perché senza tempo e universalmente condivisibile.



¹ Lo spirito con cui l'artista avvertirà la lezione dei Jim Dine o degli Oldenburg - che sono tra gli statunitensi contestatori della società dei consumi i maggiori cantori dell'oggetto - è diversissimo. Quelli, infatti, "fecero immensificazioni in chiave di grottesco, spaventosi prodotti [...] e reiterazioni perché era scoppiata la guerra della pace, nel benessere delle rate e dei week end di massa. Miela Reina invece animò queste cose travalicando l'atmosfera terrestre della 'natura morta' per andare sulla luna degli oggetti parlanti, umanizzati". VENTUROLI, 1980.

² Eccessiva pare invece l'interpretazione di matrice psicanalitica proposta da Vito Apuleio (1980): "Così [...] inseguendo l'utopia della finale liberazione estetica dell'uomo, Miela Reina percorre le strade del Grande Gioco, impegnandosi in espressioni interdisciplinari nelle quali ingenuamente crede di poter stordire la propria ansietà. Passa così dalla pittura alle forme volumetriche, dal teatro (scenografie varie) al fumetto, in un alternarsi di motivazioni sulle quali freudianamente incombe l'ombra d'una 'forbice', motivo ripetitivo che, proponendosi nel proprio doppio sembra voler suggerirsi come interruzione traumatica e metodo per isolare e costruire". Il rapporto interlocutorio, a volte di assecondamento, a volte di divertita repressione (basta vestire le forbici perché non taglino più), si svolge piuttosto sul filo del disegno, della proposta-progetto, all'interno dello specifico artistico e dei sistemi grafici o uscendone deliberatamente con la creazione degli oggetti stessi, modificati e sottoposti alle tensioni della critica e della fantasia.

³ Gran parte dei suoi disegni-progetto, infatti, si propongono come "ritagliabili" e realizzabili; questi aspetti ci ricollegano, ad esempio, alle scelte di Pino Pascali.

⁴ Cfr. MILIC, 1980. Sono aspetti che evidenzieranno la progressiva volontà di creare spunti per invenzioni recitative, di dare un volto dinamico alle manifestazioni di Arte viva, assemblando momenti musicali a interpretazioni sceniche.

⁵ MONTENERO, 1980.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Venturoli, 1980: "Cuore, paracadutista e forbici appaiono nel '64 suggestione di uno Jorn, l'*art-brut* di Dubuffet nell'impatto pupazzo-avanguardia, memoria dell'infanzia o sua attualità o gesto di appropriazione di quella memoria in storie e figure. [...] Miela Reina [...] identificò gli oggetti nell'*abitat* di una fruizione domestica, anche lei operò [...] quella riduzione al femminile di fiammiferi Minerva, cuori appesi, docce, pozzanghere, forbici, libri, matite, occhiali, sveglie, tazzine. Animò tutte queste cose travalicando l'atmosfera terrestre".

⁸ Getulio Alviani ne parla in un colloquio a Trieste con l'autrice, durante la registrazione del documentario Rai del 1997.

⁹ Cfr. FARASSINO, 1980, pp. 122-123.

¹⁰ Cfr. SAFRED, 1982.

¹¹ Cfr. CRISPOLTI, 1977, p. 17.

¹² *Ivi*, pp. 17-19.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ "La metodologia ricorrente nell'operatività estetica nel sociale, cioè la metodologia più proficua di sollecitazione e azione partecipativa è l'animazione, derivata come terminologia credo dal cinema appunto detto d'animazione, ma come pratica soprattutto da una estensione della tecnica teatrale d'immediatezza e provocazione partecipativa, cioè da una nuove dimensione teatrale, e da questa alla pratica nell'area parascolastica e scolastica". Crispolti, 1977, p. 34. Cfr. ancora DALISI, 1974 e CRISPOLTI, 1994, pp. 38-39 e pp. 72-75.

¹⁵ Cfr. DE INCONTRERA, 1980, pp. 91-104. Va fatta un'importante precisazione, in ogni caso, per quanto concerne il "risultato" sia prefissato che raggiunto in queste sperimentazioni. Se è vero, infatti, che esse in origine prendono spunto dall'entusiasmo della compartecipazione artistica, e intendono rivolgersi utopisticamente, secondo moduli completamente nuovi, all'utenza, stimolandone la curiosità, l'interesse, la collaborazione in maniera antitradizionale, in realtà il tutto si risolve soprattutto in un raffinato divertimento tra e per pochi, in un qualcosa di ancora troppo elitario, quantomeno per il pur colto ambiente culturale triestino. Cfr. inoltre sull'argomento MICHELLI, 2023.

¹⁶ DORFLES, 1980, p. 52.

¹⁷ BONIFACIO, 1999, pp. 19-40, pp. 34-36.

¹⁸ BONIFACIO, 1999, pp. 34-36.

¹⁹ Cfr. DI GRAZIA, 2022.

²⁰ Cfr. FARASSINO, 1980, pp. 122-123.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 123.

²² A proposito dell'"Industria", la sequenza offerta al visitatore propone indicazioni ironiche della pittrice: a proposito dei libri provvisti di opportuna *Dentiera*. Per esempio, Miela scrive: "Non più roghi, essi si autodistruggono" oppure, nel caso delle *Museruole per forbici*, annota "Non più censure, tagli, pugnalate". Per l'"Arte minore", la piccola serie viene disposta su altrettante colonnine e contro le pareti vengono disegnate delle finte ombre nere, a enfatizzare ulteriormente un'improbabile monumentalità.

²³ SEMERANI, 1972, p. 5.

Schede delle opere

1	<u>Ballerino (Ballerino nero)</u>	102	21	<u>Madre nell'eclissi</u>	152
2	<u>Cimitero à Vallauris</u>	104	22	<u>Maternità</u>	154
3	<u>Fucilazione</u>	108	23	<u>Tribuna stampa e paracadutista</u>	156
4	<u>Pastore maledetto</u>	112	24	<u>Figure e ruote</u>	158
5	<u>Antonio</u>	116	25	<u>Uomo, bambino e ombrello rosso</u>	160
6	<u>La Rosa</u>	118	26	<u>Fioraia</u>	162
7	<u>Gianna</u>	120	27	<u>Pinocchio</u>	164
8	<u>Rusidda</u>	122	28	<u>Paracadutista</u>	166
9	<u>Padre</u>	124	29	<u>Masserizie e separazioni</u>	168
10	<u>Sole rosso</u>	126	30	<u>Incasellamento e riordino</u>	170
11	<u>Gli amici (Manfredi, Daniela e Lucia)</u>	128	31	<u>Sostituzione completa</u>	172
12	<u>Madre e figlio</u>	130	32	<u>Le cose a posto</u>	174
13	<u>Figura (Il seminatore)</u>	134	33	<u>Decadimento della pittura e suo possibile recupero mediante box di raccolta</u>	176
14	<u>Sicilia</u>	136	34	<u>L'inglese giocando! Lezione prima, box</u>	178
15	<u>Cavaliere</u>	138	35	<u>Vestito per tazzina da caffè</u>	180
16	<u>Cristo sopra la Spagna</u>	142	36	<u>La piantagione (tav. P)</u>	182
17	<u>Figure (e tappeto)</u>	144	37	<u>Monumento al paracadutista</u>	184
18	<u>Enzo Cogno</u>	146	38	<u>Pianista paracadutista</u>	186
19	<u>Morosi</u>	148			
20	<u>Bambino</u>	150			

Ballerino (Ballerino nero)

1956
Tempera su tavola
cm 76 × 102

Tra le opere che Miela Reina realizza nel primo periodo della sua frequentazione dell'Accademia, sostanzialmente compreso cioè tra il 1955 e il 1957, vi sono diversi lavori caratterizzati da forme e linee caricate che ne mettono in evidenza la drammaticità con colori violenti, prospettive incongrue e tagli fotografici.

Risalgono a questa fase numerosi nudi, che rimangono a lungo un vero cruccio nonostante lei ne produca di pregevoli, e nature morte: esercizi tipici da studenti che Miela non amerà mai particolarmente e che risolverà a suo modo. “Mi dò a fare nature morte su nature morte – scrive alla madre Aurelia nel febbraio 1956 – di cui una è stata criticata favorevolmente...non le faccio come protagoniste ma come sfondo al nudo”. Si dibatte poi sul dipingere reale o fantastico: inventare ora le risulta difficoltoso. “Ho fatto un paio di nudi – scriverà ancora nel 1957 – buoni forse e forse no, ma non ho pazienza: mi distraigo e faccio una fatica da matti. Oggi ne ho fatto uno ad olio che mi piace. Non riesco a fare di fantasia”. Già da queste prime righe cogliamo la stretta e complice relazione instaurata da Miela con la madre, che per lei è anche insostituibile confidente e amica. A lei Miela affida così pensieri e aspettative, volontà e dubbi, permettendoci di cogliere insieme alle sfumature caratteriali l'originale e affascinante personalità in formazione. Il suo raccontare, con parole e immagini, diretto e coinvolgente in maniera anticonvenzionale, la sottile ironia che lo sottolinea, ne rivelano in nuce il suo essere, già, artista di vaglia.

Tornando alle prove della pittrice di questo periodo, non possiamo non rilevare una chiara eredità dai grandi maestri del primo Novecento, dal decorativismo matissiano ai volumi figurati di Picasso e Kirchner. Per questa esigenza di semplificazione delle forme Miela ricorre all'uso di

colori aspri, definendo le figure con una netta e marcata linea di contorno, abolendo quasi del tutto l'uso della prospettiva e del chiaroscuro tradizionali così come la resa naturale delle anatomiche.

Così, anche il *Ballerino* in esame non ha nulla di accademico nell'evidente richiamo a un gusto tipicamente *fauve* ed espressionista. Miela esclude la restituzione realistica delle forme per tentare, piuttosto, di trasmettere nel danzatore l'energia e forza della sua stessa pittura. L'opera è costruita su una solida struttura compositiva che, sostanzialmente, la divide a metà. Da un lato vediamo le figure degli anonimi spettatori dipinti nelle diverse variazioni di toni grigi e neri, disposti in posizione per lo più verticale, gli uni accanto agli altri e dalle fisionomie poco connotate, a imprimere un senso di staticità. A rompere questa monotonia provvede il protagonista dell'opera: la sua figura, al centro del dipinto, è colta in un momento di danza concitata, tanto che una gamba appare innaturalmente piegata quasi a novanta gradi mentre l'altra è lanciata orizzontalmente, fuoriuscendo dal campo visivo. Il fondo chiaro aiuta ad aumentare il contrasto tra le due parti del dipinto, unificate tuttavia nello sfondo, grazie a una specie di sipario dall'effetto puramente decorativo con motivi di carattere vegetale. I calzoni dell'uomo, dalle piccole stampe colorate, concorrono anch'essi ad esaltare per contrasto il protagonista, anche grazie al profilo scuro della figura, che insiste sul busto e sul capo nel drammatico inarcarsi in avanti del corpo e nel rovesciarsi all'indietro della testa. L'uomo incarna in tal modo una plasticità primitiva, capace di evocare movenze e sonorità ancestrali in grado di catturare insieme agli spettatori nel quadro anche noi stessi.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1990; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 88 (ill.)



Cimitero à Vallauris

1956
Penna su carta
mm 400 × 300

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 21 (ill.)

“Sono qui dal cimitero di Vallauris, che ti scrivo” esordisce entusiasta la pittrice il 10 settembre 1956 in una delle sue più belle lettere alla madre. Tra l'agosto e il settembre di quell'anno, Miela, con altri studenti dell'Accademia guidati da Riccardo Schweizer, partecipa a quello che si rivelerà uno dei suoi viaggi più eccitanti e stimolanti, per gli incontri eccellenti e formativi e per il clima di insperata libertà assaporati. D'altra parte, Schweizer è un docente decisamente sopra le righe che incarna proprio la figura dell'artista bohémien, dalla vita casuale e disordinata. “Ho abitato moltissimi ‘luoghi’ diversi ed occasionali, dove lavorare non era possibile ma forse appena dormire, rifugiarsi” (SCHWEIZER 1995, p. 20) confesserà. L'artista altoatesino incarna insomma l'amore per un'arte che per lui è, e sarà sempre soprattutto: “libertà e ricerca. Libertà dagli schemi. Ricerca in mondi inesplorati”, afflato che non può non affascinare i giovani allievi veneziani, ancora costretti nelle troppo rigide maglie dell'Accademia. “Se l'uomo non ha più il coraggio di ascoltare la propria anima ed elaborare giorno per giorno qualcosa che lo riguardi e ci scavi dentro a fondo, allora bisogna aspettare [...] di nuovo qualcuno che abbia ancora entusiasmo per il sentirsi vivo e creare per la sua libertà, per la ricerca di un mondo di valori spirituali. È solo l'amore che conta”, sottolineerà ancora Schweizer. È grazie a lui che nel 1956 Miela giunge a Vallauris per conoscere Picasso, e per il suo tramite una notevole comunità di artisti (tra gli altri, Chagall, Cocteau, Paul Eluard, Le Corbusier). “È un bel cimitero – continua Miela nella lettera alla madre, descrivendo l'insolito luogo che ha scelto per scriverle - ci sono palme ed abeti. È disposto in alto, a scaglioni sul colle, e ci sono le casette del paese. I cipressi crescono lungo le strade dei vivi”. Per poi aggiungere: “Per disegni,

ne faccio pochi tanto sono impegnata a vivere “. Forse i lavori non saranno molti, ma quelli che abbiamo, rimangono significativi per le influenze formali e le modalità compositive che vi si affacciano.

Le avventure di quei giorni in Costa Azzurra e sulla collina di Vallauris ricorrono, infatti, quasi speculari alle lettere, nella teoria di fogli disegnati dall'artista tra l'agosto e il settembre 1956. Tracciati da una sottile linea a penna, questi disegni mostrano un segno rapido, talvolta molto morbido e quasi senza soluzione di continuità, a definire protagonisti, paesaggi, situazioni. Nella fedele restituzione della gioiosa scoperta di quei luoghi, Miela e i suoi amici godono di vedute fantastiche in cui animali e cose si muovono liberamente sopra case e colline. In alcune chine la pittrice ritrae i compagni e sé stessa distesi in ascolto di flauti che accompagnano con melodie misteriose danzatrici leggere. Con la Seicento di Luciano Pera, che raggiunge la comitiva in automobile, Miela scopre molti degli altri borghi, “splendidi paesi grigi medievali” che annota come “scaraventati sulle colline” mentre “le strade sono quasi verticali” tanto che, anche Miela e i suoi, vettura compresa, appaiono ribaltati drasticamente sul primo piano.

Come gli altri di questa serie, anche il disegno del piccolo cimitero sembra nascere in un gesto unico, che costruisce l'immagine dettagliando fedelmente ogni particolare ma anche restituendo la visione d'insieme; elementi, questi, che ritorneranno a contrassegnare le opere soprattutto grafiche della fase più matura. Le tombe piene di fiori, che spuntano in una sorta di disordinata allegria in mezzo alle croci e alle domestiche immaginetto dei defunti, non solo richiamano, ma completano l'immagine raccontata a parole, con l'aggiunta del lato più intimo, poetico, quasi festoso del piccolo camposanto. Nella ricca vege-

Nelleunis
Cimetière 11 agosto 1956





L'Ostello, 1956
China su carta, mm 300 ×
600. Collezione privata.

tazione, che dobbiamo credere variopinta per via delle diverse specie di piante illustrate, le croci si avvicendano l'una di seguito all'altra a conferire un senso di fiabesca profondità al racconto. Questo, come gli altri disegni della serie e del periodo, esprimono in effetti una leggerezza narrativa che non può non richiamare alla mente il lirismo poetico di Chagall. Ed è lui che Miela vorrà incontrare. "Ti ho parlato di Chagall? – scrive infatti nella stessa missiva - Ci siamo presentati così candidamente alla porta, insomma, abbiamo suonato. E lui quest'uomo meraviglioso e vivo ci ha accolto così con una semplicità e affabilità sbalorditiva. Ci ha accolti benissimo. Era molto curioso: voleva sapere chi eravamo



Vallauris, 1956, china
su carta, mm 400 × 300
Collezione privata

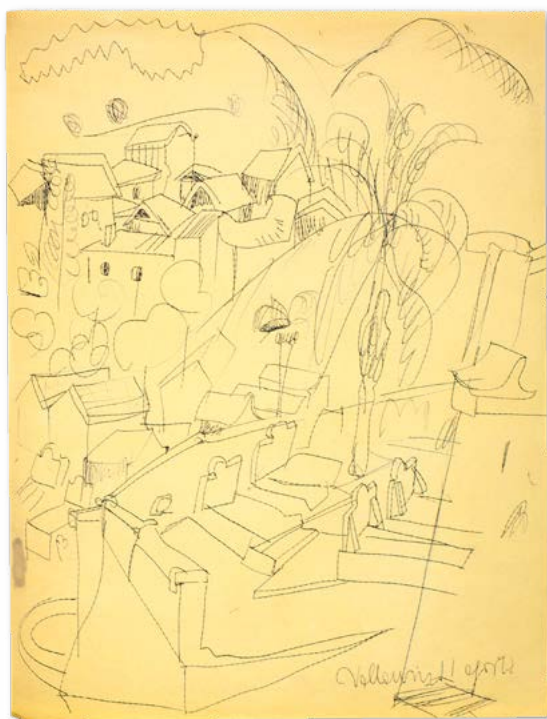


Asino volante e panorama, 1956,
china su carta, mm 400 × 300,
Collezione privata

e da dove provenivamo. Poi ci ha parlato accendendosi di un fuoco spirituale: che dobbiamo continuare senza curarci di mostre e di vendere: non fate dell'arte una professione. Perché, se voi avete un po' di talento, così, quanto un'unghia, e ricevete un premio, il talento è già di meno. Perché tutto è facile, dipingere, scolpire, mentre il buon Dio quando ha fatto una foglia o un uomo, ha sofferto. Ogni opera d'arte deve fare male, fare un bambino vero fa male... ha insistito. La vita è difficile ma le azioni della vita sono troppo facili. Siamo andati via commossi!". Il disegno sottile, di chiara evidenza picassiana, si sposa quindi con la composizione sinuosa, creando un racconto autobiografico tra il *naïf* e l'aneddotico.



Panorama, 1956
china su carta, mm 300 × 600. Collezione privata.



Vallauris, 1956, china su carta, mm 400 × 300, 1956, Collezione privata



Le Sol, 1956, china su carta, mm 400 × 300, Collezione privata

Fucilazione

Durante le vacanze estive Miela Reina si spostava spesso a Chiusa Sclafani, piccolo paese del palermitano dove era nato il padre. Da adulta ne percorreva ormai a memoria le strade e i sentieri, in una sorta di viaggio fisico e interiore per tentare, forse, di ricomporre il legame spezzato troppo presto con il genitore, venuto a mancare quando lei era ancora bambina. Nasce e si consolida così il suo amore/ossessione per una Sicilia idealizzata, trasformata in una sorta di domestico rifugio da assimilare tenacemente ai legami familiari, insieme all'aspra natura e coloro che vi convivono, contadini e pastori, capre e asini, presto protagonisti di storie e immagini disegnate, scritte e dipinte. Tra il 1956 e il 1959 Miela affronta anche gli aspetti più inquieti e tragici di quella terra, mescolando il ricordo al fatto di cronaca. Come in questo caso.

In una lettera datata 27 marzo 1957 è la stessa pittrice a raccontarci la genesi di *Fucilazione*. "Care genti di casa mia..." esordisce autorittraendosi nella lettera con vezzose lunghe ciglia, mentre il resto del corpo resta nascosto da un grande fumetto. Come d'abitudine, Miela procede spedita nella narrazione, senza preoccuparsi troppo dei segni d'interpunzione: anche per questo, probabilmente, il racconto acquisisce vividezza: "il quadro che sto facendo è bello. Dopo aver scritto la prima lettera m'addormentai erano le 6 e $\frac{3}{4}$ e mi svegliai dopo sogni continui. La stanza era immersa in una luce buia e grigia. Gli orologi fermi. Silenzio. Era la mattina dopo e una gran fame, era. Andai a messa alle sette e poi in giro per le tombe. Poi affamata mangiai leggendo il giornale e così seppi della strage di Camporeale. E mi ricordai dell'ammazzamento di Chiusa e sto facendo un grande quadro di tutto ciò...e io continuerò a lavorare finché vivo." Il grave fatto di cronaca – e la stessa data della lettera fa fede – si

1957
Olio su carta telata
cm 157 x 149

riferisce all'uccisione del sindaco democristiano Pasquale Almerico, freddato insieme a un ignaro giovane passante, Antonio Polari, da cinque uomini armati di mitra. La commissione parlamentare antimafia individuò come mandante il potente capomafia di Camporeale Vanni Sacco. Non è chiaro, invece, a quale altro fatto di sangue Miela si riferisca per quanto riguarda Chiusa Sclafani.

Nell'impostazione dell'opera sono chiaramente distinguibili diverse citazioni colte: dalla celeberrima *3 maggio 1808* di Francisco Goya, con il sacrificio dei patrioti spagnoli contro l'invasione delle truppe napoleoniche, a *Guernica*, opera di denuncia contro gli orrori della guerra e, in generale, della violenza e sopraffazione. Chagall, conosciuto personalmente dalla pittrice a Vallauris, è un altro importante riferimento per i toni fiabeschi del paese sullo sfondo, una Chiusa Sclafani idealizzata. Come accade spesso, nella lettera Miela riproduce un abbozzo del lavoro in corso d'opera con le indicazioni dei colori: "rossi, viola, bianchi" per le vittime, "nero, verde e blu" per i banditi. Questi ultimi sono attesi da altri compari, gli "omini sul ponte mafiosi", come annota diligentemente Miela a margine del disegno preparatorio. Il dipinto è sostanzialmente speculare rispetto allo schizzo della lettera, tranne per qualche dettaglio nella parte alta. Miela dispone la scena di morte tutta nel primo piano, volutamente evitando di dare profondità. Lo sfondo sembra anzi premere sui protagonisti: cinque banditi da una parte, a formare una sorta di immagine unica, grumo scuro illuminato dal baluginare delle armi nelle braccia protese nello sparo. E dall'altra parte, le vittime, schiacciate sul lato sinistro della composizione e nell'atto di scivolare irrimediabilmente verso il basso e accasciarsi l'una sull'altra, quasi prive di volume. Ai loro piedi i poveri resti di chi li ha preceduti nel

Collezione privata

ESPOSIZIONI

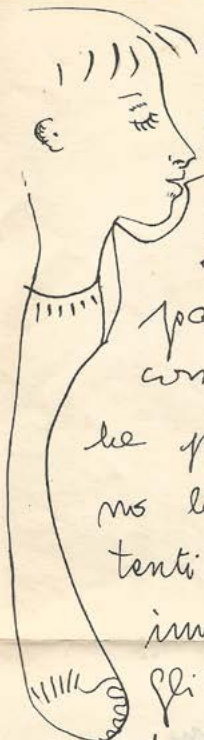
Trieste, 1958; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, pp. 21-22, 84 (ill.); BUDINI, CARBI 2022, pp. 13-14 (ill.)



Miela ~~reina~~ il 27 marzo 1957



Care genti di casa mia
Il quadro che sto facendo
è bello anche se c'è una
parte che non è ancora risolta
completamente. Dopo aver scritto
le prime lettere m'addormentai ero-
no le 6 e $\frac{3}{4}$ e mi svegliai ~~da~~ dopo
tanti sogni continui. La stanza era
immersa in una luce brua e pigra
gli occhi fermi. Silenziosi. Era la mattina
dopo e una gran fame, era. Andai a letto
alle 7 e poi in giro per le tombe. Poi effe-
metto mangiai leggendo il giornale e con
reppi delle stoffe di Camporeale. E mi ricor-
dei l'annuncamento di Chiara e sto facen-
do un grande quadro di tuttora. Schmei-
ker fotografò i miei quadri e me. Valerio
mi lodò per il mio lavoro. E io continuerò a
lavorare finchè vivo. Baci delle piccole ^{incomodite}
Miela



tragico destino. Le quinte del dramma che si sta consumando sono le case di un paese che sa di cartapesta, decorato da riccioli e volute, nel quale si affiancano candidi edifici dai vezzosi tetti rossi: ma le lampade davanti ai portoni sono nere, le finestre sbarrate, i balconi chiusi. Domina ovunque un drammatico silenzio; parrebbe un paese abbandonato se non fosse per quella strana e solitaria figura stilizzata che pare

fluttuare, più che correre, verso l'unica piccola porta aperta. La forte luce gialla proveniente dal portone spalancato dell'edificio in primo piano, sulla destra, inasprisce la scena nel contrasto con i toni scuri degli aguzzini, attesi dai compari seduti sul muretto, in fondo.

Il dipinto fu esposto alla galleria comunale di Trieste nella prima mostra personale della pittrice del 1958.

Pastore maledetto

1959 (ma 1958)
Olio su tavola
cm 94 x 57

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1990; Gradisca, 1996; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1996, p. 5;
BONIFACIO 1999, pp. 22,
113 (ill.); BONIFACIO 2023,
p. 36, 34 (ill.)

È un misto di sentimenti, quello che Miela Reina avverte nella Sicilia paterna inseguendo la nostalgia dei ricordi di bambina, quando, già allieva dell'Accademia di belle Arti, armata di tele e colori vaga tra i boschi e i pascoli di Chiusa. Talvolta, al culmine dell'ispirazione, si chiude nella vecchia piccola "casetta rossa", un tempo in uso al fattore che si occupava dei beni della famiglia, per raccontare le impressioni di quel mondo così lontano da Trieste a lei però, ora, sempre più necessario. Non le bastano i disegni, che pure elabora a decine: allora dipinge sulle poche tele che rimedia in paese, o su tavole di fortuna, perfino sulle pareti, compresa la piccola porta dell'abitazione, come conferma una Miela dal grande cappello immortalata davanti alla casetta in uno scatto del 1957. A questi periodici ritiri, l'artista alterna l'instancabile vagabondare in solitaria, peraltro malvisto dalla famiglia preoccupata dalle convenzioni così rigide in quella Sicilia dell'interno. Miela però ha fame di dettagli, utili a creare la visione che cerca: sarà necessaria, però, una sorta di decantazione di quella violenta luce, del silenzio opprimente di quelle case e dei loro abitanti per elaborare opere vere e proprie. Lo farà di ritorno a Trieste, ricomponendo il ricordo con l'intensità del vissuto. Qui tratterà le fisionomie dei contadini dai corpi tozzi e dagli sguardi rassegnati, delle donne provate dalla fatica e dalla perenne attesa e quelle dei pastori, quegli strani, agili fauni moderni dalla vita misteriosa, condotta tra i pascoli sperduti e i folti boschi della montagna. Intorno ad essi Miela crea nuove storie che, in un'area tradizionalmente mafiosa, le consentono di mescolare il suo vissuto personale a un'aneddotica in bilico tra omertà e delitto, vita selvaggia e libertà.

Il *Pastore maledetto* ha una silhouette asciutta e mobile, appena abbozzata e dai tratti fisionomici elementari e bruti, atavi-

ci; è un'immagine altamente evocativa, che attrae e respinge, vivida e intensa nei paradossi, le abitudini, le parole non dette. Miela, in effetti, sul retro di un disegno che illustra la fiera dei pastori di Chiusa Scalfani, annota: "Terzo passo dell'alba / bastone bianco / mi mandi su il bestiame vivo / bruciano gli occhi le ragazze i giovani / il gioco delle palpebre / agita foreste di fuochi / e l'Africa viene a morire / col suo fiato caldo di bestia insanguinata / dietro la cinta dei monti". I pastori, insomma, temuti e sfuggenti, sono capaci di turbare, più che impaurire. Del dipinto non è stato rintracciato un disegno preparatorio vero e proprio, pratica del resto inusuale per la pittrice, che ama lavorare direttamente con il colore sulla tavola o sulla tela. Esistono disegni che sono probabilmente serviti piuttosto per la messa a punto di questo lavoro, pur vivendo di vita propria: cambiano i contesti ma il protagonista è lo stesso. In *Dei pastori non c'è da fidarsi, Come liberarsi del pasato, E le capre hanno ripassato la collina*, ad esempio, ricorre in effetti l'analoga, magra, figura caratterizzata dalla piccola testa ellittica sul corpo ripreso in una particolare postura a x. Del pastore si nota e riconosce pertanto la ricorrente anatomia generale della figura, in cui il viso non appare quasi mai, nascosto sotto fitti segni di china. Pur tuttavia questi pastori disegnati sono ancora caratterizzati dal punto di vista realista, tanto che le forme anatomiche sono chiaramente riconoscibili e le movenze abbastanza naturali.







Dei pastori non c'è da fidarsi, 1958
 China su carta, mm 280 × 220. Collezione privata.

Nel grande lavoro su tavola, la figura del Pastore occupa tutto il primo piano, non ha profondità ma affiora su una superficie chiara e densa di colore. La piccola testa, ancora una volta ellittica, si appoggia sulla figura dalle braccia aperte e le gambe divaricate. Il volto, se di volto si può parlare, ostenta pochi tratti vagamente animaleschi, come la bocca dalla quale spuntano i bianchi canini e gli occhi allungati, stretti e asimmetrici. Nell'insieme, la figura è un

ibrido tra l'umano e il ferino, sostanziata dalla calibrata giustapposizione di irregolari pezzature colorate. I colori sono poveri, stesi in impasti più spessi in alcuni punti, ad esempio nei particolari che connotano la testa, e stesure più acquose e ampiamente campite che interessano il fondo. Le estremità della figura, ora, sono semplici elementi piatti, senza volume, che terminano in forme indistinte; il busto è una composizione astratta. Eppure,



Miela Reina
 Dettaglio con l'autoritratto
 dell'artista accanto al
Pastore maledetto, lettera
 del 12 novembre 1958
 Archivio privato.

e questo sarà un aspetto molto rilevante delle opere di questo periodo, le diverse parti, tutte insieme, coordinate dal fondo neutro, riescono a ricondurre all'unità che riconosciamo come una figura assimilabile tutto sommato a quella umana, la cui componente malvagia è stata sapientemente disinnescata dalla pittrice proprio grazie alla disarticolazione formale. A confortare questa interpretazione, citiamo un disegno a penna del dipinto, ripreso, come spesso

Miela fa per illustrare la sua attività nella città lagunare alla madre e alla sorella, in una lettera che invia da Venezia il 12 novembre 1958. In calce al foglio, in cui ritrae anche se stessa, ritroviamo in effetti l'immagine sintetica del quadro. Miela ripropone l'opera di getto, quasi in un unico, rapido e sintetico segno. E speculare al dipinto finito, tranne che un particolare rivelatorio: il *Pastore maledetto* appare quasi sorridente.

Antonio

L'opera è giocata sulla predominanza delle tonalità terrose, che interessano quasi completamente il protagonista, eccezion fatta per la piccola area color argilla delimitata da una forma irregolare che si staglia su un fondo bruno uniforme, sulla quale campeggia, rovesciata, la scritta "ITALIANO". Gli ocra e i salvia alle spalle del ritrattato sembrano incorniciare quella che, a tutti gli effetti, pare essere una poltrona dall'alto schienale, appena accennata nella forma e illuminata da un acquoso tono nocciola chiaro. Un braccio dell'uomo, leggermente rialzato perché, forse, appoggiato a un bracciolo, rimane volutamente non finito, uscendo dalla carta di cui lascia trasparire il fondo chiaro.

L'opera appartiene allo stesso periodo in cui Miela dipinge *La Rosa* [scheda 6], cui è avvicicabile per una generale scelta formale e l'espressione caricata, sebbene la figura appaia meno rigida – aspetto legato probabilmente al diverso supporto usato dalla pittrice – e comunque lontana dalle cromie timbriche, accese e violente, della tavola dello stesso anno. Come in quell'opera, tuttavia, anche qui è soprattutto la testa del ritrattato a catturare l'osservatore. Non solo per la posizione centrale, enfatizzata dai forti contrasti di colore, ma anche per l'intensa combinazione di bruni e marroni che ne fanno l'elemento più scuro della composizione. La forma del capo, poi, assume fattezze vagamente luciferine nella conformazione delle orecchie appuntite che si stagliano sul fondo chiaro, e nello sguardo illuminato dal bianco degli occhi innaturalmente allungati, accostabili sia nella forma che nel loro spiccare nel viso abbronzato, a quelli ferini del *Pastore maledetto* [scheda 4]. L'inquietante fissità dello sguardo è favorita anche dalla posizione del mento dell'uomo, leggermente abbassato verso il petto. A tutti gli effetti si tratta di un'immagine forte che tuttavia la pittrice riesce a limitare

1958
Tecniche miste su carta
mm 950 x 540

nell'aspetto drammatico indulgendo sull'espressione quasi imbarazzata dell'uomo e sui particolari decorativi della grossa cravatta, annodata goffamente intorno ad un colletto troppo largo.

Chi è, allora, Antonio? È il siciliano dalla pelle bruciata dal sole che ha scelto di emigrare e che da bravo contadino, vestito con l'abito buono, si muove a disagio sulla poltrona cercando una posa davanti alla pittrice? Oppure è uno di quei pastori che di tanto in tanto scendono silenziosi dai dintorni del paese, misteriosi e temuti protagonisti di un altro quotidiano, fatto di omertà e morte, in cerca di un'estrema via di fuga? Forse, il dipinto potrebbe ritrarre entrambi i tipi.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1990; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, pp. 22, 98 (ill.); BONIFACIO 2023, pp. 30-31 (ill.).

Miela Reina
"Andava il siciliano"
Archivio privato

Andava il siciliano
alla ventura.
La Francia senza denti
lo à trovato
~~però~~ alla curva.
Una vanga di latte
e duecentomila
franchi.
Risputano i denti
e i capelli
nella Sicilia d'arancia





Due anni prima, nel settembre 1956, Miela scriveva alla madre dalla Francia: “Oggi è stata la giornata più lunga della mia vita. Ho saputo della morte dello zio [Mimì] Era l'unico che conoscevo della famiglia di papà. E ora tutto è definitivamente finto. Così senza aver quasi conosciuto papà, ho perso anche lo zio. La Sicilia è finita, ma io ci andrò ancora e ancora perché sento che vengo di lì. E lì è tutto così forte e tragico e così dolce la sera che devo tornare a riconoscere ogni cosa che forse papà ha sentito e basta. Questo è tutto”.

In una lettera senza data, ma probabilmente di questo stesso periodo, l'artista scrive orgogliosa di essere contenta di un'opera appena terminata: “Che bella l'immagine della donna siciliana...Una sicula al balcone coi capelli nel vento... dentro dormicchia un ciuco che con l'orecchio entra nella finestra – è carina, ma sa di presepio.” La stessa pittrice si rendeva conto, insomma, di dover fare i conti con due Sicilie: quella candida della nostalgia e del rimpianto e quella cruda e reale a lei contemporanea.

La Rosa

1958
Tempera su tela
cm 100 x 70

Si stenta credere che la figura dipinta da Miela in quest'opera sia quella di una bambina. Eppure ne abbiamo conferma grazie al recente ritrovamento nell'archivio della pittrice di una fotografia che ritrae la stessa piccola protagonista, forse ripresa davanti alla scala di casa, abbigliata esattamente come nel quadro, in compagnia di una coetanea.

L'immagine fotografica mostra la piccola Rosa con una gamba studiata e appoggiata sulla punta del piede, sullo scalinone retrostante. Il particolare che colpisce è la testa: sproorzionata, su quel corpo abbigliato da adulto ma ancora acerbo. Il viso privo di emozioni, statico, si offre apparentemente indifferente all'obbiettivo di Miela, mentre quello della ragazzina accanto, nella posa semplice e nell'abbigliamento ordinario, appare più naturale nel suo accennare un timido sorriso. Rosa non sorride, si atteggia. Riveste un ruolo, con le pose e l'atteggiamento di una donna matura. Una donna che, presto, in quella Chiusa Scalfani della fine degli anni Cinquanta, diverrà moglie e madre, così, come deve essere. Questo sembra infatti suggerire lo sguardo muto, privo di aspettative. Il paese sullo sfondo è quello originario della famiglia paterna, dove vivono ancora diversi cugini e dove l'artista ha trascorso tante estati spensierate. Ora, adulta e pittrice, decide di raccontarlo, quel mondo: cerca la Sicilia dell'infanzia e del sentimento, dell'origine. Colori, tele, blocchi da disegno e macchina fotografica le permettono di appuntare idee, schizzi, riflessioni per creare, una volta a Venezia, opere come questa.

“Io mi sono messa al lavoro – scrive così alla madre e alla sorella nel marzo

del 1958 dalla città lagunare – ho completato i quadri dell'altra settimana e sono a buon punto con quello della Rosa.” E, poi, riproducendo a penna l'opera in lavorazione, modalità che pratica con grande naturalezza ogni qualvolta desidera integrare le informazioni, o attendere pareri, aggiunge: “Il ritratto della Rosa viene bene ed è circa così...”. L'opera piace, molto, come testimonia un'altra missiva dell'artista alla famiglia e viene preparata per essere spedita alla sua prima mostra personale triestina.

La fanciulla dipinta da Miela è molto potente, in effetti. Nell'opera, sostanzialmente risolta tutta sulla superficie della tela, la figura e lo sfondo impressionano per la violenza del colore e la caricata semplificazione delle forme in stretto dialogo. La bambina è ritagliata da un segno marcato e grossolano, che ne restituisce una fisionomia elementare, contornata da irregolari fasce colorate verticali, percorse, sul lato destro, da motivi decorativi bianchi e rossi risolti con tocchi rapidi. Punti focali sono, ancora una volta la testa, e poi il busto, fasciato dal maglioncino operato e leziosamente decorato dai pompon di lana – l'unico elemento vagamente vezzoso – uniti formalmente dalla grande sciarpa bianca che qui dilava, rigida come gesso, sulla figura bloccata. Il viso, tenace

e chiuso, volge lo sguardo verso qualcuno o qualcosa che non vediamo, rifuggendo dall'osservatore e rivelandosi ancora più inquietante negli impasti di colore tra il rosso, il rosa e il mattone che ne restituiscono le fattezze in pochi elementi dal sapore vagamente primitivo. Il dilagante rosso intorno acuisce, se possibile, il ritratto, in senso espressionista.



Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1958; Trieste, 1990; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 22, p. 99 (ill.); BUDINI, CARBI, 2022, pp. 21-22 (ill.); BONIFACIO 2023, p. 30 (ill.).



Miela Reina
Dettaglio con il disegno dell'opera, lettera del marzo 1956
Archivio privato.



MIELA REINASS

Gianna

1958
Olio su tavola
cm 71 × 103

Un'opera come questa consente di evidenziare l'innato senso compositivo e cromatico della pittrice, che da sempre non usa disegni preparatori, preferendo piuttosto costruire con i colori direttamente sulla tela. In questo caso, Miela lo fa attraverso una sapiente giustapposizione di più elementi che consentono alla figura di *Gianna* di nascere e formarsi attraverso una sorta di patchwork: una serie di pezzature tinteggiate il cui accostamento, apparentemente casuale e privo di senso in una visione ravvicinata, improvvisamente si ricompone in una figura riconoscibile e peculiare se osservato alla giusta distanza. L'aspetto interessante è che, provando a isolarli dal contesto, quegli elementi funzionano ugualmente, trasformandosi quasi in partiti a sé stanti, sia dal punto di vista pittorico che formale. I motivi decorativi come i dettagli dell'abito o dello sfondo, ad esempio, non sono necessariamente vincolati a quanto vanno a rappresentare e sono piuttosto apprezzabili in loro stessi, per quanto conferiscono all'unità dell'opera e a quanto viene così raffigurato.

Tali motivi partecipano dunque alla restituzione complessiva dell'immagine, come risulta ancora più evidente se guardiamo lo sfondo, che di solito è la parte meno interessante di un ritratto. Nell'opera in esame, un po' come nelle coeve *Antonio* [scheda 5] e *La Rosa* [scheda 6], esso appare strutturato secondo studiati elementi cromatici che lo rendono interessante tanto quanto la figura. Non vi è insomma priorità di uno sull'altra: entrambi godono della stessa libertà pittorica, senza distinzioni. In questo modo di dipingere Miela pare ricondurci alla costruzione della figura e del contesto alla maniera di Klimt, uso a creare spartiti ornamentali veri e propri: certo, a differenza sua, la pittrice usa colori molto poveri, sordi, asciutti, opachi, che ottiene usando colori in polvere, ossidi e terre che

conserva in pacchetti di carta. Quando serve, vi tuffa la punta del pennello precedentemente intinta nell'olio di lino ed è per questo, che, se il colore non è ben amalgamato, il pennello scorre male, creando una superficie volutamente ruspida e aspra.

I materiali forse vengono scelti anche per la loro economicità, inizialmente: l'amico Enzo Cagno ricorda come, anche negli anni immediatamente successivi all'Accademia, Miela continuasse a fare uso di questi strumenti espressivi. Se almeno inizialmente la motivazione di tali scelte va ricercata nella cronica mancanza di mezzi, il perdurare di un atteggiamento di questo tipo, oltre a risolversi in una sorta di abitudine dell'artista, assume connotazioni che fanno propendere per una deliberata scelta stilistica.

L'opera è figurativa ma formalmente e anatomicamente siamo lontani da qualsiasi realismo: il viso è una combinazione di macchie colorate arancioni grigie e bianche, diluite, raddensate, sfregate, delimitato da altri grigi densi che invadono anche parte dei capelli e del collo; il corpo si sfalda in sagome colorate allusive all'abito decorato che si mescola con lo sfondo lasciando ben poco spazio alla figura. Eppure la donna c'è: è tutta in quello sguardo malinconico e rassegnato, intorno al quale la pittrice ha messo in moto e realizzato il suo originale meccanismo di costruzione dell'immagine.

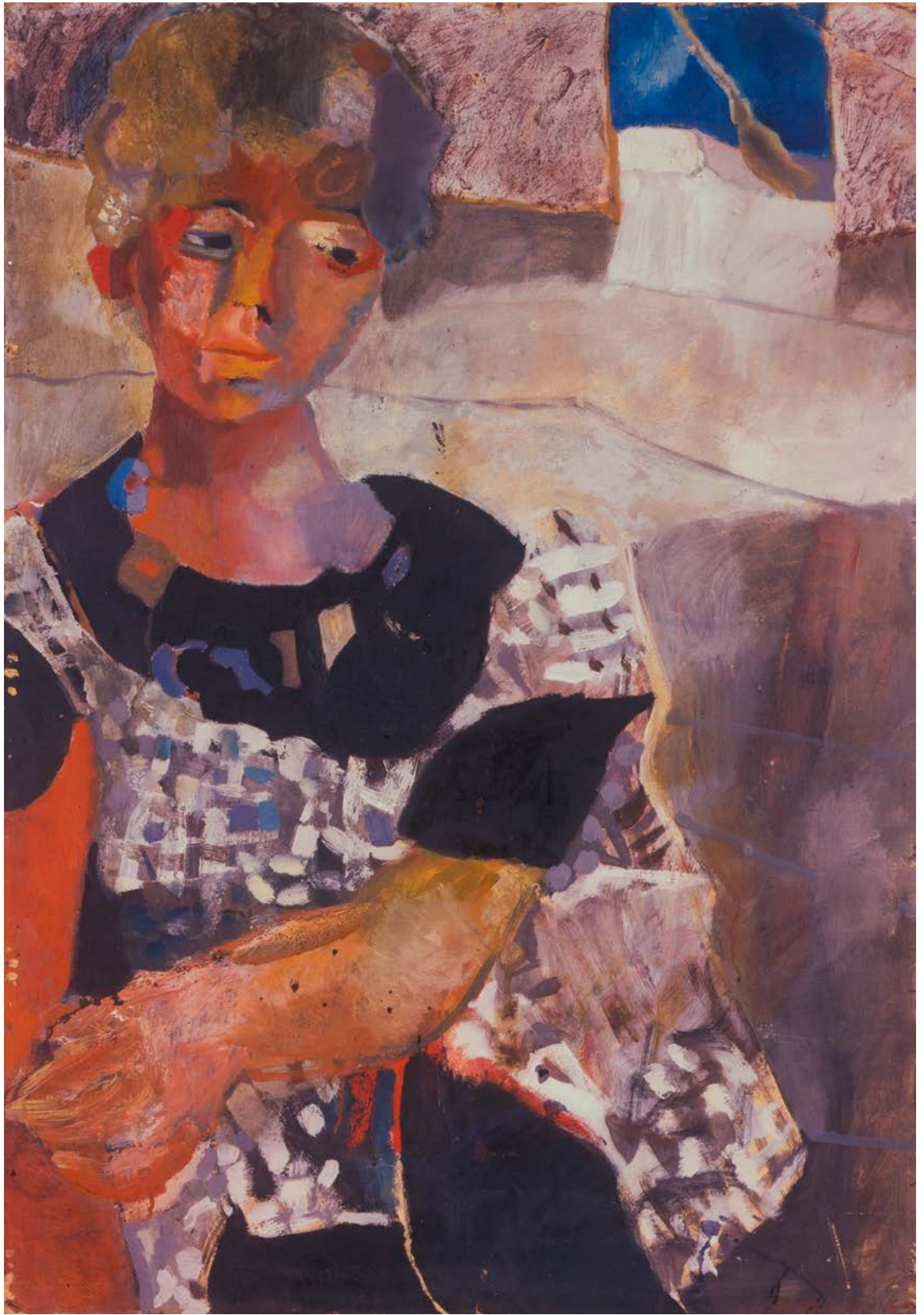
Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1958; Trieste, 1990; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, pp. 22, 41, 102 (ill.); BONIFACIO 2023, p. 30 (ill.)



Rusidda

1959
Olio su tela
cm 71 × 104

In una lettera del marzo 1959 Miela agiorna i suoi cari sulle opere in corso, come fa quasi quotidianamente dal 1955, anno in cui si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Si avverte un certo entusiasmo nelle sue parole: è un buon periodo, lavora molto e sta preparando “una serie di tele con la colla e il gesso” per poi completare la preparazione “passandole con la carta vetrata”. Una di quelle tele potrebbe essere proprio il dipinto in esame.

La figura occupa praticamente quasi tutto il primo piano. Sullo sfondo di una spoglia abitazione, di cui riconosciamo la pavimentazione a lastre di pietra dai luminosi toni grigi e beige, appare il letto su cui giace la rigida figura semidistesa. Una coperta con motivi rossi, blu e ocra offre gli unici elementi di colore di un quadro altrimenti giocato soprattutto sulle tonalità neutre dei grigi e dei bruni. Questi toni, così come la sagoma severa dell'abito in cui è celato il corpo della protagonista che immaginiamo consunto dalla fatica, pongono in risalto il colore spento dell'incarnato, gli occhi scavati e semichiusi, le grosse mani da contadina devastate dall'artrite.

Formalmente il lavoro è avvicinabile al ritratto di *Rosa* [scheda 6] anche se le cromie sono decisamente meno squillanti. Inoltre, a differenza del ritratto della bambina, effigiata in una dimensione più decorativa che reale, l'anziana viene dipinta in un ambiente riconoscibile. Tuttavia, la stesura della densa materia pittorica, trattata con la spatola alternata al pennello e sfregata in alcuni punti, soprattutto nei particolari della testa, forzandone l'espressione, avvicina l'opera a quel gusto *fauve* cui appartiene anche il ritratto di Rosa.

Pittrice in maturazione, attenta e sensibile interprete di tematiche personali, ora Miela amplia lo sguardo a problematiche più generali che entrano senza filtri in queste sue opere siciliane: “Quanto a Saetti –

scrive Miela in merito all'esigente docente ordinario di decorazione – sappi mamma che io non ho alcuna intenzione di inimicarmelo, ma so che di tutte le cose che ci sono al mondo, interessanti drammatiche paurose, divertenti umane non è solo il lato decorativo misto e stilizzato che bisogna prendere in considerazione”. E continua: “Fare figurine con un certo quale stile e con dei tenui colori e la natura morta laterale, non è ancora dipingere. Pensa che di tutto un mondo che si agita soffre e muore, la polvere dell'Accademia non è la cosa più importante”. Ciò, tuttavia – chiosa – non significa certo abbandonare gli studi quanto piuttosto “portare la vita esterna nel regno agonizzante di Saetti, a rischio di comprometersi. In fondo sta qui il coraggio più grande”. E quella “vita esterna” che “soffre e muore” trova allora nelle inizialmente nostalgiche e domestiche tematiche siciliane, ormai radicatesi nell'animo della pittrice, il suo fulcro. Molte sono le opere di questo periodo che la pittrice tratta con un analogo linguaggio, che, stilisticamente e tecnicamente appare sempre più lontano da quello saettiano, sebbene a quello rimandi sempre nella struttura compositiva e nella fedeltà alla figurazione.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1958; Trieste, 1990; Gradisca, 1996; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1996, p. 5;
BONIFACIO 1999, p. 22,
119 (ill.), 1999; BONIFACIO
2023, p. 27 (ill.)



Padre

Miela è figlia di Giuseppe Reina, patriota palermitano pluridecorato durante la prima guerra mondiale, che diviene provveditore dell'ufficio scolastico di Trieste, dove sposa la triestina Aurelia Cesari, giornalista e figlia di Giulio, direttore de "Il Piccolo". Il padre di Miela muore nel 1945, quando lei ha solo dieci anni, una circostanza che lascia un segno profondo e indelebile nella pittrice, anche solo a scorrere quanto scrive alla madre e alla sorella tra la metà degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, in cui ripetutamente ricorre a espressioni di nostalgia e affetto verso un genitore conosciuto soprattutto attraverso i racconti familiari.

Nel periodo veneziano, il padre è evocato spesso e, soprattutto, nei momenti più difficili. Il primo importante distacco di Miela dalla famiglia e le problematiche creative vissute durante i primi anni di Accademia, sfociano ad esempio nella lettera piena di sconforto e insoddisfazione del dicembre 1957 quando "Va più male che mai con la pittura – si lamenta – non riesco a far niente." È così depressa e angosciata da non riuscire a dormire, e poi ha paura, aggiunge, mettendosi completamente a nudo: "Dipingo non con paura ma per paura di non sapere più dipingere." E conclude: "Cara mamma, ho nostalgia di quella casa che la zia Noemi odia e stanotte mi sono sognata di papà che veniva a vederla ed era contento gli piaceva e diceva che somigliava alla prima di Palermo. Ed era molto più alto del vero." Nel marzo del 1959 "il 7 notte" la pittrice verga nuove righe, sempre destinate alla madre tra le quali rievoca ancora il padre. È una "lettera da leggere e dimenticare" dove sottolinea che "la pittura aspetta e scalpita, quando scalpiterà di più si riverserà fuori e forse andrà meglio. Non si può stare a lungo senza parlare, o solo coi poeti". Cita quindi alcuni versi di Juan Ramon Jiménez e aggiunge "come sono tri-

1959
Olio su tavola
cm 65 x 490

ste oggi e come lo sono ancora e volevo essere con te e con Idoletta, ma soprattutto con papà. Ma siamo tutti quanti insieme se ci crediamo", tenta di convincersi ricordando anche la sorella, cui è legatissima. Oppure, in un'altra epistola mescola il dolore della perdita, ancora latente, all'esigenza di superarla, liberarsene definitivamente elaborandola in maniera consapevole: "A volte vorrei che tutto fosse già passato e rivederlo da lontano, e nel frattempo ho voglia d'avventura di lotta e d'entusiasmo. Ma resto lontana dalla pace e dalla lotta in una specie di equilibrio abulico. Oh che cosa è successo di me? Non si tratta di foreste pietrificate né di materialismo (sono anche troppo concreta) ma come di una corda che avevo dentro rotta, e non so quando è successo. Forse ho bisogno d'amore? Non potrebbe essere?".

Collezione privata

ESPOSIZIONI
Trieste, 1958



Il 19 febbraio 1955 annota: “È difficile vivere qui. Io resisto e lavoro... papà era timido, anch'io lo sono. Per lui c'è stata una guerra tremenda, per me una Venezia un'accademia una pittura. Vogliami bene mamma. Non voglio fare niente di indegno di papà. Soprattutto perché è morto e non può punirmi né disapprovarmi.”

Anche nell'opera in esame il richiamo autobiografico si consolida in un'immagine inquieta e sofferta del padre, emergente da una sorta di denso e bituminoso sfondo, bruno e ctonio, che la circonda completamente. Il ritratto pittorico è quasi certamente tratto da una classica immagine da studio fotografico, presente in casa. Se questo è il punto di partenza, nel suo lavoro Miela stravolge ogni convenzione: trasforma la testa e, soprattutto, il viso del padre, in un mosaico di segni, forme e macchie irregolari, cromaticamente e formalmente antirealiste, che vanno dal verde azzurro dei capelli, ai grigi e gialli spenti dell'incarnato, in cui, tuttavia, la fisionomia, l'espressione e lo sguardo, in particolare, non solo non si perdono, ma, anzi, identificano senza ombra di dubbio Giuseppe Reina. Il corpo dell'uomo è risolto sinteticamente sulla superficie della tavola con pochi segni rapidi, tirati via, eppure sufficienti a farci immaginare l'abito elegante decorato dal cravattino denso di impasto marrone, aperto sullo sparato insolitamente ocra.

È un lavoro fortemente espressionista e anticipatore, dal punto di vista stilistico e formale, dell'evoluzione pittorica di Miela che prenderà definitivamente piede circa due anni dopo. Le suggestioni maturate durante le avventurose estati trascorse nel paese d'origine paterna, Chiusa Sclafani, inseguendo ricordi troppo lontani, sembrano evocati nel quadro dal buio misterioso e sconosciuto nel quale la figura del padre pare faticosamente farsi strada, fino a raggiungerne la superficie. Insieme ai colori, anche il segno concorre ad imprimere una sensazione di forte disagio: se non è mai bello, qui non lo è particolarmente, risultando spezzettato, monco, impastato in una materia pittorica in molti punti prevaricante, povera e densa, fatta di oli e tempere miste a sabbie mescolati e stesi con rapidità quasi gestuale.



Sole rosso

1959
Tecniche miste su carta
cm 40 x 30

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 21,
81 (ill.)

L'opera omaggia evidentemente Bruno Saetti, docente di decorazione all'Accademia, con l'interpretazione da parte di Miela di uno dei suoi temi più amati. La natura-città-Venezia e il sole, forma suprema dell'esistere, elemento generatore di vita, saranno in effetti continuamente ripetuti dal pittore emiliano a partire dal suo trasferimento in laguna, nella cui ricostruzione continua eserciterà la sua creatività.

Con Saetti, Miela vive fin dall'inizio un rapporto complesso, di fascinazione e incomprendimento, attesa e delusione, che nel tempo, tuttavia, si consolida in reciproca stima. All'inizio Miela accoglie con fatica le indicazioni o i suggerimenti del Maestro, soffrendone e sfogandosene ripetutamente nelle lettere alla famiglia: "Saetti ha detto che la natura morta è ancora un po' impersonale, ma che sa che fra un po' farò opere che piacciono al cuore e all'anima. Questo perché m'aveva detto di copiare esatto esatto, senza cambiare nulla, né un tono né un colore. Allora per forza risulta così impersonale". Confessa spesso, però, di ricercare la considerazione del docente, particolarmente impressionata dalla sua abilità tecnica. E infatti scrive (13) "Accademia. Si lavora si lavora, ma nessuno ti dice niente. Saetti sempre astratto e assente perché è occupato con una mostra d'arte. Pensati che dipinge mica ad olio ma ad affresco, poi stacca l'affresco e lo trasporta così su tela così si ottengono i pregi dell'olio e della tempera. Ho parlato con Zotti. Ha detto che Saetti è sempre così svagato ma che un giorno o l'altro si accorgerà di me: speriamo!".

Non è un caso che la pittrice nutra una certa ammirazione per il maestro bolognese: già incaricato tra gli anni Venti e Quaranta di importanti cicli pubblici, è conosciuto come muralista abile e raffinato, noto anche per avere sviluppato l'originale e fortunata tecnica di traduzione dell'affre-

sco sul cavalletto, intuendone una nuova vocazione, intimista e quotidiana. Saprà poi ampliare l'espressione tipicamente figurativa del suo lavoro a suggestioni informali e gestuali, mantenendone sempre inalterati gli elementi che lo caratterizzano, compresi i valori plastici costruiti in piani cromatici e la quasi maniacale attenzione nell'accostamento tonale dei colori. Il sole, anzi i suoi *Soli* vivono della riduzione del molteplice e diverso oggettivo con la perentorietà di pochi segni portanti, con la pittura colta dove nulla è lasciato all'estro, all'umore, al gestuale, nell'economia severa di un progetto e di una pratica ordinata e rigorosa, sempre fedele a sé stessa, fondata su cromie pastose, derivate dall'affresco, e tonalismi dal sapore trascendente, costruzioni a lungo soppesate in una sorta di promessa e garanzia di un possibile domani.

Miela sceglie quindi di confrontarsi con Saetti su uno dei tempi preferiti, per l'appunto, ma lo fa a modo suo. Sa che deve sentire quello che esprime. Scriverà: "Oggi sono andata in Accademia anche nel pomeriggio. Ho fatto dei disegni molto brutti. Ma non bisogna farli belli. Fare dei disegni, avere una mano sicura, non conta gran che. Bisogna dire qualcosa, sentire la figura, o il piatto e la bottiglia che si disegnano".

Così, tanto per cominciare, la sua laguna è una *gouache*, quindi i suoi colori sono ridotti all'osso. È un acquerello a raccontare il tramonto infuocato dal piccolo sole arancione tracciato in pochi segni tirati via. La natura morta sulla sinistra è un vaso scuro, risolto in ampie e rapide linee verticali, che spicca sulle due masse arrotondate retrostanti, una più densa e bruna, l'altra radensata in una serie di tratti verdi. Anche il bicchiere, lì accanto, è suggerito da larghi segni cerulei che ne definiscono la forma semplificata. Originale è la parte bassa del lavoro, a partire dal segno orizzontale sulla destra che separa quello che di realista



ancora scorgiamo nel lavoro, da quanto non lo è più. Un segno arancio in campo bianco è frutto di un rapido movimento del pennello, seguito dall'ellissi sottostante, ottenuta con la veloce rotazione del polso. Gli elementi grafici e geometrici a forma di x, elaborati in rapidissima successione in un

acquoso campo giallo e bruno, conferiscono energia e carattere alla composizione. Non c'è traccia alcuna dei colori pastosi dalle tonalità tenui: nulla di tutto questo. Solo la struttura, peraltro importantissima ora e nelle successive costruzioni figurative della pittrice, rimandano all'estro del docente.

Gli amici (Manfredi, Daniela e Lucia)

Dei tre protagonisti dell'opera conosciamo qualcosa di più solo della figura maschile, grazie al sempre prezioso epistolario della pittrice, recentemente recuperato dalla famiglia e in buona parte pubblicato (BUDINI, CARBI 2022). Si tratta di Manfredi, rampollo della famiglia Ritter de Zahony di Francoforte sul Meno, trasferitasi in seguito ad Aquileia, uno studente di architettura che Miela frequenta con diversi altri nei comuni luoghi di ritrovo e nei caffè della laguna. All'amico, Miela offre saltuariamente il suo aiuto. Come nel dicembre 1957 quando scrive che, finita la lezione, è andata da Manfredi a "disegnare architetture e scrivere numeretti e letterine" per un esame.

Nell'opera, la pittrice ritrae il ragazzo con due amiche. Tutti sono debitamente identificati dai loro nomi, riportati ordinatamente accanto ad ognuno nel sottile e irregolare stampatello tipico di Miela. La figura femminile al centro è ripresa un po' di fianco, lo sguardo fisso rivolto fuori campo, l'incarnato caldo e aranciato che si staglia sul morbido maglione con le frange dai freddi toni grigio-azzurri. Sul lato destro della tavola si coglie solo una parte del viso della seconda figura femminile, che spicca sullo sfondo rosa arancio in un denso bianco gessoso, perfetto per sottolineare plasticamente il naso e la fronte della ragazza, cui conferisce anche un vago effetto scultoreo nell'essere incorniciato dalla massa compatta e ordinata dei capelli. Ma è ancora la figura maschile la più interessante dal punto di vista compositivo e pittorico. Costruita come le altre direttamente sulla tavola, sembra trovarsi fisicamente davanti ad esse, sebbene di poco. L'osservatore la scopre in un secondo momento, soprattutto perché è costruita in tonalità più scure. Ecco però che, del corpo, emergono le spalle ampie e leggermente incurvate, mentre il resto della figura è costituito da pochi det-

1959
Olio su tavola
cm 72,8 × 104,3

tagli astratti e geometrici stesi sulle ampie campiture brune dell'abito, allusivi di una *silhouette* appena distinguibile, ma evidente. Il giovane è rivolto alla donna al centro, ed è quindi leggermente girato verso di lei nel naturale movimento di chi si rivolge a qualcuno con il quale, presumibilmente, si sta parlando. Del suo capo, scurissimo, di cui ora notiamo gli elementari ma più che sufficienti dettagli anatomici - la macchia di colore diluita dell'orecchio, le placche irregolari argilla e bruno dei capelli, i neri e verdi profondi del profilo - apprezziamo soprattutto l'idea di volume che suggerisce. A sottolineare questo aspetto, basta un solo segno di colore bianco della pittrice, dato con rapidità, sopra la fronte, e la testa di Manfredi, aiutata certamente anche dalla posizione non frontale di Daniela, conferisce da sola profondità ad un lavoro che, altrimenti, rimarrebbe piatto e sostanzialmente decorativo. Ciò che presumiamo trovarsi dietro alle figure, infatti, in una *texture* a losanghe e forme varie bianche, rosa e blu, funziona solo da raccordo tra le parti. La piccola sagoma nera su fondo bianco, una statuetta su piedestallo posta al fianco delle due donne, è la quarta protagonista della tavola. Pare avere anch'essa un ruolo



Collezione Fondazione
CRTrieste

ESPOSIZIONI
Trieste, 2022

BIBLIOGRAFIA
GARDONIO 2012, pp. 418,
420-21 (ill.); BUDINI, CARBI
2022, p. 27 (ill.)

Foto di gruppo con
Miela in piedi, quinta
da destra, e in basso,
in primo piano,
Riccardo Schweizer.
Accademia di Belle
Arti di Venezia (1958)
Archivio privato



preciso: in quel piccolo braccio alzato aiuta a dare vita alla composizione.

Insomma, i due *escamotage* usati dalla pittrice rimettono in gioco il senso di quella che altrimenti si porrebbe come un'opera monotona e muta, alimentando invece l'interessante relazione, e dialogo, tra le figure

ritratte, e tra queste e l'osservatore. La tavola di proprietà della Fondazione CRTrieste è stata recentemente esposta nella mostra *I tesori svelati* a cura di Lorenzo Michelli, tenutasi al salone degli Incanti nel settembre/ottobre 2022, in occasione del trentennale di attività dell'ente.

Madre e figlio

1959
Olio su tela
cm 75 x 99,5

Quello della maternità è uno dei temi più amati e ricorrenti nelle opere di Miela a partire dagli anni dell'Accademia e fino ai primi Sessanta. Questo dipinto, di proprietà della Fondazione CRTrieste, è riprodotto a pena dalla pittrice nella lettera alla madre del 22 marzo 1959. Nulla di strano: è sua abitudine raccontare nelle lettere che corrono lungo tutto l'epistolario, dei suoi progressi nel lavoro, oltre che del quotidiano, dei viaggi e delle relazioni, integrando alle parole, immagini che sanno immetterci con rara intensità nella sua vita, colorata da una sua sottile e innata ironia. È una forma di narrazione, questa, che le è particolarmente congeniale e che offre al lettore di ogni tempo uno spaccato coinvolgente sui suoi anni formativi: dalla descrizione dettagliata della modesta stanza da studentessa fuori sede, agli abiti che si sta cucendo, ai rapidi ritratti di amici e docenti dell'Accademia, alle opere, per l'appunto. In questo caso, Miela sceglie di anticipare alla madre i lavori che l'hanno maggiormente impegnata in quei giorni primaverili, sui quali si sta mettendo in discussione o in merito ai quali attende la reazione dall'amata e stimata genitrice. Non è strano, allora, leggere quanto scrive in merito alla gestazione dell'opera in oggetto: "Sto facendo un quadro che stava venendo piuttosto bene ma che adesso rovinai sostituendo ad un rigoroso contadino rossastro, un diafano lattante, ed una sognante fanciulla sul balcone, una robusta e stupida donna. Peccato, ma potrà andare anche così forse, col tempo". Miela, naturalmente, è convinta del cambiamento del soggetto, tanto da disegnare il lavoro in gestazione nella stessa lettera.

Madre e figlio è una maternità urbana. L'opera si risolve in una composizione divisa sostanzialmente in due parti: da un lato la donna, la cui figura massiccia è sintetizzata nel busto elementare, chiuso, sul

Collezione Fondazione
CRTrieste

ESPOSIZIONI

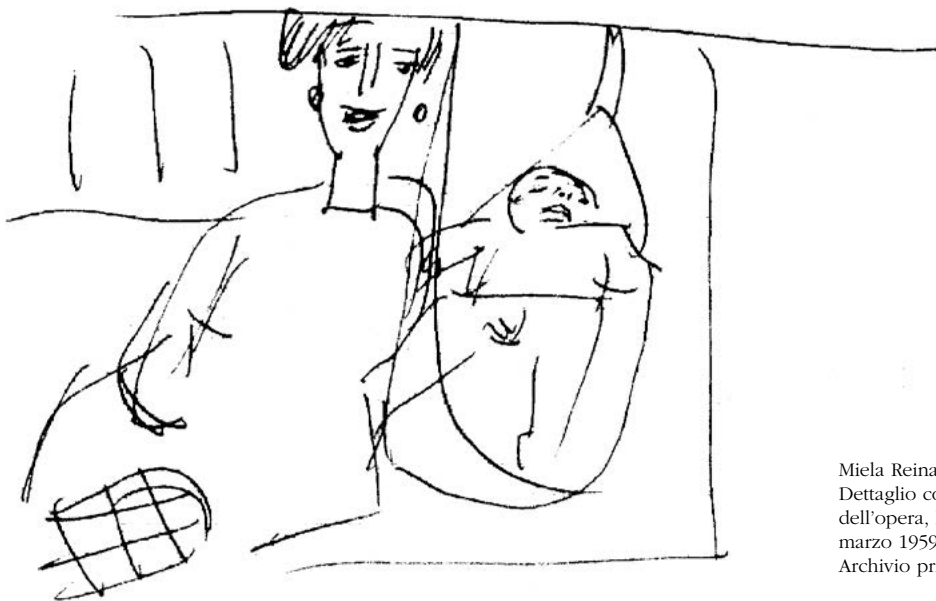
Trieste, 2022

BIBLIOGRAFIA

GARDONIO 2012, p. 418-19
(ill.); BUDINI, CARBI 2022,
pp. 26 (ill.), p. 99-101
(ill.)







Miela Reina
 Dettaglio con il disegno
 dell'opera, lettera del 22
 marzo 1959
 Archivio privato

quale si ergono collo e testa, tozzi e semplificati nella forma: l'unica concessione graziosa è l'orecchino dorato e qualche segno di pennello, a delineare la fisionomia del viso. L'altro lato del quadro, più mosso, ci presenta il bambino disteso nella culla. Le tonalità del dipinto sono quasi tutte scure, a partire dal buio totale dello sfondo, quasi bituminoso. Anche la veste della donna si presenta quasi completamente nera, senza sfumature, tranne qualche macchia chiara. Negli incarnati delle figure predominano calde tonalità rosso arancio. Il bambino, più realistico nel corpo ripreso in forte scorcio prospettico e rischiarato dalla camiciola e dal lenzuolino chiari, ostenta i piccoli arti in movimento nella disarmante e infantile nudità; molto delicata è la fisionomia del viso, cui Miela riesce a conferire notevole tenerezza pur nella decostruzione formale e nell'uso espressionista del colore tipici del periodo. Opere come questa sembrano chiamare in causa ancora il personale rapporto dell'artista con la madre. In una lettera del febbraio 1957, rispondendo ad Aurelia proprio nel merito di un'altra maternità, la pittrice scrive: "Cara mamma sì, nel quadro della maternità il bambino guarda la madre.

Ma tutti guardano la mamma, non credi, anche se sono cattivi con lei a volte. Ma tu perdoni, vero? Voglio essere più buona con te, ma non so esserlo". Condividendo con lei idee e intenzioni creative sul tema, Miela comunica in realtà anche i suoi personali sentimenti, grazie ai quali ambienta il tradizionale soggetto in esame, di derivazione tipicamente religiosa, in un contesto moderno e laico. Il che potrebbe alludere anche al pesante vuoto che la sta tormentando in questo periodo nella sensazione di generale inadeguatezza spirituale che, assomma, necessariamente, anche a quella creativa. "Cara mamma – confessa infatti in un'altra lettera – Mi sento indegna di tutto e incapace terribilmente incapace. Di fronte alla vita. E pitturare! Pitturare che non riesco più. Ho bisogno credo di "solidificarmi" su di una base più sicura. Non l'ho mai detto per non addolorarti ma la mia Fede non è niente salda, allora scivola. [...] Ho Venezia nell'anima, mentre vorrei in me la solidità siciliana a cui aspiro. Là mi sentii perfetta e felice. Non so come andare avanti e con chi. Il lavoro non va bene. Ma Venezia riuscirà a farmi del bene, forse lavorando lavorando, dal lavoro sento verrà a me quello che strutturalmente manca".



*Madre con bambino nella
culla* (1961) mm 300 × 400
china su carta
Collezione privata

Figura (Il seminatore)

1959
Tecnica mista su carta
mm 400 × 500

Collezione privata

Questa opera fa parte di un nutrito gruppo di carte dai temi simili, analoghe nelle dimensioni contenute e nelle eterogenee tecniche utilizzate: si veda ad esempio *Il pescatore*, *Figura e bambino* o *Il carrettiere di Madrid* o i tanti *Cavalieri* e diversi altri lavori realizzati negli anni 1959-1960 [figg. 59-61], centrati soprattutto su temi domestici e familiari. L'ispirazione principale è quella vita rurale che Miela Reina ha imparato ad amare nella Sicilia paterna, prediligendone le connotazioni più popolari e spontanee, semplici, molto simili a quelle che sta scoprendo proprio durante il viaggio in Spagna.

Così, questi lavori sono accomunati da una figurazione sottolineata dal colore brillante, risolta nella sovrapposizione di segni elementari o stesi a macchia, mescolati a pastelli e china. Il guazzo, fresco e immediato, fa vibrare di forme la superficie del foglio, per un racconto dal sapore immediato, diretto.

Dal punto di vista compositivo, se ritroviamo quel gioco a decostruire e ricomporre che la pittrice mette a punto sulla tela e la tavola del periodo, sulla carta esso si traduce in scenari più liberi e armoniosi, capaci di dare forma a immagini meno rigide grazie alla freschezza dell'acquerello mescolata alla duttilità dei pastelli, più confacenti ad esprimere la dinamica della narrazione. Formalmente, insomma, le parti giustapposte dalle forme irregolari che vanno a comporre le figure e l'ambiente, interagiscono con una fluidità maggiore e più equilibrata. Nel caso del lavoro in oggetto, l'uomo che si staglia vagamente ingobbato sullo sfondo blu, è ripreso dal basso, colto nel tradizionale atto di spargere le sementi sul terreno con un ampio movimento del braccio. Porta infatti appeso alla vita un sacco dove ritmicamente immerge la mano per raccogliervi i chicchi. Ed è lei, la mano in primo piano, la protagonista del disegno:

poco importa la sua forma così poco naturale: sappiamo che ha appena compiuto l'azione, tanto da apparire evidenziata da un contorno in contrasto e separata dal resto del corpo. In alto nel controluce, i semi stanno ancora volteggiando intorno all'uomo, sospesi in una sorta di vaporosa nuvola multicolore. È molto bella la testa del contadino, colta in un plastico e sorridente sotto in su sottolineato da marcate linee chiare campite dai colori bruni dell'incarnato.

Aiutano a cogliere meglio la sempre più viva sensibilità di Miela verso i temi rurali, le parole che dedica a Davide Orler (Mezzano di Primiero 1931-2010), pittore "montanaro" che "ha trovato un'anima a Venezia", artista e amico di sempre di Riccardo Schwaizer. Orler giunge in Accademia nel febbraio del 1957, dove Miela lo conosce, rimanendone affascinata. "È un pittore meraviglioso, un poeta" scriverà alla madre "capace di creare i quadri più belli e grandi e sinceri e reali e popolari e puri e buoni e fiduciosi. Cara mamma se tu li vedessi sapresti cos'è la pittura e che ci sono ancora delle persone al mondo che sanno che cos'è". A guardare alcuni lavori dell'epoca, avvertiamo in effetti un comune sentire e una certa affinità espressiva tra i due artisti. Orler è "tutto un vorticar di forme, tetti e alberi che si arricciano in uno scenario che ricorda quello esotico e insieme familiare di una fiaba russa dell'Ottocento". Le sue figure femminili sono "donne al balcone, o sedute o distese, così picassiane nella forzata monumentalità e nelle ampie campiture cromatiche, e pur fisiche nella loro ingenuità d'espressione" (PASQUALI 2003). Le "forme che sembrano quasi fluttuare tra terra e cielo, non perdono, anzi accentuano la propria ferita corporeità ma assumono anche la leggerezza di figurine ritagliate e danzanti nella inconsapevole crudeltà di un gioco infantile". Insomma, i mondi dipinti e disegnati da Miela a partire dal viaggio

in Francia del 1956 e ispirati alla personale rilettura del lirismo chagalliano potrebbero essere descritti allo stesso modo! L'apprezzamento da parte della Reina di quei lavori di Orlor non fa che confermare, a nostro

parere, l'analoga propensione ad un recupero di quel mondo rurale la cui elementare unicità potrà ritrovarsi forse solo nella naturale sincerità e schiettezza dei più semplici: i bambini per primi.



Protagonista principale dell'opera è la figura di un animale in volo che vediamo dall'alto, sotto di noi, mentre plana su un panorama lontano composto da una morbida e verde collina, terre aride e gialle e un piccolo borgo. Con le zampe divaricate, la testa protesa in avanti, il dorso che, in questa prospettiva, pare dividersi in due parti simmetriche, il corpo di quella che potrebbe essere una capra appare bidimensionale, innaturalmente appiattito lungo un'immaginaria spina dorsale. Il panorama che l'animale nasconde per gran parte sotto di sé, nella parte destra si apre al nostro sguardo permettendoci di scorgere anche qualche presenza umana: un contadino, solido e tarchiato eretto su due esili gambe sospese in un cono di luce, un bel fico d'india, unico elemento naturale particolarmente rigoglioso su un terreno che, per il resto, ci appare piuttosto brullo e desolato, una contadina di nero vestita, disposta perpendicolarmente rispetto alla pianta e racchiusa in una curiosa forma oblunga da cui spuntano testa, mani e piedi, forse sospesa anche lei nel vuoto. Sulla cima del piccolo colle, poco più in là, si staglia il misterioso pastore dalle lunghe gambe, figura amatissima da Miela, intento ad osservare alcune figurette indistinte che sembrano prendere il volo verso l'orizzonte (le sue pecore?). Una manciata di casette, abbarbiccate l'una sull'altra e dotate di finestre che sembrano strani occhi, chiudono la composizione nella parte alta della carta. In basso,

1959
Tecniche miste su carta
mm 180 x 220

Collezione privata

a destra, una persona sta osservando come noi quanto accade, forse senza accorgersi di essere, in realtà, anche lei protagonista dell'opera: l'artista?

La china esce dalla penna sottile alternata al guazzo, che, insieme ai rapidi segni a pastello definiscono forma e sostanza, contorni e corpi, paesaggi e vegetazione: il dorso acquoso e bruno dell'animale, la terra arsa, la collina verde e densa, il cielo viola e azzurro. Dal punto di vista formale, solo l'animale in primo piano sembra vagamente riproporre la giustapposizione di elementi a sé stanti che ricorre nelle figure dei dipinti coevi. Lo ritroviamo molto simile e sempre fluttuante anche nel disegno a china che pare in qualche modo averlo ispirato dal titolo *Il contadino è di terra* del 1958, dove l'animale appare più chiaramente riconoscibile insieme alle stesse casette, in alto a destra: ecco di nuovo il contadino e il pastore con il suo gregge. Tutto concorre a creare la strana atmosfera da fiaba vagamente chagalliana ma più cruda, ironica e irriverente, di quella. Ciò che appare più evidente in questo lavoro, come nelle

*E le capre hanno
ripassato la collina*, 1958
China su carta, mm 340 x
220. Collezione privata.





carte coeve, è soprattutto la nuova scelta compositiva generale, dall'andamento trasversale e dal movimento sinuoso, inteso a suggerire forse un *continuum* narrativo che non ha un inizio e non ancora una fine. Favoriscono questa lettura le diverse variazioni del punto di vista e il fluttuare

più o meno evidente di protagonisti e delle componenti del racconto, apparentemente isolate le une dalle altre eppure in dialogo. Sono, questi, tutti elementi che Miela Reina riprenderà e svilupperà nelle opere dei primi anni sessanta e, soprattutto, in quelle tra il 1963 e il 1965.

Cavaliere

1960
Olio su tela
cm 100 x 140

Il viaggio in Spagna del 1959 consente a Miela di preparare la tesi di laurea. Il 3 ottobre scrive al Ministero degli esteri, che le ha concesso la borsa di studio, una lettera che, pur nella necessaria formalità dell'occasione, tradisce l'eccitazione non ancora sopita per l'originale esperienza: "Compiute alcune ricerche d'archivio e biblioteca nei centri pittorici castillani (Madris, Toledo, Castillas de Berlanga, Maderuelo) e raccoltone il materiale indispensabile sia tecnico sia fotografico – scrive – ho svolto la mia tesi 'La pittura romanica in Castilla' che trova il suo fine e anche il suo limite nel volere essere un suggerimento allo studio comparato di preumanesimo romanico nei diversi paesi europei occidentali. La Castiglia più isolata di ogni altro paese dalle correnti figurative centro europee conquista da sola aggressivamente e con entusiasmo cosciente, il posto di piena maturità figurativa". Questo viaggio da sola si rivela per la pittrice una delle tappe più importanti del suo percorso di crescita e formazione. Miela si invaghisce profondamente del Paese che scopre percorrendo in treno, in autostop, a piedi, attraversando anche i più piccoli centri rurali, poverissimi ma dignitosi e ricchi di tradizioni, popolari e religiose che le viene naturale associare all'amata Sicilia del padre, quella Chiusa Sclafani contadina che ha sempre nel cuore. Tra i nuovi temi, se ne affaccia uno che guarda ai tanti contadini a cavallo e carretti sicani, anch'essi così simili, peraltro, a quelli spagnoli: la figura del cavaliere, che, qui in Spagna, evolve in quella del *picador*, figura agli artisti resa memorabile grazie all'opera di Picasso. "Arrivai a Madrid e veramente a tocchi mi avviai con paura alla corrida – scrive alla madre il 17 agosto 1959 (153) – veramente presa dal panico e dall'entusiasmo per essere in quel luogo, e così grande e terribile, mi guardai tre ore di corrida. Il pubblico è altrettanto emo-

zionante quanto lo spettacolo". Miela trova bellissima l'esperienza anche se "terribile e senza pietà. Tutto ciò era troppo per me. Ero morta quasi traballante sulle gambe. Ritornai a casa e non potei dormire fino all'una, ma furono i miei giorni più veri e giusti". Poi, il giorno dopo, aggiunge (146): "Credo che la corrida è una cosa altamente metafisica e vera. Il pubblico non tiene né per il toro né per il torero. Se il toro non fa il suo dovere viene fischiato come il matador. L'importante è che tutti e due stiano al gioco (la posta è la morte)". E conclude "lo spettacolo è sempre diverso e non risulta per questo monotono: primo perché non è finzione teatrale, ma realtà: secondo perché è come l'amore, credo, che cambia sempre restando immutato".

Il dipinto in esame, dal semplice titolo "cavaliere", ritrae proprio un *picador*, caratteristico torero a cavallo della corrida che in diverse varianti si ritroverà nelle innumerevoli opere coeve. Osservando il muso dell'animale, riconosciamo, in effetti, la classica protezione che, nel nostro caso, è risolta in un tutt'uno con la benda usata per non farlo spaventare. Solido e robusto come vuole la tradizione, il cavallo dipinto dall'artista è potente e ben piantato ed è presumibilmente coperto da un'armatura trapuntata evocata dalla forma particolarmente rigida e squadrata dei fianchi. Anche l'uomo che lo cavalca indossa opportune protezioni, evidenziate dalla forma particolarmente rigida della gamba e del busto. Miela realizza almeno due disegni che sembrano quelli preparatori dell'opera: uno è appena schizzato, l'altro più definito; entrambi comunque confermano con chiarezza nei dettagli delle protezioni del cavallo l'individuazione nel *Picador* del protagonista dell'opera. Probabilmente i disegni realizzati sul tema, che evidentemente affascina l'artista, sono molti di più: nella lettera già citata del 18 agosto 1959 infatti, scrive ancora: "Ieri ho

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1990; Gradisca, 1996; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

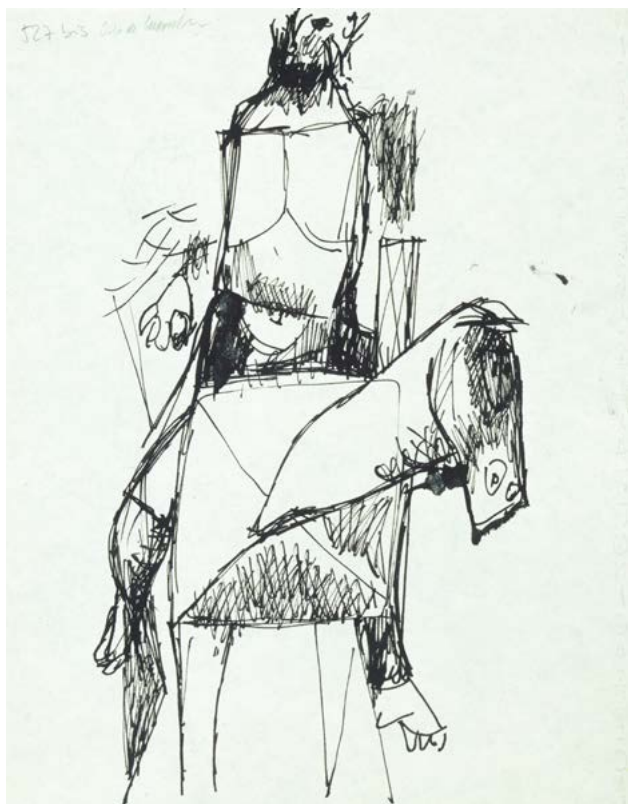
BONIFACIO 1996, p. 5, p. 11 (ill.); BONIFACIO 2023, pp. 36-37 (ill.).



fatto tre disegni elaboratissimi sulla corrida e in particolare sul picador, che è un essere impressionante sul suo cavallo tutto protetto dalla corazza imbottita". Il dipinto, in effetti, restituisce un'immagine sostanzialmente unitaria dell'uomo e del cavallo, dalla solidità scultorea, emergente su quel

fondo rosso materico, privo di profondità. Come nelle altre opere del periodo, i diversi elementi che compongono le figure sono forme geometriche autonome concorrenti a restituire l'unità dell'immagine, la sua imponenza mitica e misteriosa nella sua reinventata riconoscibilità.

Cavaliere, tre studi, 1959
Penna su carta, mm 280 x 220. Collezione privata.



(521) *Les de l'homme*



Cristo sopra la Spagna

1960
Olio su tela
cm 200 x 150

“**I**l torace del Cristo può essere letto anche come una natura morta su un tavolo” ha sostenuto Enzo Cugno durante una nostra conversazione proprio su quest’opera dell’amica pittrice. Aggiungendo che, nei molti lavori coevi di Miela Reina gli è spesso sembrato di notare quasi una “lotta tra l’elemento geometrico-astratto allora attuale, e quello figurativo” dal quale Miela, comunque, non si sarebbe mai staccata. Considerando nell’insieme la produzione di questo periodo, grosso modo realizzata tra il 1958 e il 1959/60, non si può che concordare. Tra l’altro, poche opere consentono, come questa tela, di cogliere quel progressivo smembramento e la conseguente, originale ricostruzione delle figure operata dalla pittrice in cui i soggetti si trasformano in assembramenti armonicamente ricongiunti di entità formali e cromatiche giustapposte. Ricorre, poi, tra l’altro, anche in questo lavoro, la soluzione del fondo che si compenetra con le figure in primo piano e viceversa: sarà il passaggio necessario per accedere alla fase successiva; il riacquisto di una tridimensionalità all’interno di un ambiente in cui i soggetti sono immersi. Ma, al momento, permane la ricostituzione dei soggetti e del fondo in salde costruzioni bidimensionali: qui, in particolare, le due parti suddivise dalla figura centrale del Cristo, ospitano un cavallo dalla struttura postcubista, e due figure. Enzo Cugno si è riconosciuto in quella dalla testa posta di profilo, dai tratti elementari, quasi primitivi, evidenziati plasticamente in giallo e bianco. Guardando la composizione generale, l’impressione è che la pittrice suggerisca il materializzarsi del Redentore in un secondo momento rispetto alle figure ai lati, dipinte, non a caso, sul fondo chiaro. L’immagine centrale, più scura e molto elaborata, inizialmente pare piuttosto proporsi come una sorta di complesso, strut-

turato elemento decorativo e di raccordo con le altre. Addentrandosi nella lettura del lavoro notiamo così che, della figura protagonista, i primi ad emergere sono gli elementi parcellizzati e giustapposti che costituiscono l’addome di Gesù in una forma sintetica a sé, vagamente allusiva dal punto di vista anatomico ma riconoscibile grazie ai colori contrastanti in cui predominano i toni caldi e aranciati. Il volto, invece, è realizzato nelle tonalità fredde e scure di blu e neri che assorbono quasi completamente i lineamenti del Cristo, appena riconoscibili sul lato sinistro, mentre sul lato destro del volto essi appaiono privi di qualsiasi naturalismo, trasformati in segni e forme puramente astratte. La posizione della figura che, a ben guardare, pare alludere a quella del corpo nella crocifissione, ci mostra tuttavia l’uomo non nella drammatica tensione che ci aspetteremmo di vedere, piuttosto, esso pare adagiato alla robusta pianta retrostante con la quale sembra formalmente un tutt’uno, quasi compenetrato al tronco del grande albero, come le braccia, anch’esse ormai parte sostanziale dei suoi grossi rami.

Per il resto, quelli dell’opera sono proprio i colori e le forme della Spagna dell’interno, con la sua natura dai forti contrasti, la bellezza commovente e immacolata della sua radicata religiosità popolare e *naïve*. Scriverà infatti in scriverà Miela il 5 settembre 1959: “Me ne andai ieri mattina a visitar torri e ponti romani e calde calli bianche e quel Cristo coi fondi curvi che sorge in una piazzetta bianca e la cattedrale era la meraviglia delle meraviglie. Un incanto”.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1990; Gradisca, 1996; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 43, 137 (ill.), 1999; BONIFACIO 2023, p. 52 (ill.)



Figure (e tappeto)

Le due figure sul divano sono gli architetti Aldo Nicoletti e Giorgia Konig, amici di lunga data di Miela Reina, con i quali la pittrice si frequenta a Venezia ai tempi dell'Accademia. Con loro l'artista rimane in contatto per lungo tempo, scambiando inviti, biglietti augurali, divertenti omaggi creativi: si tratta insomma di un legame intimo e di lunga data. Questo lavoro, e alcune delle versioni cui ha dato vita – di cui qui se ne riportano due – ci offre l'inconsueta occasione di evidenziare come lo spunto occasionale di un incontro con chi le è caro, diventi un tema intorno al quale realizzare un notevolissimo numero di varianti, grazie ad una modalità creativa e sperimentale di appropriazione e restituzione unica, ricchissima di possibilità e soluzioni. Ciò, naturalmente, avviene con molta più facilità nel caso di un soggetto conosciuto e vicino alla pittrice: non crediamo insomma sia un caso che i protagonisti di questi lavori siano persone a lei vicine.

1960
Matite colorate su carta
mm 300 × 400

La rappresentazione a matite colorate, oggetto della scheda, conserva ancora elementi naturalistici dove le due figure abbracciate, per quanto già quasi prive di fisionomia, sintetiche ed elementari nelle forme, sono chiaramente ancora individuabili: lei, grazie all'abbigliamento femminile, lui anche per la barba. Le diverse versioni dipinte, una delle quali è l'immagine qui riprodotta, individuano i protagonisti in figure sempre più sintetiche, che, pur mantenendo le caratteristiche appena citate, vengono trasformate progressivamente in una forma unica. Anche il divano coperto dal tappeto è diventato un elemento decorativo a sé, mentre la composizione è arricchita di un cesto di frutta e una poco identificabile decorazione geometrica a forma di x ripetute. I due nuovi elementi sono a loro volta a sé stanti e decorativi.

La pittrice addiviene, infine, come si vede, ad un olio su tela piuttosto grande che evidentemente ha tratto spunto da tutte le ipotesi precedenti, e che tuttavia da tutte

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1998; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1998, p. 4 (ill.)
BONIFACIO pp. 20, 126 (ill.).



Figure e tappeto rosso, 1960
Guazzo, mm 300 × 400.
Collezione privata.



Figure e tappeto rosso, olio
su tela, 1961, cm 100 ×
150. Collezione privata



differisce: è semplicemente un'altra possibile sperimentazione attraverso il soggetto. Le due figure infatti non vi sono quasi distinguibili ora, se non per qualche tratto fisionomico della testa di lui, peraltro dello stesso colore rosso vivo del divano, mentre quella di lei appare appena individuabile negli elementi essenziali del naso e degli occhi in un viso incastonato in un elemento formale risolto a tasselli. Come si è visto, è il periodo in cui l'artista sperimenta creando questi elementi autonomamente decorativi ma funzionali a restituire le diverse versioni dei due amici distesi. Quel doppio ritratto, insomma, forse nato dall'interessante posizione assunta dai due architetti nel

corso di una conversazione con la pittrice, le offre l'occasione di un'assimilazione, elaborazione e successiva sintesi che si riveleranno fondamentali per il prosieguo della sua attività creativa, per la quale l'invenzione passerà sempre più attraverso la rilettura e trasformazione della realtà quotidiana in nuovi racconti.

Enzo Cagno

1961
Olio su tela
cm 70 × 100

Tra i più importanti compagni dell'avventura umana e artistica di Miela Reina, spicca la figura di Enzo Cagno (Palermo 1931 - Trieste 2015). L'amico palermitano le è accanto fin dagli anni dell'Accademia, nelle frequentazione di amici comuni, poi nell'insegnamento scolastico, così come, in seguito, nell'apertura e conduzione de La Cavana, la prima galleria d'arte contemporanea triestina e, ancora, in Arte Viva (dal 1963) nel cui seno nasce il gruppo di artisti Raccordosei, di cui entrambi faranno parte e di cui si tratterà in un apposito spazio del presente volume. Miela ed Enzo operano insieme anche dal 1965 al 1967, curando le arti visive di Arte Viva Feltrinelli e poi nel Centro Operativo Arte Viva, dal 1968. Oltre all'arte di Miela, fin dall'inizio Enzo apprezza la già brillante personalità dell'amica. L'intesa è alimentata anche da gusti e interessi comuni, con la frequentazione di eventi d'arte e musica contemporanea d'avanguardia in città a partire dai primi anni Sessanta. Fin da allora, per sua stessa ammissione, Cagno rimane soggiogato dal modo in cui l'amica artista aderisce alla sua vita, operando sempre e comunque fuori dagli schemi e guardando in modo del tutto originale dentro e fuori da sé, verso persone e cose. Un episodio, tra i tanti da lui ricordati, può essere significativo. Al ritorno a casa, terminata l'accademia nel 1957, Miela sottolinea ironicamente di essersi iscritta alla Società dei concerti di Trieste, facendo così il suo ingresso nella "buona borghesia triestina" ma "questa vita senza più il ritmo veneto degli amici *che ti cascano in bocca*" gli confida "mi riesce un poco difficile". D'altra parte, aggiunge "nessun animaletto del mondo è così bene congegnato per il pronto adattamento alle cose". E conclude "È questa *vecchiaia!*" Considerando che allora la pittrice ha appena ventidue anni, il concetto e il modo in cui viene espresso, ci pare la dicano lunga sul suo originale estro

e temperamento! Ed è probabile che questo aspetto, insieme all'alta considerazione in cui Cagno tiene l'amica, dotata, a suo dire, di un talento e una abilità tecnica e stilistica 'mostruose', sia uno dei fattori che lo inducono a tralasciare la personale attività artistica in funzione di una progettualità comune, permeata, semmai, dal rigore che lo contraddistingue e che a lei talvolta fa difetto. E Miela? Accetta e fa tesoro delle indicazioni dell'amico, ricambiandone l'affetto e la stima, tanto da chiamarlo in causa nelle sue stesse opere attraverso veri omaggi pittorici "citandone" spessissimo i lavori a partire dal 1964 (si vedano qui ad esempio le schede 29, 31, 32 e 33).

La storia del ritratto in esame è perfettamente in linea con l'indole vagamente provocatrice e ironica della pittrice. Cagno glielo propone scherzando in cambio di un suo appoggio per insegnare presso l'Istituto Statale d'Arte di Trieste dove lui dal 1955 è docente di Decorazione Pittorica. Siccome in studio una tela adatta non c'è, e l'unica di una certa dimensione è il ritratto già terminato di un'altra persona che tarda a ritirarlo, Miela decide che userà quello. Come sempre senza disegni preliminari, la pittrice inizia a delineare su quella tela l'immagine dell'amico, senza preoccuparsi troppo di cancellare ciò che c'è sotto. Il segno e il colore sono stesi in tanti modi diversi: ora sono piatti e disposti con una rapida successione di ampie, vigorose pennellate, ora sono raddensati su ampie porzioni di tela, alternati ad un disegno rarefatto e irregolare. Se ci saranno ripensamenti, verranno opportunamente lasciati in evidenza, strisciati dalle setole sempre aperte del pennello, con segni irregolari dai colori in stridente contrasto con quel po' di realismo che, in ogni caso, consegna alla tela le più che riconoscibili fattezze dell'amico. Alcune pennellate date rapide sono raggiunte da segni più cauti e lievi accompagnati a

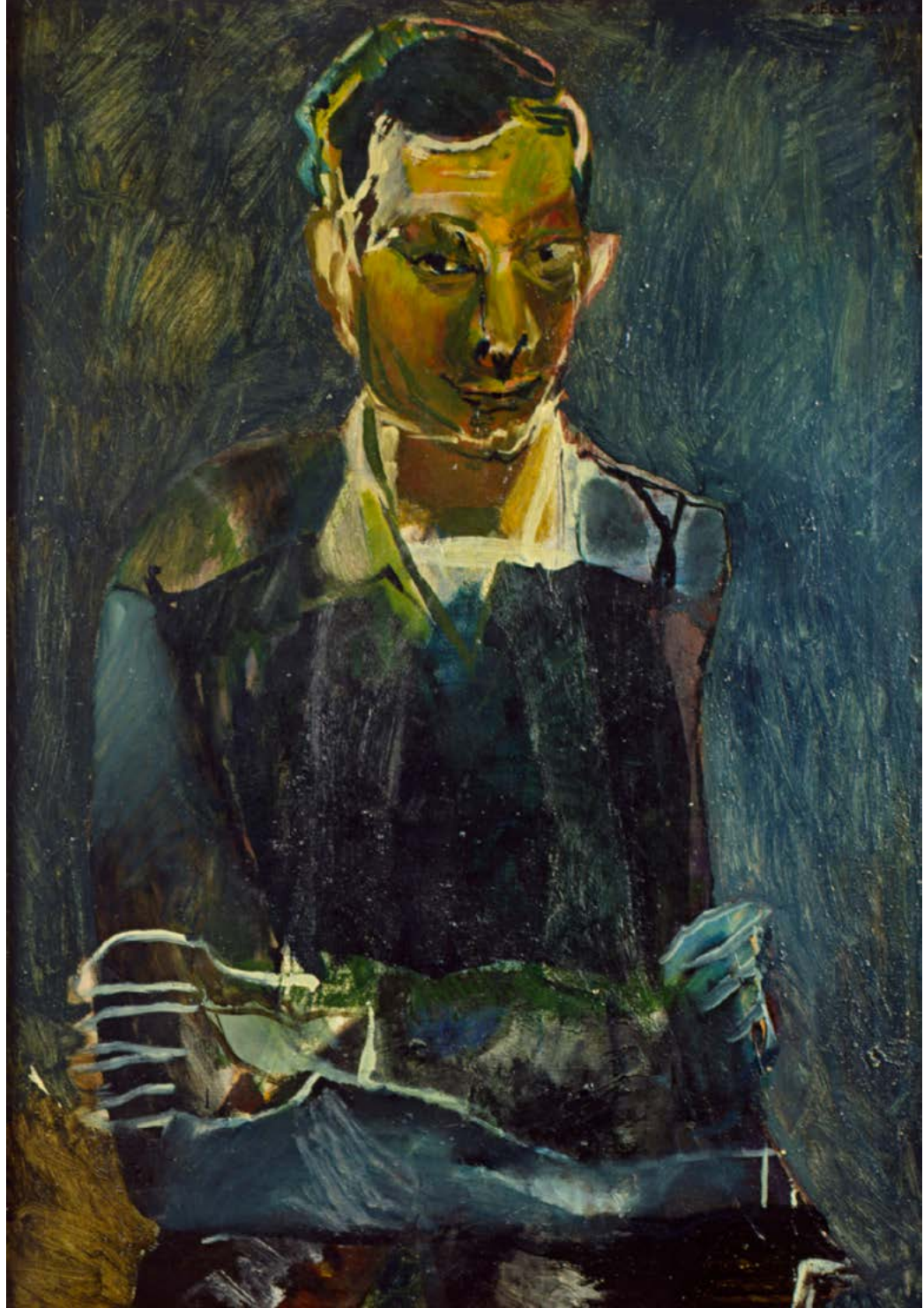
Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gradisca, 1996;
Passariano, 1999; Trieste,
2014

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, pp. 21, 43
(ill.), 153; BONIFACIO 2014,
p. 72-73 (ill.)



semicerchio con una particolare rotazione del polso. Al termine Enzo Cogo lo trova rassomigliante anche se un particolare lo rende perplesso. Per quanto lo guardi, non riesce proprio a capirne una parte, in basso, all'altezza della mano. Sembra completamente slegata dal resto. E qui si inse-

risce il gioco provocatorio della pittrice che sceglie volutamente di lasciare apparire un pezzetto-chiave del ritratto precedente. Un originale espediente formale o una forma di originale, personalissima vendetta nei confronti del committente che non si è fatto più vivo?

Morosi

Fin dai disegni realizzati alla fine degli anni Cinquanta, le opere su carta rivelano una maggiore libertà e leggerezza espressiva rispetto alle tavole e alle tele coeve. Questo passaggio è importante perché segna l'avvio di una scelta tecnica, tematica e narrativa attraverso le quali Miela Reina avvia il processo di progressiva depurazione da tutte le precedenti infrastrutture accademiche e formative, per aprirsi ad una nuova consapevolezza. Il punto di rottura è evidenziato dai dipinti del 1960-61, caratterizzati dal graduale mutare della tavolozza dell'artista verso toni più paludosi e cupi, in cui, alla figurazione mai abbandonata, si accompagna una materia "ctonia" che avviluppa personaggi e sfondo in una sorta di matassa sempre meno leggibile e buia. Contestualmente, tuttavia, come anticipato, il percorso sulla carta appare nello stesso periodo meno drammatico e più libero. Lo scopriamo nell'opera qui presa in considerazione, che appartiene ad una serie piuttosto nutrita di lavori analoghi, in bianco e nero e a colori, divisi per cicli (Maternità, Figure, Teste) e inaugurati in questo turno di tempo. Il ciclo dei *Morosi* (tra i quali, con lo stesso titolo, si segnalano almeno una quindicina di lavori) sarà infatti elaborata in innumerevoli varianti, anche grazie all'ormai acquisita domesticità formale e segnica felicemente approdata alla duttilità della carta. Ma chi sono le coppie protagoniste di questi lavori? Sono forse gli amici della pittrice? Lei stessa? La stessa denominazione, domestica e tipicamente dialettale dei giovani protagonisti di queste carte, allude all'ironica leggerezza con la quale la pittrice decide di affrontare l'argomento.

Talvolta non si individuano nemmeno i visi delle figure, e, dove visibili, le fisionomie sono neutre, ricorrenti, simili le une alle altre, prive di veri caratteri identitari. Ciò, in effetti, non depone a favore di persone vere e proprie: piuttosto, le coppie che si

1961
Penna e guazzo su carta
mm 400 x 300

abbracciano più o meno teneramente nelle diverse varianti, sembrano suggerire che la forza del sentimento procede di pari passo con la fluidità o l'irrigidimento del segno che avvolge i protagonisti e i diversi elementi della composizione. Miela, insomma, mescolando le diverse possibilità stilistiche e formali, pare alludere piuttosto ad un sentimento universale raccontato dalla sua penna nelle sue infinite variabili. La pittrice sfodera così un'impressionante varietà di soluzioni tecniche, senza mai abbandonare il bianco e nero: come accade nell'opera in esame, in cui la china sottile dei contorni si mescola al bruno denso dato con il pennello, strisciato in alcuni punti e, quasi gestuale in altri, denso nei dettagli, libero sempre e dato a macchia nel fondo, oppure alternato a larghe zonature a conferire quel poco di volume utile a sottolineare la consistenza delle figure nello spazio. I *Morosi* sono visti dall'alto, presumibilmente seduti su una panchina di cui si indovinano i sintetici dettagli. Siamo forse in un giardino, come sembra suggerire anche la semplice pianta scura sul lato destro della composizione. Tutto si risolve sullo stesso piano, comunque: le pezzature grigie, bianche e nere offrono semplici varianti decorative sulle quali si materializzano gli innamorati. Gli elementi anatomici utili a individuare i protagonisti sono limitati ma più che sufficienti a dettagliare soprattutto i visi, con quello di lui piegato su quello di lei, di cui colpisce la dolcezza stupita. Le loro mani si stringono al centro dell'opera.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gradisca, 1996;
Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, pp. 24,
155 (ill.)



Bambino

A un certo punto le composizioni della pittrice sembrano sfibrarsi, destrutturarsi in una materia amorfa che travolge ogni cosa, figure compresse. Ciò avviene nei dipinti, ma anche sulla carta, dove Miela sembra voler esasperare soprattutto i soggetti rappresentati che, non più immersi nel buio delle tele, appaiono ora nei loro corpi estenuati, a stento riconoscibili e crudi sul bianco vivido dei fogli. Sono esseri scarnificati, slabbrati e feriti da segni e colori aspri e violenti quelli che dominano queste nuove drammatiche composizioni. Accanto all'intensa, intima sentimentalità affettiva espressa dalle coeve maternità e coppie, la pittrice affronta ora più dolorose problematiche: un profondo senso di vuoto accompagna questi uomini, donne e bambini, disperati e, spesso, soli, affidati al bianco delle carte. La deflagrazione figurale, lo stravolgimento segnico e coloristico, sono potenti e nuovi. I bruni, i verdi acidi, i viola si accumulano e sedimentano gli uni sugli altri intorno a figure emaciate dalle fragili *silhouette*, segmentate o strisciate, coperte da acquarellature alternate a densi magmi colorati ridisegnati con la matita, il pastello o la china, incorniciati da inchiostri diluiti e sbavati. Dentro quei segni Miela racconta nuove storie e nuovi sentimenti, sempre più universali.

Questo dipinto ha per protagonista un neonato di pochi giorni, steso sul dorso ma disposto frontalmente rispetto all'osservatore, con le mani e le braccia aperti. La definizione della figura è affidata a segni volutamente eterogenei, che si perdono nelle macchie brune e verdi di una composizione risolta sulla superficie ma allusiva di una qualche profondità. I dettagli anatomici del bambino spiccano sbavati e irregolari nelle stesse tonalità che connotano quasi tutta la composizione, testa compresa: verdi e neri, con qualche tocco bianco. Abbruttito nel volto, in una testa che assomiglia ad un

1961
Tecniche miste su carta
mm 750 x 440

teschio, dal naso mozzo e in cui solo un occhio è visibile, il bambino risulta formalmente avvicicabile alle serie di crudi torsi coevi, anch'essi giocati nelle stesse tonalità aspre, e la medesima liberissima gestualità segnica, espressionista e allusiva di una negazione: della vita? In realtà, sotto la crudezza cromatica e segnica espressionista non viene mai meno il sottile e continuo *ductus* di Miela, quel suo ormai caratteristico disegno a china in grado di ricomporre l'urlo e la sofferenza: un segno che sa illustrare con tenerezza anche il piccolo piede del *Bambino*, le cui dita appaiono amorevolmente restituite sulla carta dalla premurosa penna della pittrice, accanto alla sua firma. La violenza di alcuni segni, la negazione di altri nelle acquarellature, lo schiacciamento prospettico e la deformazione figurale non riescono, in definitiva, a turbare la forza di un sentimento di novità e speranza.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1990; Gradisca, 1996; Trieste, 1998; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 199, pp. 24, 149 (ill.); BONIFACIO 1998, pp. 3, 12 (ill.)

Bambino, 1961

Tecniche miste su carta,
mm 360 x 260. Collezione
privata.





MICA REINA 6-1

Madre nell'eclissi

1961
Olio su tela
cm 100 x 90

Alcuni oli del 1960, come *Donna con Gomitolo* o *Donna con tazza* (1960), e diversi di poco successivi, tra i quali *Astanti*, *La tazzina di caffè*, *Due in una stanza* o *Dentro la casa* del 1961, pur rappresentando una certa continuità con le predilette tematiche siciliane del biennio precedente e la sempre viva suggestione di certe atmosfere, segnano un notevole cambio di passo della pittrice. Abbandonate le calde pezzature tingeggiate che avevano dato luogo alle sue originali ri-costruzioni figurali, Miela procede ad un significativo cambiamento compositivo e cromatico. La tavolozza si indirizza infatti verso toni prevalentemente bruni e paludosi nei quali Miela limita a pochi tocchi e qualche guizzo il colore dagli accenti squillanti e timbrici, unica eredità dalle tele precedenti. Ma non è solo il colore a mutare. “Più intricate ed ombrose si faranno le sue figure, quasi ad accompagnare la notte” scrive Alessandro Rosada (1990, p. 9). Cambia anche il modo di costruire l'opera, come nel caso in esame *Madre nell'eclissi*. Il tema è ricorrente, come si è visto, anche se ora risulta emblematico il nuovo modo di trattarlo. È il 1961 e questo, come i consueti temi intimi e domestici affrontati dalla pittrice, vanno ora a dare corpo a conflitti patetici dove i soggetti sono “ancora chiusi in un loro bozzolo di tratti tortuosi e cupi: in ognuno di questi dipinti sono presenti personaggi di cui possiamo solo ipotizzare le azioni o le intenzioni; ma che creano immediatamente uno stato di acuta tensione psicologica attorno all'opera”, scrive Dorfles (1980, p. 41) che aggiunge come ciò che d'ora in avanti non farà mai difetto, appunto, a Miela Reina, sarà “l'impostazione 'narrativa', di 'fabula', data alle singole opere”.

Soggetti intimi, si diceva, ma dal sapore universale perché non più peculiarmente ambientati o connotati, cominciano in

effetti ad “abitare” questi nuovi, più drammatici, lavori della pittrice. Lo è la maternità in esame, che si materializza gradualmente sul fondo nero grazie ai filamenti di colore, ora segmentati e irregolari, ora sfilacciati e interrotti dal pennello, che vi striscia sopra ruvido con le setole aperte. Eppure le figure emergono e si manifestano anche solo attraverso questi pochi, sapienti segni, distribuiti sull'ampia e buia campitura della tela, elemento, questo, che caratterizza il lavoro in esame come agli altri del periodo. Le figure sembrano affiorare da una materia talmente densa da assomigliare ad una sorta di magma, che pare avvilupparle al punto da renderne difficile l'emersione. Finalmente, quando riescono nell'impresa di raggiungere la superficie, i protagonisti di questi lavori ci appaiono spolpati, ridotti all'essenziale e, forse, nemmeno quello: sono *silhouette* appena suggerite, spezzate, come nell'opera in esame. Ciononostante, questa madre che prende forma in quei pochi segni sofferti, afferma con un'intensità straordinaria il sentimento, unico e riconoscibilissimo, che la unisce al suo bambino. Cogliamo la premurosa attenzione della donna, rivolta tutta verso il figlio, il quale pare già rassicurato dal trovare conforto dall'appoggiare il capo sul petto di colei che gli ha dato la vita, avvertendo fiducia e sicurezza nel suo abbraccio. E solo il bimbo, non a caso, acquista un volume quasi naturale nella composizione, grazie al colore spesso e chiaro che lo avvolge: la coperta in cui lei lo stringe teneramente. Miela insomma sta operando quella “estrazione dall'osso” – efficace espressione di Rosada (1990, p. 8) –, quella intima ricerca che solo ora può identificarsi con lo sviluppo di un linguaggio narrativo lirico, già personalissimo. Questo passaggio sarà necessario per avviare la successiva metamorfosi stilistica.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste, 1980; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, pp. 36-7 (ill.); BONIFACIO 1999, pp. 23, 148 (ill.)



Maternità

1962
Tecnica mista su carta
mm 660 × 500

Intorno alla fine degli anni Cinquanta, al linguaggio informale imperante Miela Reina risponde con una significativa metamorfosi formale e stilistica che, se da un lato dimostra chiaramente l'aggiornamento della pittrice nell'ambito delle nuove tendenze del contemporaneo, dall'altro segna un momento di frattura vero e proprio con il passato. Forme, cromie e composizioni del 1960-61 hanno prodotto una cesura definitiva e l'annullamento del pregresso in funzione della nascita di un linguaggio sempre più libero e personale. Il segno di Miela ha quindi attraversato "una maggior rarefazione verso una diversa volontà costruttiva" (ROSADA 1990, p. 9) mutando la tavolozza verso toni più scuri in cui le figure si facevano sempre "più intricate ed ombrose, quasi ad accompagnare la notte". Questo passaggio ha prodotto sulla carta anche esiti nuovi, procedendo ad un graduale schiarimento dei toni fino ad affinare nuove scelte compositive e cromatiche che hanno consentito ai soggetti di muoversi più liberi, cogliendo nuove e più vive suggestioni, come quella del primitivismo delle forme e dei colori brillanti celebrato dal Gruppo Cobra, o la spontanea, elementare espressività delle opere di Dubuffet.

La *Maternità* in esame ci pare ben rappresentare questi cambiamenti. La figura occupa quasi tutto il foglio nella sua ampia e semplificata *silhouette* arrotondata, tracciata sommariamente attraverso un elementare e grossolano segno bianco, talvolta interrotto dalla sovrapposizione di altri più sottili, dai toni più bassi, bruni o grigi, contrastati da un nero sfumato per conferire un minimo di profondità. Si riconoscono le gambe, solide e ben piantate della donna ed il viso, posto di tre quarti. Un magma dalle tinte eterogenee, che vira sui toni dei rosa e oca, appare alle spalle della donna. Il disegno sembra perdersi tra fondo e superficie, sfilacciarsi nell'indefinitezza della

resa della figura, complicata e ingarbugliata da elementi utili solo ad avvilupparla ulteriormente nella materia-colore che la sostanzia e la circonda (per quanto la figura ci appaia comunque più libera rispetto a quelle degli oli coevi, come *Gente della festa*, *Astanti* e tante altri in cui le figure appaiono letteralmente imprigionate nei fondi neri densi e drammatici).

In questi lavori, insomma, maggiore è la brutalità con cui il segno della pittrice risolve l'immagine sulla carta, più spiazzante risulta la dolcezza senza tempo, straziante, assoluta che, per contrasto, Miela Reina riesce a conferire allo sguardo che unisce la coppia nella reciproca promessa di fedeltà, e ciò vale particolarmente per questo lavoro, in cui l'amore di una futura madre si materializza nella candida esibizione del bimbo che porta in grembo con uno stupore lontano da drammi, quasi potesse vedersi come noi la vediamo, nella forma semplificata, infantile, di un guscio trasparente dal prezioso contenuto.

Collezione privata

ESPOSIZIONI
Trieste, 1998

BIBLIOGRAFIA
BONIFACIO 1998, pp. 4, 19 (ill.); BONIFACIO 1999, pp. 24-25.



Tribuna stampa e paracadutista

1963
Tempera su carta
mm 700 × 1000

Le opere che, come scrive Dorfles nel 1980, da qualche anno hanno cominciato a riempirsi di “avventure domestiche” con le già citate prime serie di *Morosi*, o le innumerevoli coppie e i gruppi familiari del 1960 e 1961, si indirizzano ora, sempre di più, verso una “impostazione ‘narrativa’, di ‘fabula’” (DORFLES 1980, p. 41). In particolare, lo studioso insiste sul carattere fantastico entro il quale, ormai distanti dalle suggestioni post accademiche, e libere dal clima drammatico che le ha ghermitte, queste nuove figure cominciano a muoversi e galleggiare sulla superficie di carte, tele, tavole dove conducono una loro vita, misteriosa e già autonoma. In parte formalmente debitori di alcune iconiche e ricorrenti figure già raccontate – come non notare le affinità tra i pastori della metà anni Cinquanta e i paracadutisti del decennio successivo – i nuovi protagonisti delle ope-



re godono di una libertà espressiva inedita che li rende decisamente nuovi e quindi lontani dal “già detto”. Così accade in questo lavoro, in cui il paracadutista, originale protagonista di questi racconti, appare in primo piano: le sue forme sono elementari, i segni che le delimitano segmentati e irregolari, i colori mescolati tra timbrici e tonali. La bocca è una linea rossa sbavata tendente al sorriso ma lo stupore attonito dello sguardo sfiora un’inquietante staticità. Alle sue spalle, un suo “collega”, identico e più lontano (o è lui stesso, ripreso in una sorta di *flashback* cinematografico?) appare con il suo bel paracadute, meritevole addirittura dell’attenzione di una, peraltro striminzita e che non riconosceremmo, se non fosse puntualmente denominata dalla pittrice, “tribuna stampa”. Strani elementi che fungono da contenitori mostrano una serie di oggetti di difficile decifrazione, tra i quali una freccia e gli occhiali dalle lenti tonde, elementi emergenti della nuova iconografia della pittrice. Tutto, in questo lavoro, è organizzato in una composizione che ha ritrovato una sua struttura, anche se a coordinare soggetto ed elementi è il nuovo fondo/*texture* dalla consistenza vagamente acquosa.

Il paracadutista appare su molte carte proprio nel 1962, diventando ben presto il personaggio più ricorrente e amato. Una presenza quasi ossessiva, che dominerà molte delle storie della pittrice fino alla fine degli anni Sessanta; un tic ricorrente, lo definisce Giulio Montenero “motivo sempre dominante nei suoi racconti”, che legge come una “descrizione grottesca del tecni-

Paracadutista, 1963
guazzo su carta, mm 400
× 300. Collezione privata.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gradisca, 1996;
Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1996, p. 7;
BONIFACIO 1999, p. 164
(ill.).



cismo d'oggi. Esso verrà anche realizzato in forma di pupazzo nell'improbabile atto di suonare il pianoforte, suggerendogli di dimenticare le sue smanie tecnologiche e militari e dedicarsi alle arti liberali, alla musica ad esempio" (MONTENERO 1980).

Insomma ora la storia "abbandonato l'animo protestatario degli espressionisti, il

rigore razionale dei cubisti, o la *method de la recherche* surrealista" (MONTENERO 1965) che era quasi giunta al limite della dissoluzione informale, in una "coerenza ritrovata quasi miracolosamente grazie a doti naturali rarissime e preziose" si concede finalmente all'ormai affinato piacere dell'ironia o della metafora.

Figure e ruote

Stilisticamente l'opera in esame può essere posta accanto a *Tribuna stampa* e *Paracadutista* dello stesso anno. Analogamente, infatti, è il taglio compositivo, così come le cromie e l'impostazione generale delle immagini. Dal punto di vista espressivo, è chiaro che la strada imboccata dalla pittrice è quella narrativa, ispirata ad un quotidiano raccontato in maniera elementare, sapientemente metamorfosato, mescolato a eventi di cronaca e suggestioni fantastiche: non c'è più limite all'invenzione! D'altra parte va ricordato che proprio nel 1963 Miela e Cugno collaborano alla realizzazione scenica della fiaba teatrale "L'augellino Belverde" di Carlo Gozzi, prima esperienza di Miela in campo teatrale. Mentre gli oli vanno progressivamente diradandosi (tra i quali l'ancora sofferto *Cusì sarò de Vecia*, opera tristemente beffarda alla luce della prematura scomparsa della pittrice), aumentano quindi le sperimentazioni nei vari campi. Disegni come *Storia di minatori*, *Campagnetta*, *Figure e oro*, *Sopra e sotto la crosta* precorrono lavori come la tempera in esame, sia nel colore – insistendo come quelli sulle ocre, le sfumature brunastre dello sfondo mitigati da colori timbrici e squillanti – sia nella scelta narrativa, che si avvale di una composizione elementare dal sapore infantile, i cui protagonisti, pur appena abbozzati, ispirano credibilità e una sorta di curiosa, divertita partecipazione. Talvolta le storie accennate inducono al sorriso, sottolineando attraverso l'uso di toni di colore più acceso annotazioni di carattere più intimo e personale (*Nella miracolosa seicento*, *Miracolosa seicento/2*, vedi fig. 88 e 89).

Miela, tra l'altro, in questo periodo fa molto uso della matita, ed è proprio in questi lavori che troviamo confermata la particolare predisposizione verso la fabulistica in generale, che anche nell'uso del segno - non del tutto scevro di ripensamenti e

1963
Tempera su carta
mm 700 x 1000

qualche indecisione - sta cercando la propria via (come in *Fotografo premiato*, *Per la Seicento-studi di scrittura*, *Prima e seconda classe*, etc.). Si tratta di prove utili soprattutto a comprendere lo sviluppo in chiave grafico/fumettistica della produzione successiva, di lì a qualche anno.

A partire dal 1963 Miela sviluppa ulteriormente quel filone – “familiare”, lo si potrebbe definire, legato com'è ai temi che ritornano con una certa insistenza - che pare appartenere in particolare ai lavori di minor formato e non su tela.

La composizione *Figure e ruote* si propone con un andamento sinuoso delle immagini, e delle figure, che sembrano procedere lentamente da sinistra verso destra. Collegate tra loro come vagoni di un treno immaginario, grandi scatole aperte verso l'osservatore ci mostrano vari personaggi che, pur essendo molto vicini, sembrano non dialogare tra loro, mantenendo un atteggiamento sospensivo, di attesa. Come per analoghi lavori contemporanei, il fondo neutro, che qui assume una vaga consistenza alveolare, funziona da elemento coordinatore del tutto.

La pittrice ci racconta una storia di cui svela quanto basta, un po' come fanno i bambini quando disegnano l'essenziale. Così facendo Miela pare riuscire a “riassorbire” il pessimismo dei lavori precedenti, sdrammatizzandoli attraverso la serietà e convinzione di una “festosa e gratuita accensione del repertorio infantile e fantascientifico percorso su di una strada fumettistica” (Montenero, 1965).

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 165
(ill.)



Uomo, bambino e ombrello rosso

1963
Tempera e matite colorate su carta
mm 500 × 350

A partire dal 1963 Miela sviluppa ulteriormente il filone “domestico” e quotidiano, legato com’è ai temi familiari che ritornano con una certa insistenza soprattutto nei lavori di minor formato e non su tela. Alcuni disegni tradiscono anche nuove volontà sperimentative, che prenderanno piede a partire dai lavori del 1964: ad esempio l’introduzione nelle opere di testi scritti, aspetto questo già riscontrabile in alcune carte del 1962 e che diverrà parte integrante e fondamentale degli ultimi suoi lavori.

L’opera in esame ne è priva, tuttavia, come molte altre di questo periodo, appare essenziale nell’estrema semplificazione compositiva, nei pochissimi colori utilizzati e nella quasi totale assenza di un fondo. Prevale il segno nero sulla carta bianca, dunque: un segno non bello, come sempre d’altra parte, solo che ora appare ancora più asciutto, segmentato e strisciato sulla carta. Le due figure che delinea in maniera così elementare sono in stretta relazione anche se appaiono molto diverse. Il bambino, in verità, ha una sua espressione riconoscibile, un suo volume e forme abbastanza realistiche, mentre il soggetto al centro della composizione ne pare del tutto privo, ad una prima lettura. Eppure, o meglio, grazie a queste scelte espressive, ci soffermiamo a guardarlo più a lungo, accorgendoci, così, di qualcosa che forse non avevamo notato subito: un leggero movimento della bocca, combinata ad uno sguardo che intuiamo amorevole per la disposizione leggermente obliqua degli occhi, ed ecco che quel soggetto bidimensionale si trasforma in un padre che guarda teneramente il suo bambino, il quale, a sua volta, ne ricambia l’affetto. Nulla di più, nulla di meno: oltre al segno nero che delinea i personaggi, emerge il rosso brillante dell’ombrellone e il verde/blu, forse, di una piscina appena abbozzata. Padre e figlio in un pomeriggio

estivo. Il foglio, per il resto, è lasciato bianco proprio per caricare di una maggior forza emotiva l’immagine. A Miela non serve molto altro per compiere il miracolo.

Una simile delicatezza sentimentale si avverte anche nelle diverse *Scene con interno* o *Scene con casetta* di questo periodo. I colori prediletti, che emergono sugli sfondi, spesso bruni e ocra scuri, sono i blu e i rossi puri delle figure e delle loro bizzarre abitazioni: anche qui gli strani e improbabili protagonisti e le loro storie misteriose, inventate dalla proteiforme pittrice, riescono ad evocare la pregnanza di sentimenti veri, in un clima di particolare e personale intimità.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 165
(ill.)



Fioraia

L'opera è risolta al centro del foglio, in una composizione verticale piuttosto circoscritta in cui fondo e immagine si confondono lasciando percepire solo ad una lettura più attenta la fisionomia della donna protagonista. Il resto della carta è lasciata bianca. Il lavoro appare caratterizzato da chiare acquerellature nei toni dei grigi e rosa acceso, mentre la figura risulta appena visibile nel guazzo, delineata da una semplice *silhouette* viola. Questa particolare modalità compositiva verticale, i toni molto tenui, i pochi segni elementari, interessano più di qualche opera del periodo (si veda *il Paracadutista*).

L'informalità latente di questo, come di altri lavori della pittrice realizzati tra il 1960 e il 1961, risente indubbiamente del clima artistico del periodo. D'altra parte in questo stesso torno di anni Miela ha aperto con Enzo Cogno La Cavana, la prima galleria d'arte contemporanea triestina che ha portato in città molti tra i fermenti espressivi emergenti, che, all'epoca, ruotano, quasi tutti, intorno all'astrazione. Le ricerche informali trovano pertanto spazio nella nuova piccola galleria, che promuove il gesto di Vedova, il colorismo di Santomaso, il tonalismo drammatico e visionario di Music, la pittura di matrice segnica, legata ad una più dispiegata naturalità di Zotti, l'elegante *imagerie* di Hollesch. E se Miela è quindi aggiornata sulle tendenze italiane e straniere in atto, come più volte ribadito, la pittrice non cede all'astrazione, se non, come si vede nel lavoro in esame, cogliendone talora suggestioni esteriori, sintetizzate tuttavia in modalità meno drammatiche rispetto alle coeve tele dense di materia, rappresentative delle più generali problematiche esistenziali contemporanee. La parcellizzazione progressiva di quella figurazione porta qui ad una sorta di rinascita che, proprio passando attraverso la disgregazione informale, consente alla pittrice di fare tabula rasa

1963
Guazzo su carta
mm 500 x 350

del passato creando lavori più chiari e leggibili nella forma e, in qualche misura più rassicuranti rispetto a quelli passati. Alcuni soggetti, ancora una volta sulla carta, precorrono questo cambiamento (si vedano ad esempio *Storia di minatori* ed *Esperimenti biologici* del 1962) traendo spunto da fatti quotidiani personali e di cronaca riletti come storie a sé stanti, autonome.

Sarà questa la strada che condurrà alla progressiva depurazione stilistica e formale delle ultime opere dell'artista.



Collezione privata

ESPOSIZIONI

Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 163
(ill.)

Paracadutista, 1963
Matita e guazzo su carta,
mm 400 x 300. Collezione
privata.



Pinocchio

1964
Tempera su carta
mm 280 × 220

Il 1964 è un anno importante per la pittrice, che inizia a realizzare anche lavori su commissione. Se da un lato ciò comporta una sorta di limitazione creativa, dall'altro, paradossalmente, indicazioni e restrizioni esterne le servono per ricalibrare il suo lavoro, avviando quella svolta che la accompagnerà ai successivi traguardi espressivi. Risulta emblematica, a tale proposito, un'importante collaborazione che ottiene proprio quell'anno. Invitata dagli amici architetti Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, frequentati negli anni dell'accademia, Miela partecipa infatti al concorso per gli interni del transatlantico Raffaello della società Italia di navigazione. Le propongono di occuparsi della decorazione delle sale giochi dei bambini. La Raffaello, come enuncia una certa filosofia che suggellerà tanti interventi allestitivi all'interno delle navi passeggeri e da crociera italiane, nella sua veste di vessillo dell'Italia all'estero ne deve promuovere i prodotti, e quindi anche i miti tipici nazionali. Le complesse storie di Miela non sembrano prestarsi abbastanza efficacemente alla necessaria evidenza e riconoscibilità richieste: mentre, quindi, le viene concesso di rappresentare a suo modo parte delle sale, per le due classi superiori le si impone un soggetto ben definito che, oltre a essere in grado di suscitare immediatamente un certo immaginario infantile, e più genericamente, collettivo, risponde perfettamente all'esigenza: la storia di Pinocchio.

Il lavoro in esame è proprio uno dei moltissimi *Pinocchio* dedicati al protagonista del racconto. Dopo una lunga elaborazione, Miela ne definisce la nuova, originale tipologia iconografica: contraddistinto da un tratto deciso anche se elementare, illuminato da colori squillanti, si propone come una specie di robot pensato proprio per l'ambiente fantascientifico immaginato dagli architetti progettisti. La storia si svi-

lupperà lungo un'unica parete che unisce i diversi ambienti in un allestimento ispirato a una suggestività fantastica e futuribile; vengono anche realizzate due invenzioni plastiche per il gioco sotto forma di grandi oggetti spaziali abitabili, nei quali i visitatori possono organizzare i loro viaggi fantastici, svolti contemporaneamente a quello reale.

Tuttavia, questa originale interpretazione del burattino, che pure appare in diversi studi anche di fattibilità, per il suo carattere troppo avveniristico sarà alla fine sostituito, sempre dalla pittrice, da un Pinocchio più innocuo e tradizionale. L'artista troverà altri modi per esprimere la propria personale creatività. Sullo sfondo di un suggerito labirinto celeste, si riconoscono coccodrilli, serpenti, tartarughe, lepri, canguri: nuovi inserti nati dalla dirompente vena creativa dell'artista. Altri elementi nuovi saranno la "bella bambina dai capelli turchini", la "nave spaziale con tutti gli animali": forse apparentemente poco significativi di per sé, essi risulteranno interessanti se colti nell'ottica liberamente interpretativa e fortemente innovativa di Miela. Cimentatasi con un soggetto ben definito, sottoposta alle limitazioni di cui si è detto, l'artista riesce tuttavia ad esibire il proprio originale estro in queste piccole invenzioni, sebbene non più capitanate dal rimpianto "Pinocchio-robot" che così bene le avrebbe accompagnate nella versione finale. La scansione narrativa è quella delle opere su carta: semplificata nell'individuazione dei diversi episodi che, come isole galleggianti, si snodano l'una di seguito all'altra in ritmica successione sul bianco delle pareti.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gradisca, 1996;
Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1996, pp. 8, 29 (ill.); BONIFACIO 1999, pp. 27-28, 172 (ill.); BONIFACIO 2023, p. 41 (ill.).



Paracadutista

1964
Tempera su tavola
cm 70 × 100

Lungo un binario tortuoso e piuttosto dissestato che percorre orizzontalmente l'opera sospeso sul nulla, ecco discendere il protagonista del momento: il paracadutista. Quest'ultimo anima i nuovi racconti di Miela Reina nelle vesti di eroe domestico, simbolo di un progresso ancora tutto da costruire, certo meno pretenzioso del più prestigioso astronauta che da poco ha conquistato la luna; lui si accontenta di lanciarsi da poche centinaia di metri e scendere a terra appeso ad un pallone. Comunque sia, la sua figurina allungata dalla tinta giallo brillante si appresta a tagliare verticalmente l'opera e la scena. Dovrebbe essere un fatto inaspettato, sorprendente, questo suo arrivo improvviso ma, in Miela, come nei racconti dei bambini, tutto può tranquillamente accadere ed essere ricondotto alla norma. Quell'azione non produce alcuna reazione apparente, ma, piuttosto, una sorta di presa d'atto del fatto in sè. L'uomo sta atterrando appeso al pallone, come fosse un fatto usuale, e lo fa con un sorriso. Quell'espressione rivela la soddisfazione del suo viaggio, o la gioia del suo ritorno? Più in basso, ecco una bella casetta colorata, aperta su un lato come se una parete trasparente ci permettesse di vederne l'interno. E, tra le pareti domestiche illuminate da una bella luce chiara vediamo una figura. Rivolge uno sguardo sospeso verso la parete che non c'è: attende. Ci chiediamo se fra pochissimo, parteciperemo all'affettuoso ricongiungimento dei due personaggi o se invece ognuno rimarrà nella propria parte di tavola dipinta. Intorno ai protagonisti principali si materializzano oggetti di difficile decifrazione tra i quali sembra di riconoscere una sveglia, e due figure al balcone. E dove andranno mai quelle altre rotaie bianche dal contorno ingrossato? La storia ci prende ma mantiene il suo mistero.

Dal punto di vista compositivo Miela va via via consolidando e riorganizzando, pur

traendole dal recente passato, le diverse esperienze di tipo segnico e coloristico, che ora appaiono dosate e calibrate puntigliosamente secondo la nuova struttura contenutistica e formale. È un'arte che ha indubbiamente una nuova, originale, energia, che non disperde la carica espressiva che è premessa dell'arte gestuale, ma la riversa senza schemi preordinati "sull'esilissima lama d'intuizioni che il pennello precede anziché rincorrere [...]. Gli engrammi mentali nascono nello stesso esatto istante in cui sulla tela procede l'iconicità figurale [...]. Al cuore di tutto ciò vi è una sequenza di commutazioni semantiche velocissime, appena raggiungibili da chi intenda il simbolo esterno di tali commutazioni, consegnate alla tela e alla carta per via della straordinaria rapida trasformazione del quadro nel suo stesso farsi" (MONTENERO 1965).

Il fondo della tavola non avviluppa più i protagonisti, ma si trasforma in vera e propria superficie di galleggiamento su cui prende vita il racconto. Indubbiamente l'impostazione narrativa e stilistica richiama da vicino quell'espressione figurativa infantile, già esperita in più di un'occasione dalla pittrice lungo la sua recente emancipazione stilistica, suggerendo altresì lo spessore della sua ricerca. "Miela Reina è la pittura di oggi – sostiene probabilmente ancora Montenero (1964) – quando si voglia dire tutto, pronti a negare in ogni istante la durata, trasportando dunque la contemporaneità sul piano morale, anziché nell'illusoria rapidità dei consumi linguistici. Un raccontare inatteso, brulicante nella fantascientifica grazia dell'infanzia antichissima dell'uomo ridonda di denotazioni, ma si rivela alla fine secco e spietatamente inallusivo, come è nel costume dei bambini terribili [...]. Un tempo vorticosamente veloce circola fra i pupazzi assurdi, rompe le costruzioni meccaniche puerili, incalza sul colore tutto narrato per chiasmi formali".

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gradisca, 1996;
Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1996, p. 8, 29
(ill.); BONIFACIO 1999,
p. 170 (dett.)



Masserizie e separazioni

1965
Tempera su tavola
cm 90 × 120 (parte superiore)
Tempera su tavola
cm 90 × 120 (parte inferiore)

Nel dittico in esame gli elementi raccolti sullo sfondo, evocanti suggestive e immaginarie architetture, strade e città, si snodano lungo gran parte del perimetro oppure in aree circoscritte del quadro, condividendo armonicamente lo spazio pittorico con i nuovi personaggi ideati dalla pittrice. Questi ultimi emergono grazie alle forme valorizzate dai particolari accostamenti di colore di cui sono fatti oggetto, o per la posizione che occupano nell'opera, anche se, in definitiva, vanno considerati parte integrante della composizione tanto quanto il resto. Tanto è vero che, in alcuni casi risultano addirittura com-

penetrati con altri elementi compositivi. Si veda ad esempio il grande pupazzo giallo dai contorni verde acido "celato" nello spazio dello stesso colore.

In ogni caso alcune di queste figure nascono da una sorta di evoluzione formale delle precedenti figure create dalla pittrice, che ama reinterpretare i personaggi dei suoi racconti: i paracadutisti, per esempio, dalla tipica forma a X, fantascientifici nelle loro elementari sagome di pupazzo-robot, a ben guardare non sono altro che gli eredi degli amati/temuti pastori siciliani di qualche anno prima. Gli omini e le donnine erano i morosi che ora tornano in scena, ancor più

Civico Museo Revoltella -
Galleria d'Arte Moderna,
Trieste

ESPOSIZIONI

Trieste, 1980; Passariano,
1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, p. 31-32
(ill.), 44, 48; BONIFACIO,
1999, p. 192 (ill.); DORFLES
2023, p. 65, 67 (ill.)



vibranti di colore e ironicamente identificabili grazie a provocatori dettagli di costume: la rigida gonna a trapezio per lei, una specie di cravatta per lui. I tratti anatomici sono sempre elementari, così come, tuttavia, anche i mille dettagli che caratterizzano il resto della composizione i quali, sostanziati da colori e segni fortemente connotanti non ne favoriscono in ogni caso una reale lettura e interpretazione. Lo spazio in cui queste figure si muovono è un ambiente "altro" sebbene parallelo al nostro, ricorrente anch'esso per certi elementi architettonico-urbanistici che si ripropongono con minime variazioni in diverse opere del periodo: palazzine-contenitore, vuoti schermi televisivi, strade e piazze piene di casette affiancate le une alle altre. Riconosciamo talvolta anche oggetti reali (si veda la valigia, ad esempio) insieme a quelli inventati. Alle scritte emergenti, elemento sempre più presente nelle

opere della pittrice a partire dai primissimi anni sessanta, alle frecce, anch'esse già presenti nelle sue opere almeno a partire dal 1962, si aggiunge qualcosa di nuovo: cosa potranno mai essere quelle superfici quadrate, di vari colori e dimensioni, percorse da punti o cerchi simmetrici se non le coeve opere di Enzo Cognò? I suoi quadri entrano nelle opere di Miela, non tanto come omaggio da parte dell'amica, ma piuttosto, come citazione che può anche diventare motivo stilistico di una narrazione fantastica, senza regole, che si rivela, però, anche, profondamente autobiografica. Una sorta di diario dipinto, insomma, con incursioni di brani di vita vissuta sui quali, tuttavia, la fantasia della pittrice opera in maniera talmente originale da trasformarle, come scrive Dorfles in "una vivacissima, stupefatta visione del mondo [...] un'attonita e apocalittica Kermesse non eroica" (DORFLES 1980, p. 45).



Incasellamento e riordino

1965
Tempera su tavola
cm 100 x 150

Incasellamento e riordino mostra un certo infoltimento della figurazione, centrata sul protagonista che funge da raccordo tra una sorta di interno di abitazione – ricco di oggetti e contenitori colorati – e le immaginarie architetture dell'ambiente esterno. Notiamo come, accanto agli ormai noti *Paracadutisti* dalle semplificate fattezze di pupazzi-robot, anche le altre figure dipinte – come, in questo caso, l'omino – si avviino verso una sintesi formale che presto condurrà a veri e propri “personaggio-uomo” o “personaggio-donna”, a seconda delle esigenze. In generale, si tratta di icone nuove rispetto ai corrispondenti precedenti, dei quali, tuttavia, conservano un vero *imprinting* di base, come se la pittrice ricorresse a un domestico prontuario formale per ricrearne versioni sempre diverse. La narrazione si arricchisce di quei nuovi oggetti che abbiamo già ritrovato in alcune composizioni ma che ora sembrano entrare ufficialmente a far parte di una iconografia definita e codificata: il cuore, il cuore *bretzel*, gli occhiali, la freccia.... A proposito di quest'ultima, si noti come già nel presente lavoro essa vada assumendo una nuova valenza, perdendo il significato originale e divenendo una sorta di coprotagonista del racconto. Sempre più invadenti sono anche le scritte comprese nelle immagini, visibili nella parte sinistra dell'opera: un altro aspetto dell'evoluzione stilistica che porterà importanti frutti nel giro di un lustro. In effetti, a proposito di quest'opera ed altre consimili, Gillo Dorfles scriverà: “Nei dipinti degli anni 1964-1966 – a partire dalle due vaste tempere *Cuore* e *Incasellamento e riordino* del 1965 – le forme acquistano maggior rilevanza, i colori talvolta accesi, talvolta tenebrosi, accompagnano il tratto più che esserne i coordinatori mentre si accentuano alcune tipiche iconologie che diventeranno, nella successiva fase pittorica, dominanti” (DORFLES 1980, p. 45).

In questo lavoro vibrante di colore e di forme sempre più puntuali che si innestano l'una accanto o, nell'altra, il personaggio ripreso nell'atto di quel “riordino” presumibilmente richiamato nel titolo, concorre a creare un mondo indubbiamente fantastico eppure, in qualche modo riconoscibile, una sorta di sorprendente e anomalo mosaico che l'osservatore si sente chiamato a ricomporre e leggere, interpretando gesti noti o residui di realtà appena accennati. Va aggiunto che anche quest'opera, con molte dello stesso 1965, mostra anche una struttura compositiva più rigidamente scandita, meno vorticoso, che in precedenza (oltre a *Incasellamento* si vedano ad esempio *Primerita*, *Omino e donnina*, *Spazio addomesticato*, e, ancora *Come non detto*, *La casa al centro*, *Arrivato e preso*). È un aspetto che ricorre anche in diverse serie di tecniche miste su carta (ad esempio *By Air Mail*, *Raquel*, *la Ciquena*) proposte rilevanti nell'ambito della progressiva depurazione delle immagini sintetizzate in linee-segno, sebbene talvolta ancora incerte, volte a delineare *silhouettes* di oggetti e personaggi.



Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste 1980; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, pp. 28 (ill.), 45; BONIFACIO 1999, p. 170 (dett.)

Paracadutista, 1965
Guazzo su carta, mm 700
x 500. Collezione privata.



Sostituzione completa

1965
Tempera su tavola
cm 100 x 70

Questo lavoro offre più di altri la possibilità di cogliere l'elemento fortemente autobiografico, peraltro in parte intuibile, sotteso alla narrazione fantastica della pittrice. L'opera pone al centro il solito omino dai tratti elementari, colto con un'espressione particolarmente soddisfatta. Accanto a lui osserviamo un grande quadro rosso le cui caratteristiche formali evocano chiaramente, come già capitato in diverse altre occasioni, un'opera dell'amico pittore Enzo Cogno. Che sia da identificarsi con lui, allora, il protagonista dell'opera? Siamo forse in una galleria d'arte? Dietro al quadro, ecco in effetti un gruppo di persone in coda: i visitatori della mostra? Un bel cuore campeggia al centro del petto dell'ipotetico pittore, sovrastato da una figurina femminile: Miela? Molti altri cuori emergono nella composizione: ve ne sono alcuni piuttosto grandi che sembrano voler lambire l'opera mentre altri li ritroviamo un po' ovunque, immersi nella ricca e colorata composizione. Alcuni fanno mostra di sé anche nello strano bozzolo di oggetti e occhiali rotondi che l'uomo sembra maneggiare con naturalezza. Va ricordato che diverse tele dell'epoca, come questa in esame, iniziano a lasciare ampio spazio all'emergere di oggetti come questi, appartenenti al mondo quotidiano della pittrice. Dapprima essi affiancheranno le figure per poi diventare veri e propri protagonisti dei racconti: "cuori", "cuori *bretzel*", "frecce", "occhiali" conquisteranno, tra le fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, una vera e propria autonomia espressiva.

L'opera in oggetto ci offre anche l'occasione per soffermarci sulla scelta dei titoli, quantomeno quelli considerati autografi, che Miela dà alle sue opere. Già nel 1961, tuttavia, l'artista aveva mostrato una particolare libertà sotto questo profilo: pensiamo ad esempio alla serie *Capisco dal tuo silenzio che serve a poco ch'io parli*, oppure al ciclo

dei *Gigrem* del 1963: apposti direttamente sul *recto* dell'opera, come già in passato, danno spazio, nel primo caso al vissuto personale, nel secondo una semplice marca di marca di vestiario diventa una cifra, un rimando puramente grafico. Va ricordato, in ogni caso che ancora alla fine degli anni Cinquanta i testi/titolo di Miela erano parte integrante dei suoi lavori, soprattutto su carta: pensiamo a *Il paese dal balcone*, o *Il contadino è di terra*, *L'amour*, o *Come liberarsi del passato*, tutte opere del 1958. Intorno alla metà degli anni Sessanta queste annotazioni, provocazioni, formulazioni di pareri, considerazioni, espressioni di stati d'animo sembrano acquisire una nuova valenza, intima e autobiografica, ma anche più latamente sociale e consapevole senza perdere l'aspetto immaginifico e fiabesco del raccontare della pittrice: *Spazio addomesticato*, *Arrivato e preso*, *La casa al centro*, *Cusì sarò de vecia*, *Come non detto*, *Masserizie e separazioni*, *Incasellamento*, *Cuore come quadro*. D'altra parte, il titolo di un'opera contemporanea, che rientra nello stereotipo della mera accessorialità più che nella particolare necessità significativa, per Miela deve trovare una nuova ragione d'essere: per esempio il divertimento della scelta o della re-invenzione. Così i suoi titoli sono pareri, considerazioni, dati di fatto, citazioni dal gergo quotidiano, frasi prese a metà, elementi poetici, tutti, in ogni caso, segnatamente impossibili da fare aderire ad oggetti o idee determinati e, che, pertanto, evadono da quella convenzione per la quale le parole e le locuzioni corrispondono a cose. "La Reina – scrive Arturo Manzano (1965) – non deve far aderire i suoi titoli ad oggetti o idee determinati, ma a sogni, favole, a metafore, a giochi dell'immaginazione e soprattutto a un piacere che si dilata e che avvolge come un profumo acuto e pungente, penetrante e che dà uno stordimento sensuale, il piacere dell'ironia". Tali aspetti li ritroveremo sempre più evidenti in seguito.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste 1980; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, pp. 28 (ill.), 45; BONIFACIO 1999, p. 170 (dett.)



Le cose a posto

Il quadro ci invita ad entrare in un ambiente che potrebbe essere lo studio dell'artista, coloratissimo e caratterizzato da una serie di scaffalature aperte, disposte l'una sull'altra come allegri alveari un po' sbilenchi. Le pareti sono coperte di varie figure: potrebbe trattarsi di illustrazioni, o *poster* di mostre e concerti, che effettivamente riempivano le pareti dell'*atelier* di Miela in via Lazzaretto Vecchio. Sul muro di fronte a noi è appesa un'opera dell'immane Enzo Cagno sui toni di un giallo molto chiaro, nel cui centro spicca un bel cuore. La composizione, tuttavia, è centrata sulle nuove icone/oggetto di Miela Reina, che vediamo disposte in fila ordinata (le cose "a posto" per l'appunto) sulla cima di uno scaffale, appoggiate alla parete come per un'esposizione: il *bretzel*, le forbici e gli occhiali.

La pittrice non si vede ma c'è: anzi, ci offre di sé un insolito autoritratto costituito da una porzione del suo *habitat*, l'*atelier*, e dei suoi oggetti, quelli che usa ogni giorno, scelti tra i più cari e utili. D'altra parte come potrebbe dipingere una miope senza i suoi occhiali? E, soprattutto, come potrebbe immaginare le sue storie senza un *bretzel* a farle compagnia? Come scrive Montenero nel più volte citato articolo del 1965, "per intendere la sua arte è pur necessario prendere gusto ai fatti inventati. [...] Non importa se giganteschi apparecchi semiautomatici, le *slot machines*, rovesciano quantità enormi e imprevedibili di oggetti e di appunti: una scritta vale quanto il gesto infantile di chi anima il *robot*" (MONTENERO, 1965). E noi ci prendiamo gusto a guardare questi lavori, cercandovi trame e percorsi intelleggibili, rendendoci subito conto che, immerso nel suo vissuto quotidiano e nelle sue opere, Miela ci mette a parte del suo essere artista: del suo fare arte. Il modo in cui narra il suo mestiere è tuttavia quanto di più lontano dall'idea di un'enfatica esaltazione della figura dell'artista con l'A maiuscola, e, quin-

1965
Tempera su cartoncino
cm 100 x 150

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Monfalcone 1980;
Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, pp. 35 (ill.),
51; BONIFACIO 1999, p. 197
(ill.)



di, di sé. Al contrario, la pittrice sembra volerci convincere della naturalità di un atto quotidiano, quale l'arte è per lei, esprimendosi in maniera del tutto anticelebrativa e mantenendosi verosimile e riconoscibile quanto basta; scegliendo forme evocative ma mai del tutto rivelatorie, preferibilmente elementari nella semplificazione formale e nell'uso particolarissimo dei colori timbrici mescolati ai tonali. Leggerezza, ironia e

sottile provocazione animano questi lavori dove: "Forbici e occhiali si isolano in virtù di una simbologia acquisita attraverso interminabili giochi di pazienza [...] le scatole spaziali si inseriscono nel traffico frenetico di codesta metropoli degli archetipi. Il futuro si confonde con il passato, l'infanzia è l'unica età dell'uomo. Ed è perciò che la tragicità non è da prendere troppo sul serio" (MONTENERO, 1965).



Decadimento della pittura e suo possibile recupero mediante box di raccolta

In questo lavoro fondamentale, Miela è di una chiarezza estrema. Il disegno, dal titolo emblematico *Decadimento della pittura e suo possibile recupero mediante box di raccolta* esprime l'evoluzione ultima del suo linguaggio artistico mescolato ad una sorta di ironica dichiarazione programmatica: la pittura tradizionale ha fatto il suo tempo ma può essere "recuperata", ovvero trasformata dall'artista in una nuova espressione creativa, che ora passa attraverso colori timbrici e un segno estremamente semplificato e pulito che li contiene in un bel *box* pronto all'uso. E pur non prendendosi troppo sul serio, dal 1967 in avanti Miela reinventa il vecchio e costruisce il suo nuovo, affascinante e personalissimo, immaginario, aprendosi ad una fase di sperimentazione e ricerca ricca e multidisciplinare.

Formalmente, questo momento sembra guardare alla *Pop Art* sebbene quella di Miela trovi soprattutto nel connubio tra questa, i *comics* e, forse, un estremo ricordo *New Dada* "lo spazio più vicino alla sua mentalità espressiva" come ricorderà Gillo Dorfles (1999, p. 14). Alla fine, il nuovo linguaggio che scaturirà dalla sua ricerca tra il 1967 e il 1971, a parte le pochissime tele, si indirizzerà verso un'invenzione figurale coerente ma del tutto originale, aperta a nuovi dialoghi, con il teatro, per esempio, o con il fumetto.

Miela in effetti conversa con gli oggetti e li fa conversare, muovere, agire, travalicare: "l'atmosfera terrestre della 'natura morta' per andare sulla luna degli oggetti parlanti, umanizzati" sostiene Venturoli (1980). La pittrice non si lascia insomma travolgere dalla febbre oggettuale, inquietante, tipicamente *pop*, piuttosto si spinge all'oggettivazione dei suoi racconti per immagini, iniziando a creare un "teatrino di eventi inanimati, già accaduti oppure soltanto in attesa di. Ancora un passo, e si giunge all'impiego scenografico di tutto il suo re-

1967

Penna, pennarello e tempera su cartoncino
mm 500 × 300

ptorio: un logico sbocco per un lavoro che, al di là di motivazioni estremamente 'intimistiche', aspira appunto all'edificazione di un universo diverso, alternativo". La metamorfosi però non è immediata, i due comportamenti creativi convivono per circa un anno: la pittura si confronta con cartoncini ritagliati con cura, piccoli studi per trovare soluzioni "autoportanti" di monumenti, ora dipinti con estrema precisione ora colorati con tecniche diverse e completati con ritagli di carta.

La scelta del mezzo, con e su cui operare, evidenzia in ogni caso la presa di coscienza della crisi del prodotto d'arte tradizionale enunciato dall'opera in esame: Miela ora sceglierà con estrema puntigliosità i materiali, che dovranno essere preferibilmente non convenzionali, meglio se deperibili o comunque poveri, influenzati dalla coeve mostre alla Galleria Feltrinelli: alla carta si aggiungeranno così il cartone, la stoffa, la tela, la spugna, la plastica.

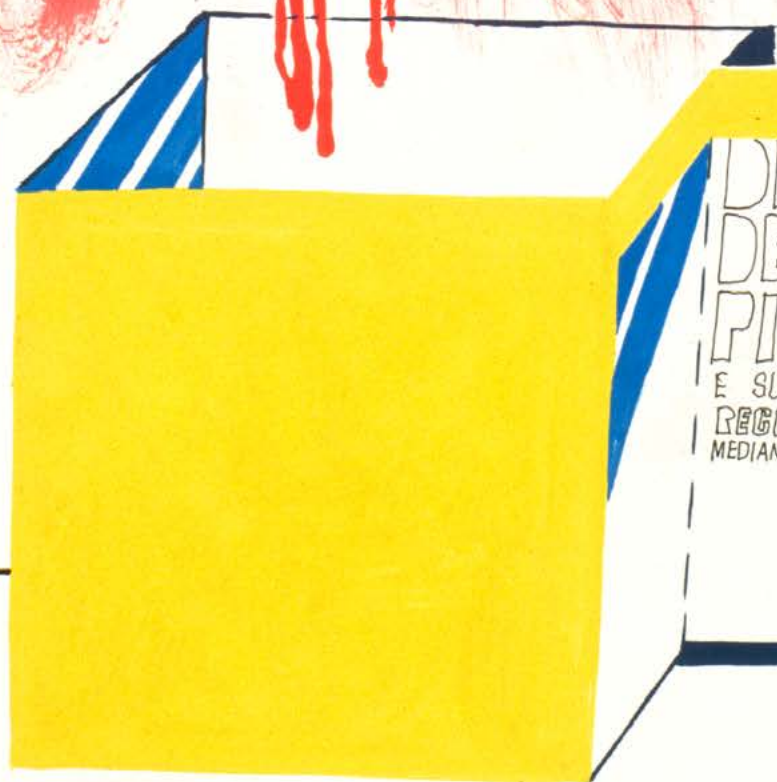
Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste 1980; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, pp. 45, 54 (ill.); BONIFACIO 1999, pp. 32, 200 (ill.); BONIFACIO 2023, pp. 76 (ill.), 77.



DECADIMENTO
DELLA
PITTURA
E SUO POSSIBILE
RECUPERO
MEDIANTE "BDX" DI RACCOLTA

L'inglese giocando! Lezione prima, box

1968
acrilici su tavola,
cm 100 x 105

Si è detto dell'importante passaggio della pittrice, a partire dal 1967, ad un linguaggio rinnovato, formalmente depurato, sebbene coerente con il percorso creativo dell'artista [scheda 33]. I due lavori in esame ne sono la prova.

Intanto, notiamo una certa continuità con le precedenti modalità compositive nella struttura generale e nella costruzione dell'immagine, inoltre, in entrambe le opere l'aspetto narrativo appare sempre sostanziale pur nell'evolversi della modalità espressiva della pittrice. In *L'inglese giocando* ecco al centro della tavola il nuovo uomo-pupazzo dal bel cuore a strisce bianche e rosse, sempre più stilizzato nella sua forma a x

sottolineata dal brillante rosso timbrico che ne evidenzia la perfetta levigatura. E, tuttavia, egli è il frutto dell'evoluzione dei suoi predecessori (dai temuti e ammirati pastori siciliani ai surreali paracadutisti dei primi anni Sessanta, questi ultimi, peraltro ancora in auge). Accanto all'uomo, un grande *box* giallo a righe rosse. Altre figure più piccole dalle stesse forme semplificate emergono dal fondo della tavola, si muovono, impegnate in operazioni misteriose, accanto ai nuovi coprotagonisti: le grandi fiamme blu e a strisce, stilizzate, emergenti sulla destra, altri *box* (il primo dei quali, lo ricordiamo, era apparso nell'opera programmatica e di rottura di un anno prima intitolata *Decadimento della pittura*) le onnipresenti frecce, i cuori e le parole. Ora si aggiungono anche le buste di posta aerea, che avranno un certo successo nella nuova sottilissima *imagerie* inventata della pittrice nell'ultimo periodo.

Collezione Teatro Miela

ESPOSIZIONI

Trieste 1980; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

BONIFACIO 1999, p. 357
(ill.)



Prefigurazione di un avvenimento

1968
acrilici su tavola,
cm 100 x 105

Prefigurazione di un avvenimento pone al centro della composizione un altro *box*, la cui faccia rosso vivo spicca per contrasto accanto alla donnina/pupazzo, nuova icona dell'essenziale figurazione di Miela. È posta in posizione orizzontale sotto la grande grande scritta "New" su fondo blu. Accanto al *box*, seminascosti, fanno capolino un paio di occhiali dalla montatura rotonda, mentre in alto, un grande cuore, un omino e delle forbici cercano di entrare nel contenitore.

La forte ed esemplare caratterizzazione della donnina stilizzata rappresenta una vera novità nell'immaginario di Miela, che fino ad ora era ricorsa ad una tipizzazione piuttosto neutra della figura femminile: d'ora in avanti

si gioca alla pari, sembra suggerire il nuovo personaggio dal grande e dolce cuore giallo. Formalmente questa figura, allusiva di una realtà immaginifica che certo *bricolage* infantile aiuta a far sembrare reale, allude anche ai nuovi indirizzi creativi della pittrice. Sarà questa, infatti, la strada che condurrà Miela alla creazione sia di veri e propri elementi figurali autonomi per il teatro e gli *happening*, che di personaggi di un'arte per tutti, da ritagliare da semplici litografie colorate e portare con sé.

Se i due lavori consentono di cogliere, ancora una volta, qualche chiaro riferimento autobiografico (come gli occhiali) per il resto ci sembra di assistere ad una sorta di esperimento didattico e creativo di cui però ci sfuggono gli elementi principali. Infine, se avessimo dubbi sul collegamento tra le due opere, ecco correrci in aiuto Miela stessa con la precisazione messa per iscritto su una faccia del *box* della prima tavola: "con vitalizzazione della X e prefigurazione di avvenimenti (happening)".

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste 1980; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, pp. 88-89 (dett. con altro titolo), 1980; BONIFACIO 1999, p. 357 (ill.)



Vestito per tazza da caffè

1971
Penna, pennarello e tempera su carta
mm 500 × 700

L'opera appartiene al periodo più libero, originale e fecondo della nuova ricerca di Miela Reina. Tra il 1966 e il 1972 infatti l'artista avvia esperimenti di invenzione figurale talmente arditi e innovativi da raggiungere una vera e propria osmosi con l'*happening* o azione teatrale. Ma sono anche lavori, si è già scritto, dalla moderata tangenza con il mondo *new dada*, *pop* e concettuale che assumono in realtà precise, uniche e peculiari identità partorite dalla sfrenata fantasia di Miela. Nascono allora gli "oggetti pittorico-scenici", ovvero pupazzi e docce in gommapiuma, quinte in polistirolo o cartone dipinto, parti aggettanti realizzate nei materiali più vari; oppure gli "oggetti-personaggi": con le "donnine" e gli "omini", le "freccie", le "lettere", "gli occhiali", arrivano anche le "forbici", i diversi disegni-progetto ("progetto di monumento dato per costruibile", "Mostra naturalistica", "Mostra monotematica=fiammifero", "Mostra alfabetizzante", etc.) e quelli preparatori; non ultimi, i "fumetti-racconto" e, infine, gli "oggetti travestiti", ovvero le "dentiere per libri", o per "forbici", le "museruole per matita" e il "vestito per tazza da caffè", qui in esame.

Il modo di operare e l'ampliata iconografia accomunano tutte queste sperimentazioni tanto che anche lo schizzo, già di per sé opera d'arte compiuta, esplica le particolarità progettuali, il meccanismo di costruzione tridimensionale e le vedute prospettiche dell'oggetto ultimato. Appena colorato, eccolo prendere vita, reale. Ciò vale, a maggior ragione, nel caso del *Vestito per tazza di caffè*, che appare come opera compiuta ma anche come progetto (tant'è vero che l'abito verrà realizzato davvero). Ecco il grazioso vestito in primo piano, con presa elettrica compresa per mantenere al caldo la bevanda, coprire puntualmente anche il manico della tazza per agganciarsi, infine, al piattino sottostante. L'ironico ac-

corgimento della pittrice di creare in alto apposti fori per sorbire, nel mentre, i densi e speziati aromi del caffè non possono non divertirci, deliziando pure il piccolo omino sullo sfondo, immerso in quei vapori. I segni sono sempre precisi, puntuali, puliti, i colori puri. Il disegno rimane "progetto" perché è il primo passo verso un'esecuzione artigianale è quindi un importante punto fermo, per l'artista.

Il quadro, l'opera, è ora un foglio di carta che non va conservato nel salotto buono, ma vale per la condizione inattesa in cui pone il fruitore, per *l'invito ad un atteggiamento ludico* (che in tale senso trova antiche radici tradizionali) perfettamente rispondente a quello dell'autore. "L'univocità della comunicazione estetica ben si integra ad una ambiguità del messaggio (lasciare il foglio com'è o ritagiarlo e costruire i pupazzi)" e pone deliberatamente in forse il concetto stesso di arte", aveva scritto Giulio Montenero nel 1966.

Gli oggetti disegnati e realizzati sono la concreta, diretta conseguenza di quest'operazione: figliati e filtrati, per così dire, da quella stessa didattica che avrebbe consentito agli allievi della pittrice di comprendere la natura dell'arte, vivendola idealmente attraverso l'avventura proposta dalla loro audace insegnante.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, p. 45;
BONIFACIO 1999, pp. 33,
340 (ill.); DORFLES 2023,
pp. 87, 179 (ill.)



VESTITO PER TAZZINA DA CAFFÈ

La piantagione (tav. P)

1971
Penna su carta
mm 400 × 300

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

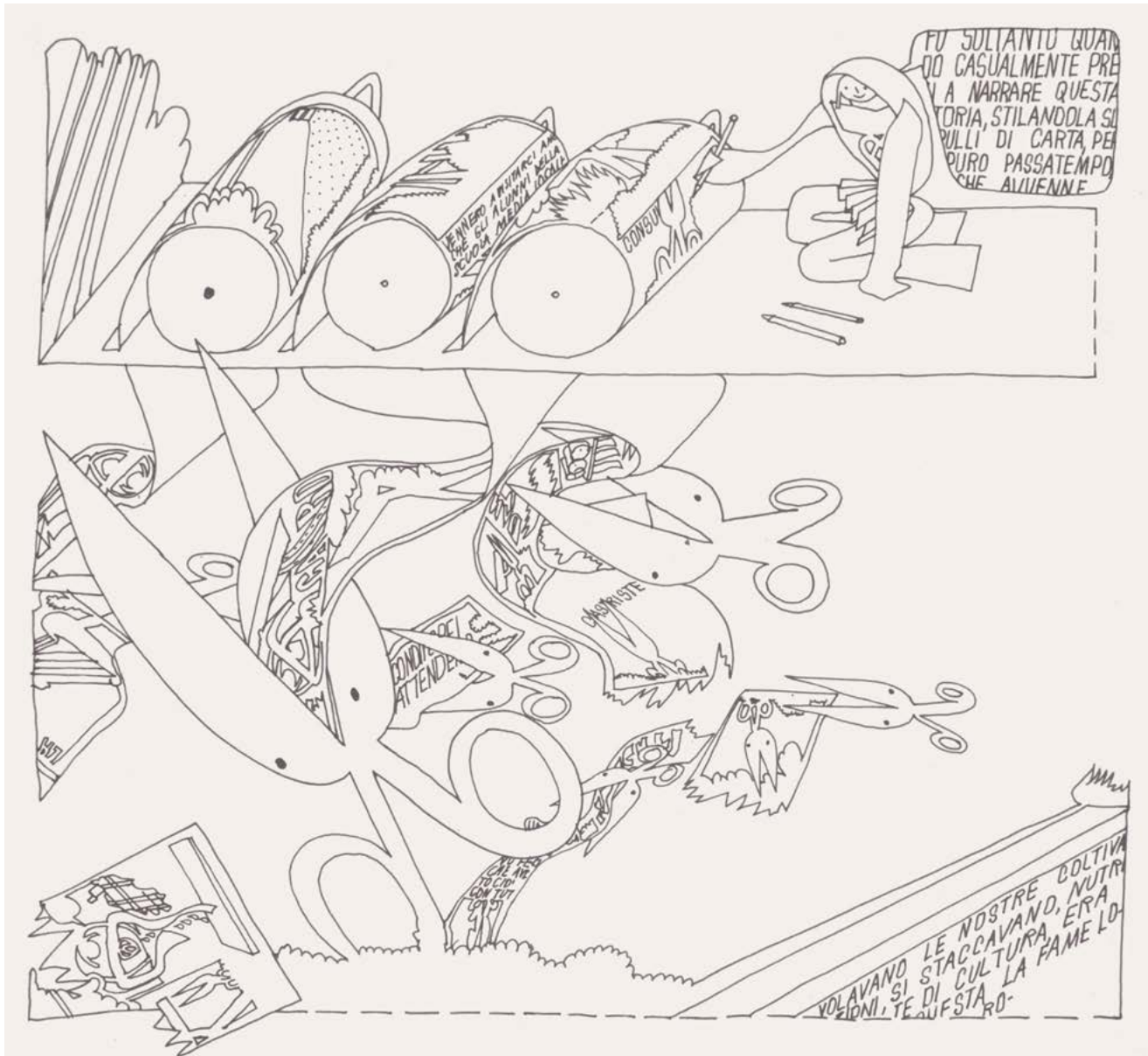
BONIFACIO 1999, pp. 36, 311 (ill.); BUDINI, CARBI 2022, p. 63 (ill.)

La storia a fumetti *La piantagione* viene esposta e pubblicata per la prima volta nel 1999, in occasione della grande retrospettiva di Passariano dedicata all'artista. Risultano essere quindi cinque i racconti a disegni più lunghi pubblicati dalla pittrice (tutti postumi), e precisamente, esclusa la serie qui in esame: *Ottava dopo ottava*, *Le storie elisabettiane*, *Cenerentola* e *La storia dei colori*, tutte realizzate tra il 1970 e il 1971.

Determinante nell'ideazione di questi nuovi cicli è sicuramente l'esperienza di qualche anno prima: l'illustrazione della storia di Pinocchio per la Motonave Raffaello [cfr. scheda 27] in seguito alla quale, quello stesso anno, Miela realizza anche altri racconti: un ancora tradizionale *Cappuccetto Rosso* e poi le più originali *Il cammello* e la *Storia del ranocchio che non sapeva cantare*. Con la rivoluzione stilistica partita nel 1967, inoltre, la pittrice ora riprende in modo drasticamente diverso le sue storie a disegni, aprendole a esperimenti di vario tipo: performativi, ove le didascalie non sono che la trascrizione dei commenti improvvisati da Miela durante la proiezione di diapositive ricavate dai lavori grafici (*Ottava dopo Ottava*); ma anche dialogici, cercando la possibile riprogettazione o integrazione del racconto da parte di chi lo legge. *Cenerentola* ad esempio è una storia dove testo e immagini risultano separati: i disegni raccontano seguendo una propria interna scansione, mentre sul verso della pagina si propone un testo a essi abbinabile.

Ma veniamo a *La piantagione*. Vi ritroviamo, addirittura più sofisticato che nelle altre storie, quel “*ductus* lineare e impeccabile, filiforme ma fermissimo, come se un tratto unico si fosse dipanato dall'inizio alla fine della vicenda illustrata, che scorre da figura a figura, inglobando e costruendo ad un tempo gli emblemi, le frecce direziona-

li, le parole pronunciate dai singoli personaggi, con una qualità grafica eccezionale” (DORFLES 1980, p. 64). La tavola che apre il ciclo appare addirittura come una sorta di parodia-legenda da cartellone cinematografico, che anticipa fatti e personaggi di una storia che ruota intorno allo *slogan* conclusivo e surreale “più cultura alle forbici”. Vi si narra la stravagante quotidianità di una coppia: lei quotidianamente alle prese con il cucito, lui con lo “spegnimento degli incendi”. A stravolgere l'apparente monotonia delle loro occupazioni sarà un'insolita messe di centinaia e centinaia di forbici affamate che attecchirà proprio nella loro piantagione. Al di là di un più generale discorso sugli elementi iconografici ricorrenti divenuti protagonisti (come la forbice, in questo caso), che vale per tutte le produzioni mature dell'artista, ricopre un certo interesse l'impostazione narrativa di questo racconto. Molto complesso dal punto di vista della costruzione della pagina, e spesso risolto in uno schema dinamico – come nella tavola scelta – la storia ha un ritmo grafico molto vario. Vi appaiono artifici elaborati che non si trovano nelle altre storie: lo scorporamento delle immagini, che favorisce l'incastonamento delle vignette in maniera da poterle osservare con il resto della pagina trasformato in sfondo; le didascalie trattate come vignette, su cui paiono appoggiati personaggi e *balloons*, che a loro volta nascondono parte del testo; improponibili adattamenti cinematografici, per cui uno stesso personaggio è riproposto in più vignette successive attraverso semplici accorgimenti disegnativi (l'allungamento del braccio copre due vignette, ma viene ripetuta una sola testa). Il testo appare principalmente nella didascalia mentre il *lettering* è lo stesso utilizzato anche nelle altre storie; interessanti le scritte in negativo, già presenti ne *Le storie elisabettiane*: ora però appaiono tagliate da cornici che faticano



a contenerle. La linea è preferita al colore, che qui Miela non usa mai: le brevi cappe arrotondate raccolte o sparse nell'aria sono le nubi; a terra, più fitte, un prato; più acute e seghettate, o raccolte in grandi ciuffi,

le fiamme, oppure, leggermente arricciate all'estremità e più libere, le acque vortico-se di un fiume. Il tratto morbido, ricurvo, adattato, diventa la mano della donnina affettuosa che carezza la forbice appena nata.

Monumento al paracadutista

1967
Acrilici su tavola e inchiostro
Dimensioni varie

Le tipiche iconologie della nuova fase creativa provengono, come si è visto, in parte dalle tele precedentemente analizzate, e in parte da nuove suggestioni dell'artista. Tutte, comunque, vanno acquisendo un loro ruolo, una loro autonoma forma e concretezza: il monumento al paracadutista, che nasce in occasione del triestino *Festival internazionale del film di fantascienza* del 1967, ne è la dimostrazione. Colorato come sempre in tinte pure e timbriche, decorato da elementi geometrici armonicamente alternati a scritte vagamente *pop*, lettere e, soprattutto, miriadi di cuori, cuori-*bretzel*, fuochi, fiamme, forbici, buste per posta aerea, e le onnipresenti indimenticate frecce, il nostro personaggio si staglia solido e colorato in cima ad un basamento/*box* anch'esso coloratissimo. Da alcune fenditure fuoriescono serpentine vivacemente tinteggiate. Ciò che conta è che il paracadutista, dopo essere uscito dalla tavola e dalla tela, sulla carta si è fatto progetto ed è approdato alla tridimensionalità, entrando nella nostra realtà. "Spingere", "tirare", "piegare" annota Miela in calce al disegno del monumento. Suggestimenti sul come interagire con il lavoro? L'artista in ogni caso procede ad una progressiva teatralizzazione delle sue opere, create e intese a provocare nuove reazioni e, soprattutto relazioni, più dinamiche, in chi osserva. È un primo passo verso l'arte partecipata di qualche anno più in là: senz'altro è la prosecuzione di un operare ludico-creativo all'avanguardia e, allora, di grande interesse.

Tra tutti gli oggetti-soggetti del periodo che si realizzeranno concretamente sotto forma di "pittorico-scenici", indubbiamente il paracadutista è uno dei più suggestivi. E come tale ricorre nell'immaginario illustrativo, decorativo, narrativo e teatrale di Miela, vitale, semplice e riconoscibile. Presto lo affiancheranno pozzanghere e colline in lamierino dipinto e arcobaleni in gommapiu-

ma e mobili su rotelle; grandi pupazzi, lettere gigantesche, ritagliati in legno e dipinti, anch'essi elementari e rassicuranti. Sono "oggetti che non sono riducibili a mera cifra stilistica, poiché vivono dopo essere stati forgiati" ha sostenuto Getulio Alviani in un'occasione di riflessione con l'autrice.

Interessante è notare, ancora una volta, come non vi siano, sostanzialmente, differenze metodologiche nel "fare" della pittrice di questo periodo. Anzi, Miela è finalmente approdata all'unità stilistica di tutte le diverse, coeve, espressioni creative. Contraddistinte, sia nella fase progettuale degli oggetti da realizzare, che nella veste definitiva dei disegni a sé stanti, da un nuovo modulo espressivo e narrativo.

Collezione privata in comodato a "il Rossetti - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia"

ESPOSIZIONI

Trieste, 1980; Gradisca 1996; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES, 1980, p. 63 (ill.);
MASAU DAN, 1994, p. 96
(ill.); BONIFACIO 1999,
p. 202 (ill.); INCONTRERA
2023, p. 93 (ill)



musica
per ogni anco
crucciavano.

dopo il 23. mizia
la lev. delle pretepiote

produttore
in (A) (B)

FLUORESCO
E. L. MO. ADME

CENTRO

WAT

LAST

MI & LA

erto niente
i cine 25'.

meter pona
(per
pona
de mm

chiede
mim
entra

chidus

Pianista paracadutista

1971
Cartone, stoffa, gommapiuma dipinta
Dimensioni variabili

“Il pianista-paracadutista è di pezza e carta, cartone ondulato anzi, stoffa, colla, nastro adesivo, fissette. È un fantoccio, ma il paracadute è di seta vera [...]. È Carlo (de Incontrera) il paracadutista pianista?” s’interroga Luciano Semerani (1999, p. 46). In effetti, lo studioso e compositore Carlo de Incontrera è un’altra importante figura di riferimento della pittrice, umanamente e professionalmente. Questo lavoro parrebbe effettivamente fungere da ritratto dell’amico musicista, che, più di altri, ad un certo punto coglie il desiderio dell’amica di uscire una volta per tutte dalle convenzioni, dai confini troppo stretti della pittura, avvertendo “qualcosa di musicale” nel suo “giocare contrappuntistico”, nel disporre le pedine in continue variazioni che assomigliano al suo modo di comporre musica (BONIFACIO 1999, p. 35). Così Carlo propone a Miela di portare la sua arte in teatro, di agire sulla scena in lavori creati appositamente per lei, per alimentare quella sua fantastica creatività che egli trova irrorata da una “luce meravigliosa”.

In effetti Miela, quando viene raggiunta da questa proposta, ha smesso da un po’ di tempo di dipingere i grandi quadri dalle pennellate generose e vorticose. Ora, forbici in mano, pazientemente ritaglia i suoi ‘paracadutisti’ e le sue ‘donnine’, piega, incastra pezzo su pezzo, raramente incolla. Ed è proprio l’operazione grafica, il tipo di linguaggio, il rapporto con i materiali che ora mettono in stretta relazione i due artisti. Giunge quindi l’inattesa proposta di Incontrera di collaborare a *Liebeslied*, un percorso musicale o sinfo-

nia che, progressivamente, si trasforma in un oggetto di arte totale: l’inizio vede protagonista la musica con pochi strumenti in un crescendo graduale che culmina, nella seconda parte, nell’intervento di Miela. Dopo molti mesi di lavoro indefesso e di continue rielaborazioni, e quindi dopo una se possibile maggiore frequentazione reciproca fatta di magica intensità e complicità, il progetto si concretizza. *Liebeslied* ha durata di circa un’ora; la seconda parte si basa su una serie di varianti di Mi e La e si chiamerà, per l’appunto, “Mi & La”, evidentemente dedicato all’amica artista che, entrata in scena, allestirà il suo colorato mondo fantastico celato dalla candida struttura scenografica che porta il suo nome all’apice. Forse, allora, il *Pianista paracadutista* in esame rappresenta a sua volta una sorta di omaggio da parte di Miela all’amico Carlo, evocato nel suo linguaggio sempre cangiante e vagamente paradossale. Miela Reina affida all’onnipre-

sente e iconico paracadutista il compito di prenderne le parti. E quest’ultimo, abbandonate le vesti dello statico e rigido protagonista dei tanti racconti dipinti e disegnati dalla pittrice, rinuncia alle sue geometrie pulite e i colori sgargianti per affrontare l’ennesima trasformazione. Pare davvero umanizzato: i toni neutri generali, la postura rilassata conferitagli dalla

morbida gommapiuma, contribuiscono all’ultima metamorfosi. Il vero paracadute di cui è dotato non avrà certo fatto fatica a farlo volteggiare fino al pianoforte, al contrario, ora che è più leggero, il nuovo paracadutista-pianista ci avrà solo messo un po’ più di tempo a scendere. Pazienza. L’importante è che sia atterrato.



WANTED
FOR
CZAR
(OR PRESIDENT).

Collezione privata in comodato a “il Rossetti - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia”

ESPOSIZIONI

Trieste, 1980; Passariano, 1999

BIBLIOGRAFIA

DORFLES 1980, p. 112 (ill.); MASAU DAN, 1994, p. 92 (ill.); SEMERANI 1999, p. 45 (ill.), 46; SEMERANI 2023, pp. 104 (ill.), 197.



Carlo de Incontrera, *Liebeslied*, Televisione di Beograd, 1970

Carlo for president, dettaglio
China su carta, 1968 ca.
Collezione privata.



Gli artisti di Raccordosei

Bruno Chersicla	
Ritratto di Strehler	190
<hr/>	
Claudio Palcic	
Capsula	192
<hr/>	
Enzo Cogno	
Antinomia plastica	194
<hr/>	
Lilian Caraian	
Struttura 150	196
<hr/>	
Nino Perizi	
Struttura rossa	198

Bruno Chersicla

2000
Scultura scomponibile in legno okoumè dipinto
185 cm

“il Rossetti - Teatro Stabile
del Friuli Venezia Giulia”

Ritratto di Strehler

Bruno Chersicla (Trieste 1937– ivi 2013) è stato un artista molto versatile e piuttosto atipico, tanto che Enrico Crispolti, in occasione della grande retrospettiva triestina del 1997 al Museo Revoltella, poneva il seguente quesito: “Le sue sono sculture? Scultopitture? Vanno lette insomma quali costruzioni plastiche, assistite in modo tutt’altro che marginale dalla presenza aggettivante del colore, oppure come evidenze tridimensionali di parvenze di forme, d’oggetti e figure, disponibili ad un coinvolgimento di smontaggio per estensibilità? Rientrano dunque in una categoria di possibilità di proposizione plastica oggettuale che si offra appunto ad una provocazione d’uso, e dunque in certa misura di gioco? O sono soltanto segnali anomali, oggettualmente corposi, concorrenti ad arredare lo spazio quotidiano?” (CRISPOLTI 1997, p. 13) Marcello Venturoli ha considerato Chersicla “uno tra i più straordinari scultori del legno, fratello dei Tilson, dei Ceroli, delle Marisol Escobar, grande traduttore del museo di avanguardia e della età classica in sagome *post-pop*, *puzzle* di figure, di ritratti, in tessere policrome, apribili per mezzo di cerniere, scomponibili in una continua apertura e riduzione criptica” (PARMEGGIANI 1997, p. 26.) In realtà l’artista inizia come pittore e poi passa alla scultura e alla xilografia. Grafico e *designer*, nel 2001 realizza il dipinto più grande del mondo esteso su tutta l’area di Piazza Unità d’Italia coinvolgendo nell’esecuzione

quasi 5000 persone. Diplomato all’Istituto d’Arte “Nordio” di Trieste, presieduto dallo scultore triestino Marcello Mascherini, frequenta i corsi di arredamento e decorazione navale tenuti dai pittori Dino Predonzani, Riccardo Bastianutto, Enzo Cogno e dallo scultore Ugo Carà, dove impara a disegnare e acquisisce familiarità con i colori, i legni, i tessuti. Contemporaneamente ottiene il diploma in contrabbasso al Conservatorio “Tartini”. Negli anni Sessanta mette a punto le opere decorative per i transatlantici “Galileo Galilei”, “Raffaello”, “Oceanic”, ma crea anche scene e costumi per il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia e per il Piccolo Teatro di Milano, città in cui si trasferisce alla fine del decennio. Nello stesso periodo a Trieste è tra i fondatori del gruppo Raccordosei, dove, folgorato dalle opere di Tapies della Biennale di Venezia del 1958, espone lavori ispirati alla ricerca dell’artista catalano. L’informale di Chersicla tuttavia adombra “una possibilità di figura o comunque di evento organico sebbene non rappresentativamente condizionata in termini di tradizione realista” (Crispolti, 1997, p. 13). Così, una nuova, atipica, figurazione emerge nella produzione dell’artista con la serie dei *Mostri* e delle *Icone tecnologiche* (1964) prima, per approdare ai *Cerambici* (1968-70) poi: sono passaggi che segnano un deciso passo avanti nel percorso personale dell’artista. Ispirati ai coleotteri dalle robuste mandibole e dalle lunghe antenne, i *Cerambici* inaugurano una sorta di strana fauna tecnologica formata da parti composte da fogli di compensato incernierati tra loro. Sono seguiti da un ciclo che ne rappresenta una sorta di loro evoluzione: i *Baroki*, di cui fa parte l’esemplare qui riprodotto. Si tratta di invenzioni anch’esse in legno dipinto,



Baroko, 1972
Legno, cm 11 × 96 × 13,5.
Civico Museo Revoltella -
Galleria d’Arte Moderna,
Trieste, inv. 4593.

in questo caso si tratta di tiglio o di cembro, e ispirate, nelle forme piuttosto sinuose e allusive, proprio all'arte barocca; alcuni esemplari mostreranno anche chiari riferimenti allo *Jugendstil* e al rigore formale del *Bauhaus*. In ogni caso è Gillo Dorfles a sottolineare la peculiarità di questi lavori rispetto ad opere simili di altri artisti, come Mario Persico o Andrea Cascella: i lavori di Chersicla si trasformano, possono prendere forme diverse. E la "programmazione di questa successiva metamorfosi è lasciata in buona parte all'intervento dello spettatore". (Dorfles Lecco, 1974). Tutto sommato, questa rimarrà d'ora in avanti la principale attesa dell'artista, impegnato nell'elaborazione di sculture sempre più iconiche e riconoscibili, intese a sollecitare contemporaneamente l'occhio e il tatto di chi guarda. Le opere, dalle più piccole e maneggevoli come gli *SDM (Strumenti di misura)* ai lavori più grandi e complessi, interesseranno pertanto personaggi del fumetto e del cinema, o personalità della cultura. E' il caso del ritratto di Giorgio Strehler, ripreso in piedi, in atteggiamento ispirato e con in mano la tipica maschera della Commedia dell'Arte. La scultura del grande direttore teatrale e artistico è riconducibile alla serie dei ritratti che Chersicla dedica ai "grandi" triestini, da Joyce e Saba a Svevo, e, come quelle, è "antimonumentale, ironica, giocata sulle possibilità materiche, inventata, provocatoria, innovatrice" (Parmeggiani, p. 27). L'opera, acquisita dalla Fondazione CRTrieste in accordo con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, cui è stata donata, dal 2014 è esposta nel *foyer* del Teatro Politeama Rossetti. L'artigianalità esibita, il senso ludico evocato dallo scomporre e ricomporre gli elementi interni dell'opera, sono elementi che conducono tutti ad un concetto di accessibilità e socialità nell'arte che accostano con una certa evidenza il processo operativo di Chersicla a quella di Miela Reina.



Claudio Palčić

1962
cm 70 x 50
Tecnica polimerica

Collezione privata.

Capsula

“L'intera opera di Palčić va inquadrata nel contesto di una specifica geografia che si è dimostrata, storicamente, un laboratorio di molteplici esperienze culturali, congenialmente rispecchiate nella realtà mitteleuropea” (TONIATO 2001, p. 32). Così esordisce Toni Toniato occupandosi di Claudio Palčić (Trieste 1940 – ivi 2021), che definisce quindi artista *di frontiera* per le trasversali, eterogenee, sensibilità che l'artista avverte, sedimenta ed esprime. Caratteristica di Palčić è in effetti quella sua particolare attenzione alle inquietudini tipiche di questo territorio, declinata nel corso della lunga carriera in più modalità espressive, dalla grafica alla pittura, dall'illustrazione alla scenografia e alla costumistica, alla scultura. Il suo percorso, partendo da esperienze di polimerismo informale di grande carica espressionista, attraversa fasi di concessione al Neo-Dada, di rarefazione linguistica, sino a giungere ad intonazioni surrealiste e fantastiche. Costante, in questo processo creativo, sarà sempre la sua “visionarietà d'immagine, allarmata ed allarmante”, come chiosa ancora Toniato. Particolarmente dotato nel disegno, inizialmente l'artista triestino-sloveno è influenzato da August Cernigoj, mentre, alla fine degli anni '50 approda al generale clima artistico neoespressionista e neorealista, per passare quindi a sperimentare, nei primi dieci anni del periodo successivo, originali

soluzioni post-informali in una “spericolata pratica dei materiali eterogenei, detriti usati, riutilizzati con imperioso stravolgimento oggettivo e simbolico” (TONIATO, 2001, p. 36).

Appartiene al periodo dei “polimerici” anche l'opera *Capsula*. Qui, come nei coevi lavori dell'artista, è evocato un clima apocalittico, post fine del mondo, dove l'aspetto violato della superficie pittorica – già deturpata da bruciature, misteriose deflagrazioni e minacciosi resti – subisce l'ulteriore trauma dell'invasione lacerante di un corpo estraneo minaccioso. Ancora, per Toniato “il riuso di detriti metallici diventa qui un conturbante ‘mix’ plastico e pittorico che travolgeva i margini del quadro, quasi invadendo telluricamente lo spazio circostante, stagliandosi perciò in deformanti contorsioni, in viluppi di imminente, inarrestabile catastrofe, un qualcosa di premonitore che l'immagine riusciva a suscitare con angosciosa, cruda evidenza” (TONIATO 2001, p. 36). Un evidente superamento di quella tragicità espressiva è riscontrabile in opere successive, realizzate intorno ai primi anni Settanta, cui appartiene anche il lavoro *Fantablu*. Sintetico dal punto di vista compositivo, il lavoro illustra elementi plastici rotondeggianti

che sembrano riassorbire il dramma di qualche anno prima in una restituzione formale simbolica, tra organico e inorganico, nella quale il colore imprigiona tutta l'energia. In comune con l'opera precedente rimane l'aspetto comunque tridimensionale del lavoro, elemento che pare informare molto dell'attività di Palčić, proteso anche nelle opere più tarde in uno slancio verso uno spazio altro, posto al di fuori del supporto tradizionale.



Fantablu, 1970,
cm 120 x 180.
Legno e perspex
(polimetilmetacrilato).
Civico Museo Revoltella -
Galleria d'Arte Moderna,
Trieste, inv. 4529.



Enzo Cogno

1966
Acrilici su tavola
cm 60 x 60

Antinomia plastica

L'attività pittorica di Enzo Cogno (Palermo 1931 – Trieste 2015) sposa una rilevante competenza tecnica alla “profonda, rara conoscenza della storia dell'arte in generale, di quella del suo secolo con le relative avanguardie, in particolare” (Dal Canton 2014, p. 11). Curioso, colto e aggiornato, l'artista in effetti frequenta fin da giovanissimo esposizioni ed eventi culturali in laguna, attento e partecipe in un'epoca come quella del secondo dopoguerra veneziano, stimolato dalle Biennali e dalle attività coeve di molte gallerie all'avanguardia.

Iscritto all'Istituto Universitario di Architettura, frequenta contemporaneamente anche l'Accademia di Belle Arti, dove conosce Miela Reina. Inizia ad esporre nel 1954, anno cui si riferisce l'opera *Paesaggio marino*, rappresentativa di un primo cambiamento espressivo rispetto ai lavori postcubisti della fine degli anni Quaranta. La costruzione geometrizzante e pulita, con la rarefatta citazione del dato naturale in relazione all'intimo dell'artista rimanda al concetto di Astratto Concreto rintracciabile in alcune composizioni e nei colori di Afro (si pensi all'opera *Ricercarii* del 1952, ad esempio, acquisita dal Museo Revoltella) e in certi grafismi di Licini, cui sarà dedicata una sala personale con ben 43 opere alla XXIX Biennale di Venezia. Il lavoro di Cogno è in ogni caso rappresentativo di un primo interesse dell'artista per una maggiore semplificazione espressiva. Subito dopo, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, Cogno abbandona questa cifra per avventurarsi nella stagione informale, allora imperante. D'altra parte, non va dimenticato che nel 1961 l'artista inaugura a Trieste con

Miela Reina la Galleria La Cavana, nella quale iniziano a transitare le nuove tendenze, con artisti come Santomaso, Zigaina, Music e Vedova, tra gli altri. Il tessuto polimaterico di alcuni lavori di Cogno dei primi anni Sessanta ricorda in effetti i sacchi di Burri, anche se, nella sua personale acquisizione e riletture dell'informale, l'artista mantiene una certa politezza e organizzazione geometrica, un “risicato equilibrio tra gesto e segno” (Dal Canton 2014, p. 13) che contraddistingue anche la coeva produzione grafica, già improntata a quella razionalità che presto condurrà alle successive, più rigorose composizioni. Lo stile astratto-geometrico della serie *Antinomie plastiche* ben rappresenta, in effetti, un passaggio significativo nell'opera dell'artista. La conoscenza e l'aggiornamento infatti, passano ora attraverso il confronto con l'esperienza del Movimento Arte Concreta, promosso e divulgato dall'amico Gillo Dorfles, e con la lezione di Max Bill. Ma sono probabilmente note all'artista palermitano anche le opere di Agostino Bonalumi e Paolo Scheggi, visto che esporranno alle Mostre di Arte Viva proprio tra il 1965 e il 1968. L'apparente semplicità formale transita attraverso una serie di soluzioni esteticamente e tecnicamente complesse indirizzate a ottenere effetti di linearità dinamica basata sullo studio della *gute form* o della Buona Forma e delle teorie scientifiche del colore.

In alcuni casi l'artista lavora su un supporto cartaceo, o serigrafico mentre, in altri lavori, come *Antinomia plastica*, procede alla stesura del colore acrilico su un supporto ligneo a più spessori. In ogni caso tutte queste opere sono intese a suggerire effetti di profondità sul piano, che possono essere raggiunte sia attra-

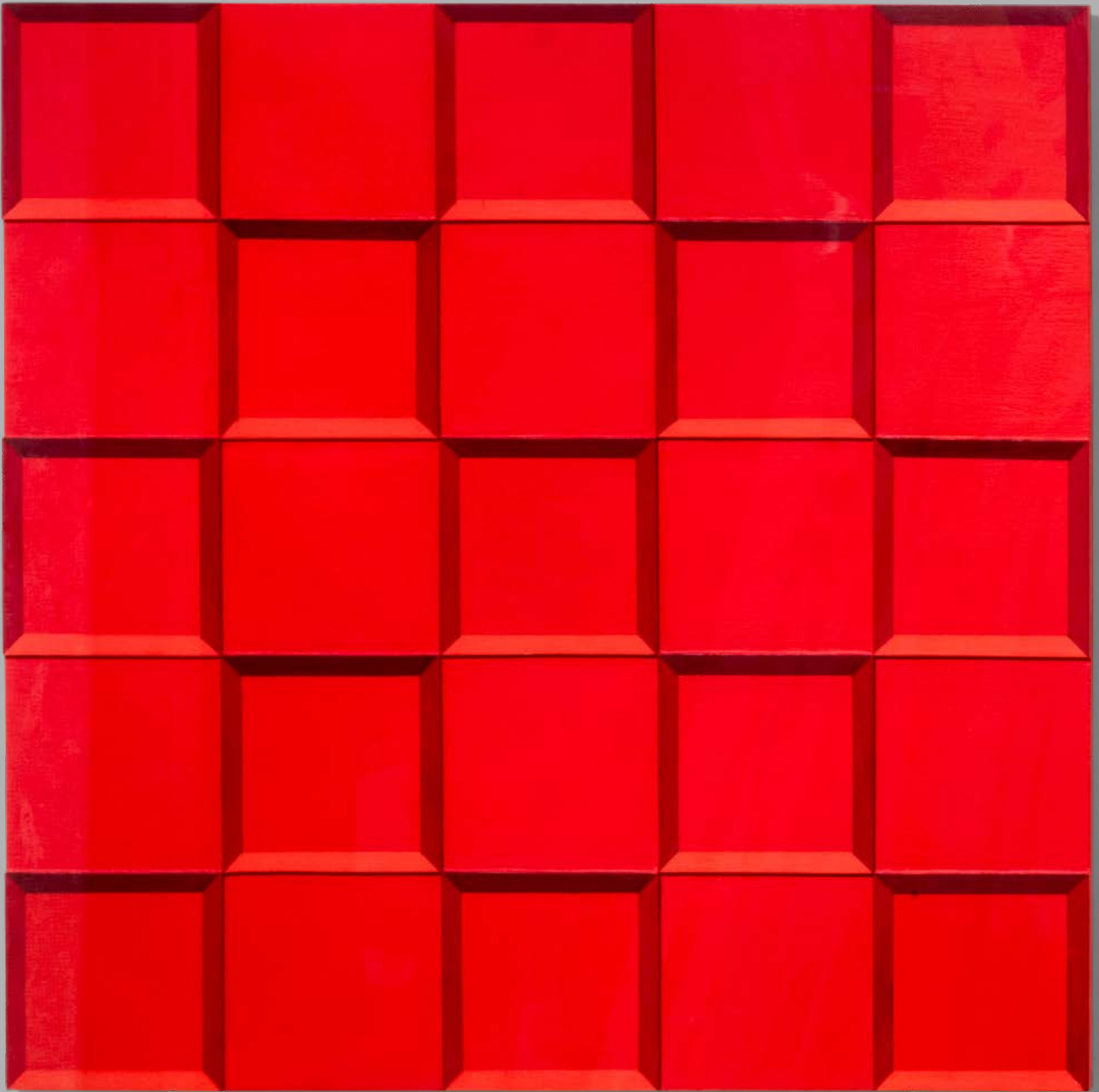
Civico Museo Revoltella -
Galleria d'Arte Moderna,
Trieste, inv. 5350.

ESPOSIZIONI
Trieste, 2014

BIBLIOGRAFIA
DAL CANTON, 2014, p. 11,
(ill. p. 31).

Paesaggio marino, 1954
Olio su tela, cm 64,5 x
74. Collezione privata.





verso l'uso del colore, sia attraverso spessori geometrici di cartone opportunamente ritagliati e sagomati. Attraverso la sequenza di quadrati a rilievo, accostati in modo tale che anche l'incidenza della luce diventi fattore fondante dell'effetto costruttivo, si sperimentano le possibili configurazioni formali nelle quali il quadrato (preferito ma non unico tra le forme geometriche utilizzate), in misure

diverse, appare centrato, oppure disposto diagonalmente, oppure posto l'uno dentro l'altro, come in questo caso. Poco dopo la morte dell'amica Miela, Cugno si ritira dalla scena espositiva italiana, tornando a vivere a Venezia e dedicandosi alla realizzazione di scenografie, costumi e ricostruzioni storiche di spettacoli per il Teatro Carlo Goldoni e soprattutto per il teatro La Fenice.

Lilian Caraian

1966
Acrilici su tavola
cm 61 x 60

Struttura 150

“Una pittrice che è stata pianista” amava definirsi Lilian Caraian (Trieste, 1919 – ivi, 1982), dotata ed eclettica artista triestina. In effetti, diplomata al conservatorio Tartini di Trieste, all'École Normale de Musique “Alfred Cortot” di Parigi e iscritta all'Accademia Cecilianiana di Roma, Caraian avviò una brillante carriera concertistica da pianista. L'incontro con la pittura, tuttavia, nel 1953, fu un richiamo talmente potente da spingerla ad abbandonare la carriera musicale per esprimersi esclusivamente attraverso l'arte visiva. “La materia pittorica non ha presentato la minima difficoltà anzi io non ho mai saputo che difficoltà potesse essere - scriveva a tale proposito (*L'artista parla di sé*, 1993, p. 40) - i colleghi pittori mi hanno stupito a loro volta con il loro stupore per quella che hanno voluto chiamare la mia sapienza pittorica [...] io un bel giorno ho preso pennelli e colori e non ebbi nulla da provare”. Caraian aggiungeva poi, tuttavia: “Tutt'altro è invece perseguire il proprio mondo interiore, allora sì, sono tele strappate e pennelli in aria”.

Il 1954 è l'anno della prima mostra personale, seguito dalla frequentazione dell'Accademia estiva Internazionale di Belle Arti a Salisburgo, dove Caraian segue i corsi di pittura tenuti da Oscar Kokoschka, meritando con i primi lavori gli elogi di Lionello Venturi. I fiori e le figure sono i temi più frequentati allora, forse ispirati a lavori picas-

siani evocanti quella libertà vitalistica in cui “la materia cromatica, liquida e luministicamente sfatta, si confronta con il segno” (MOLESÌ 1993, p. 10).

Il periodo espressionista, probabilmente derivato dalla formazione presso la scuola austriaca, lasciò presto spazio ad un interessante momento di snodo, pacatamente disciplinato da confidenti geometrie che guardavano al Klee della favola e del sogno, nel quale soggetti ancora reali, paesaggi, alberi e case, sono ancora riconoscibili. Presto, tuttavia, il dato naturale è abbandonato per l'astrazione, la composizione si geometrizza, e, gradualmente, si incupiscono i colori. I temi successivi, mari e velieri, come l'opera del 1959 qui riprodotta, esistono sulle tele in quanto realtà prevalentemente monocromatiche percorse da segni graffianti, per un informale i cui esiti saranno apprezzati soprattutto per i particolari effetti luministici. I lavori di Caraian si chiameranno semplicemente “Opere”, seguiti da un numero. Con il progressivo annullamento della figurazione, Caraian giunge quindi all'approdo finale, l'abbandono della tecnica pittorica tradizionale per qualcosa di completamente nuovo e originale. “E' il momento della massima astrazione e del massimo razionalismo og-



gettuale, ed è il momento dell'inserimento di Lilian Caraian nel prestigioso gruppo Raccordosei”, scrive a tale proposito Sergio Molesì (1993, p. 13). Come Cagno, l'artista si concentra ora sul rapporto tra luce e struttura mentre la fantasia dei nuovi lavori la accosta a Miela Reina, inaugurando la stagione delle *Strutture*. L'opera *Struttura 150* appartiene pertanto a questo periodo in cui la pittrice, abbandonata la semplice

Civico Museo Revoltella -
Galleria d'Arte Moderna,
Trieste, inv. 5230.

ESPOSIZIONI

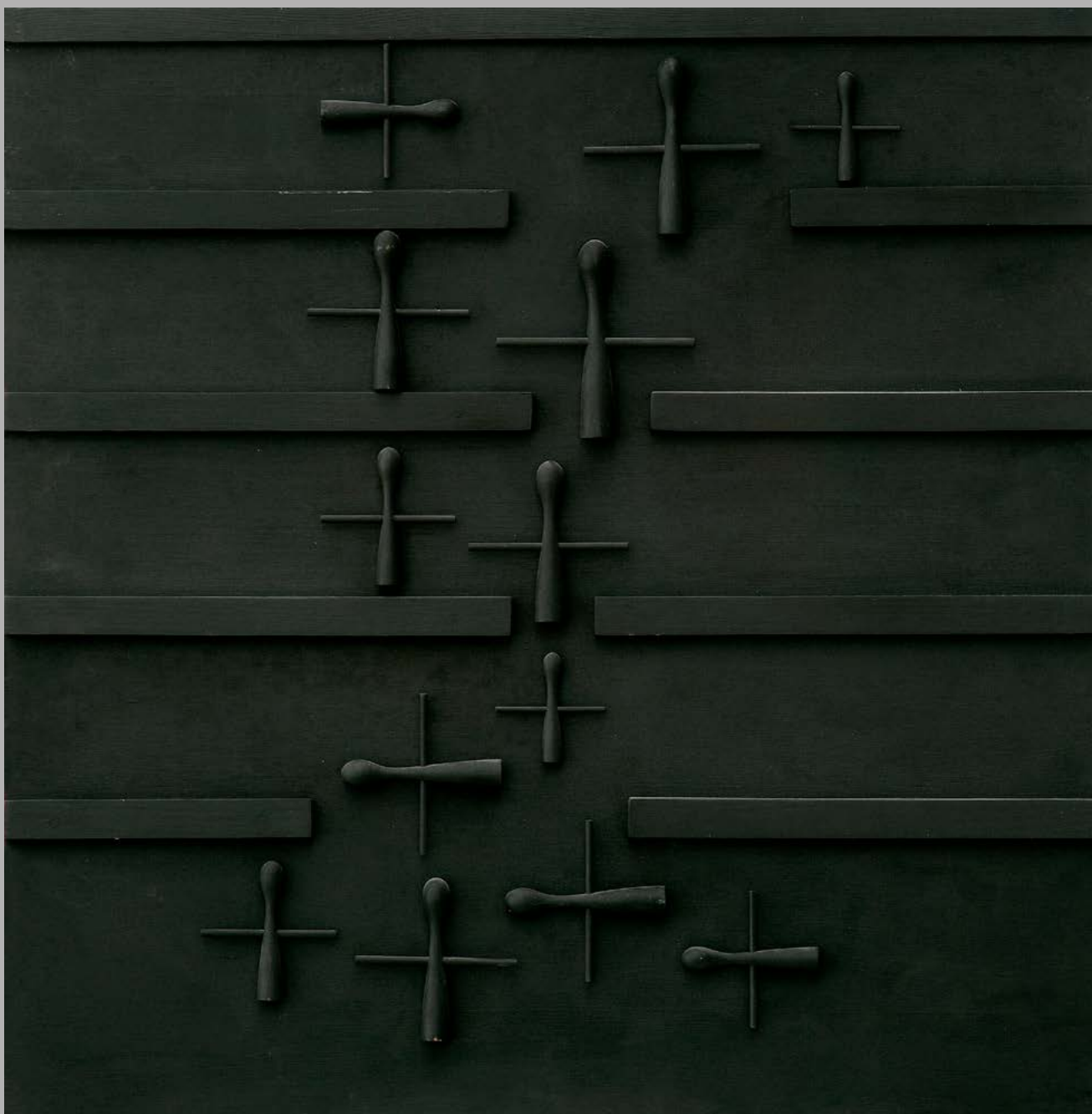
Rassegna arti figurative della Venezia Giulia e Dalmazia, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1968; Trieste anni settanta. Arte e sperimentazione, a cura di L. Michelli, Museo Revoltella, Trieste 2020.

BIBLIOGRAFIA

MOLESÌ, PARLADORI, 1993, p. 60 (ill.)

Velieri a mezzogiorno, 1959

Olio su tela, cm 64,5 x 74. Collezione privata.



stesura di colore sulla tela, crea composizioni fortemente semplificate utilizzando solo un supporto in legno su cui colloca varie barre geometriche tridimensionali, anch'esse in legno. Il colore monocromo assurge a essenziale elemento fondante della composizione che si compone anche di "Omini Birilli", elementi suggestivi e allusivi di una

qualche umanità stilizzata, ricorrenti anche in seguito, sebbene ulteriormente metamorfosati. Forse si tratta di un vago rimando al tema dei ballerini delle tante opere dell'esordio, ora però considerati nel loro aspetto formale e ricondotti a precisi schemi strutturali entro l'opera, ad evocare, forse una sorta di inedito spartito musicale.

Nino Perizi

1993
Ferro smaltato
cm 171 × 41 × 36

Struttura rossa

Nino Perizi (Trieste, 1917 – ivi, 1994) pittore e scultore, studia a Venezia e ottiene il diploma di maturità artistica nel 1938. Espone per la prima volta a Trieste nel 1941 e l'anno dopo ottiene l'abilitazione all'insegnamento. Inizialmente è interessato ad una rivisitazione dell'Espressionismo e del Cubismo attraverso la lezione di Giuseppe Santomaso, di cui frequenta lo studio nell'estate del 1945. In seguito si avvicina al Fronte Nuovo delle Arti elaborando una sua personale rivisitazione di Picasso basata sul contrasto tra la ricorrenza di scure griglie segniche e piatte campiture di colore. Già presente alla Biennale del '48, Perizi vi esporrà anche nelle edizioni del '50, del '52, del '54 e del '56. Il 1950 è l'anno del viaggio in Spagna, che l'artista

compie grazie ad una borsa di studio che gli permette di apprezzarne le tinte calde e vivaci di paesaggi e costumi, che influiranno sulla tavolozza dell'artista della produzione di poco successiva. Quello stesso anno Perizi presenta a Venezia l'olio *Orto in Valle lunga*, opera che sarà acquistata tra le prime dal Museo Revoltella: giova ricordare, a tale proposito, che l'artista di lì a qualche anno inizierà a svolgere una lunga e proficua attività d'insegnamento dirigendo dal 1959 alla morte la Scuola Libera di Figura, fondata prima della guerra dal conservatore Edgardo Sambo. L'opera *Notte e luna* viene intanto esposta alla Biennale del 1952 insieme al suo *pendant* ideale: *Notte e reti*. Appartenente alla Collezione della Fondazione CRTrieste, il raffinato lavoro di grandi dimensioni rappresenta una delle maggiori vette toccate dall'artista, le cui ricerche sono approdate ad un nuovo processo di semplificazione formale e una innovativa analisi strutturale dello spazio, capace di offrire una più libera interpretazione del re-

Civico Museo Revoltella -
Galleria d'Arte Moderna,
Trieste, inv. 5347.

ESPOSIZIONI

La scultura nelle raccolte del Museo Revoltella. Da Canova al XXI Secolo, Trieste, Museo Revoltella, 03.11.2022 – 25.04.2023

BIBLIOGRAFIA

S. GREGORAT, B. COSLOVICH (a cura di), *La scultura. Museo Revoltella Galleria d'arte moderna*, Trieste, 2022, p. 215.



Notte e luna, 1952
Olio su tela, cm 94 × 114.
Collezione Fondazione
CRTrieste inv. 223

ale che gli è particolarmente congeniale e che diventa la sua cifra stilistica del periodo. “Nella retrospettiva a lui dedicata nel 1996 – scrive Matteo Gardonio - l’opera venne giustamente messa in relazione, non solo per motivi cronologici, con *l’Omaggio a Garcia Lorca* (Trieste, collezione Università degli Studi); le due tele rappresentano, di certo, il meglio delle ricerche dell’artista triestino” (GARDONIO, 2012, p. 394). In seguito, sempre più animato da una alternanza di interessi fra pittura e scultura, Perizi persegue un tenace impegno di ricerca rivolto ad un continuo sforzo di rinnovamento, che, all’inizio degli anni Sessanta, approda all’informale dopo avere attraversato la fase della gestualità. Le «meditate colature» di colore sulla tela (GREGORAT 2022, p. 215), in sintonia con le tendenze americane dell’*action painting* o espressionismo astratto lo immettono infine alle sculture dell’ultimo periodo. (GREGORAT, 2022, p. 215). Le strutture di Perizi, in ogni caso, “non rientrano nel territorio della *Minimal Art*: non sono destinate al congelamento di vaste aree spaziali; non perseguono fini ambientali. Esse costituiscono invece il trapasso oggettuale del discorso (o, forse, della sua essenza) – anch’esso strutturale – condotto per tanti anni con la pittura” (CONTESSI 1992, pp. 91-92). L’opera *Struttura rossa* fa parte della donazione al Civico Museo Revoltella della figlia di Nino Perizi, Silvana, avvenuta subito dopo la morte dell’artista e comprendente anche altre sculture (“Struttura triangolare azzurra” del 1973, “Struttura triangolare”, “Struttura bianca” del 1973-1975, “Scultura in metallo grigio” 1974-1976, “Scultura in metallo rosso” 1973-1975, “Teorema” 1980), oltre che opere pittoriche, grafiche e il lascito di volumi, cataloghi di mostre e periodici. Perizi si è anche dedicato con grande passione alla scenografia, firmando allestimenti di grande efficacia non solo per i teatri triestini, ma anche per l’Opera di Roma e per il Teatro Regio di Torino.



Apparati

Galleria La Cavana

30 novembre 1961- 27 giugno 1963

NOTE DI PRESENTAZIONE

Umbro Apollonio, Silvio Branzi, Jean Cassou, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Giorgio Kaiserlian, Zoran Kržišnik, Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzariol, Arturo Mensi, Heinz-Klaus Metzger, Giulio Montenero, Berto, Morrucchio, Theodore Nienhuis, Riccardo Rosso, Luciano Semerani, Marcello Venturoli, Lara Vinca Masini

Piero Dorazio Zoran Mušić - Giuseppe Santomaso - Giulio Turcato - Tino Vaglieri

Giorgio Bompadre - Luciano De Vita - Riccardo Licata - Luigi Spacal - Renato Volpini

Mieczysław Wejman

Carmelo Zotti

Maria Josefa Ide-Pérez

Gianni Palminteri

Ivan Freitas

Drago Tršar

Giuseppe Zigaina

Riccardo Licata

Pietro Casellati

Carlo Hollesch

Emilio Vedova

Riccardo Schweizer

Bruno Chersicla

Manabu Mabe

Helmut Zimmermann

Waichi Tsutaka

Getulio Alviani

Luigi Spacal

ARTE PROGRAMMATA

Giovanni Anceschi - Davide Boriani - Gianni Colombo - Gabriele Devecchi - Getulio Alviani - Gruppo N (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi) - Dada Maino - Enzo Mari - Bruno Munari - Grazia Varisco Azioni sonore (Carlo de Incontrera & Dorian Saracino)

Claudio Palcic

ARTE POPOLARE DELLE ANDE

Riccardo Licata

Renato Volpini

Antonio Calderara

MUSICA E SEGNO

(a cura di Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari)

François Bayle - Arrigo Benvenuti - Luciano Berio - Gorge Brecht - Earle Brown - Sylvano Bussotti - John Cage - Jacques Calonne - Giuseppe Chiari - Aldo Clementi - Franco Evangelisti - Pietro Grossi - Dick Higgins - Toschi Ichiyanagi - Mauricio Kagel - La Monte Young - Anestis Logothetis - George Maciunas - Hans Otte - Nam June Paik - Krzysztof Penderecki - Henri Pousseur - Frédéric Rzewski - Dieter Schnebel - Karlheinz Stockhausen - Christian Wolff - Giuliana Zaccagnini - Italo Gomez

Mario Surbone

Remo Gordigiani

Piero Dorazio - Giulio Turcato - Emilio Vedova

Armando (Herman Dirk van Dodeweerd) - Henk Peeters - Subone e Gordigiani

Girolamo Caramori

Note biografiche

1935

Il 31 agosto nasce a Trieste, secondogenita di Ida (Palermo 1933 - Trieste 2018), da Giuseppe (Palermo 1884 - Trieste 1945), provveditore agli studi, e Aurelia Cesari, giornalista (Trieste 1895-1974).

1937-54

Trascorre lunghi periodi estivi con la famiglia a Chiusa Sclafani, in provincia di Palermo, presso i parenti del padre. Nel 1954 termina il liceo classico.

1955

Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

1956

Partecipa ad un viaggio in Francia organizzato dall'Accademia.

1958

Organizza la sua prima mostra personale a Trieste.

1959

Una borsa di studio del Ministero le consente di viaggiare in Spagna, dove mette a punto la tesi di Laurea. Si diploma all'Accademia di Venezia e comincia ad insegnare educazione artistica all'istituto Statale d'Arte di Trieste.

1960

Viaggia in Germania e Israele.

1961

Con Enzo Cugno inaugura la galleria La Cavana. Quell'anno partecipa all'Internationale Kunstausstellung di Bayreuth.

1962

Mette a punto con Enzo Cugno alcune opere decorative sulla motonave Guglielmo Marconi. Tiene una personale a Udine.

1963

La Galleria La Cavana chiude i battenti e assume con Enzo Cugno la direzione della sezione arti visive di Arte Viva. Realizza ulteriori opere decorative sulla motonave Galileo Galilei; disegna le scene e i costumi per *l'Augellin belverde* di Carlo Gozzi per il Teatro Stabile di Trieste.

1964

Entra a far parte del gruppo d'avanguardia Raccordo6 con Lilian Caraian, Bruno Chersicla, Enzo Cugno, Claudio Palcic e Nino Perizi. Espone insieme a Cugno, Chersicla e Perizi al Museo de Arte Moderna di Buenos Aires e di altre città dell'Argentina. Espone alla XV Biennale d'arte triveneta e mette a punto altre opere decorative sulla motonave Raffaello.

1965

Dirige con Enzo Cugno il Centro Arte Viva Feltrinelli e allestisce diverse mostre personali a Trieste, Genova e Palermo. Espone con Raccordo6 a Trieste e nella ex-Jugoslavia; partecipa a varie collettive.

1966

Aprire una personale a Feltre e un'esposizione con Raccordo6 a Trieste, Venezia e Pordenone.

Sono sue e di Cugno le nuove decorazioni sulla motonave Italia.

1967

Mette a punto il *Monumento al paracadutista* per la mostra *L'uomo e lo spazio in occasione del "Festival internazionale del film di fantascienza"* che si apre a Trieste. Espone in Città con Raccordo6. È presente a mostre collettive a Tarcento e Palermo.

1968

Promuove con altri artisti la nascita del Centro Operativo Arte Viva ed espone con Arte Viva a Trieste, a Palazzo Costanzi. Tiene una personale a Bari e partecipa a numerose collettive a Trieste, Gorizia, Udine, Graz, Ljubljana. Mette a punto con Carlo de Incontrera e Emilio Isgrò la pièce teatrale *Liebeslied*. Partecipa all'allestimento a Palermo di *Postscriptum: Caino e Abele*. Viaggia in Cecoslovacchia e Germania.

1969

Allestisce a Gorizia, insieme a Cugno e Crisman, la mostra *34 cose per un uomo*. A Trieste, a Palazzo Costanzi, partecipa all'allestimento (insieme a Gigetta Tamaro dello spazio per il concerto "Festival internazionale di Musica Elettronica". Viene rappresentato *Liebeslied* a Gorizia e alla Biennale di Zagabria, dove organizza una personale. Viaggia a Londra.

1970

Con il Centro Operativo Arte Viva partecipa alla realizzazione dei progetti per *InterVENTO*, a Milano. A Trieste vengono messe in scena tre nuove versioni di *Postscriptum a Liebeslied: Siegfried* (di Incontrera), *Il Profeta velato* (di Reina - Cugno), *Critica d'Arte* (di Došek); *Liebeslied* e *Siegfried* vanno in scena a Fiume, Spalato e Milano. Viaggia a Cuba.

1971

Espone con Enzo Cugno a Copenhagen, Aarhus e Como. Tiene personali a Firenze e Zagabria. Si occupa della parte grafica de *La pazienza del violoncello* di Incontrera con esecuzioni a Imola, Trieste, Parigi, Berlino, Stoccarda, Amburgo, Stoccolma, Como, Zagabria. Porta in scena *Ottava dopo ottava* a Trieste e Como e *Vademecum* alla Biennale di Zagabria e a Como. Mette a punto diversi progetti e interventi in concerti del Centro Operativo Arte Viva a Trieste e a Como; *Liebeslied* e *Siegfried* sono messi in scena a Udine e Messina.

1972

Il 15 gennaio muore per un ictus.

Esposizioni

MOSTRE PERSONALI

1958

Trieste

Sala Comunale d'Arte
(con Mirella Sutto).

1961

Udine

Galleria il Girasole.

1965

Trieste

Sala Comunale d'Arte
Genova-Boccadasse,
Galleria del Deposito

Palermo

Centro d'Arte II Chiodo.

1966

Feltre

Circolo Universitario
Feltrino.

1968

Bari

Galleria La Cornice.

1969

Zagreb

Zagrebačko Dramsko
Kazalište (Muzički
Biennale Zagreb).

1971

Copenaghen

Det Italienske
Kulturinstitut.

Aarhus

Ars Studeo.

Firenze

Centro Techne.

Zagreb

Muzej za umjetnost i
obrt (Muzički Biennale
Zagreb).

MOSTRE PERSONALI POSTUME

1972

Trieste

Sala Comunale d'Arte,
Miela Reina.

1980

Trieste

Stazione Marittima,
Mostra antologica.

1982

Trieste

Galleria Torbandena,
Oli, tempere e disegni.

1983

Monfalcone

Sala Comunale, *Mostra
antologica*.

Treviso

Galleria d'Arte
Torbandena, *Mostra*.

1984

Trieste

Scuderie del Parco di
Miramare / Galleria
Torbandena, *Opere
1956-1961*.

Trieste

Teatro Miela, Design e
progetti scenografici.

1996

Gradisca d'Isonzo

Galleria Regionale
d'Arte Contemporanea
Luigi Spazzapan, *La
favola della realtà*,
Cividale del Friuli,
Mittelfest, *Il pianista
paracadutista*.

1998

Trieste

Galleria Torbandena,
Apparizioni.

1999

Codroipo

Villa Manin di
Passariano, mostra
antologica *Miela Reina*.

Bologna

Arte Fiera, *Opere della
Galleria Torbandena*.

2001

Zagreb

Foyer K.D. Vatroslav
Lisinski, *Disegni*.

2002

Trieste

Galleria Torbandena,
Opere inedite 1957-1964.

2004

Monfalcone

Galleria Comunale
d'Arte Contemporanea,
*Credi sempre al luoghi
comuni? Opere di Miela
Reina, Nicoletta Costa e
Sara Not.*

2009

Trieste

Stazione Rogers, *Miela
Reina. Preview per
un'incantatrice.*
Trieste Galleria
Torbandena, *Opere
1958-1965.*

2011

Trieste

Stazione Rogers, *Storie
elisabettiane.*

2016

Trieste

Civico Museo Revoltella,
*Disegni e installazioni
nel box nero.*

2019

Monfalcone

Galleria Comunale
d'Arte Contemporanea,
In prima persona.

2020

Gradisca d'Isonzo

Galleria Regionale
d'Arte Contemporanea
Luigi Spazzapan, *Che
bellezzal Che finura
Miela Reina + Luigi
Spazzapan.*

**MOSTRE DI GRUPPO
E COLLETTIVE**

1953

Trieste

Sala Comunale
d'Esposizione,
Associazione delle
Belle Arti, *Mostra delle
opere d'arte donate
dagli artisti di Trieste a
favore delle vittime del
terremoto in Grecia,*
Galleria d'Arte Rossoni,
*V Mostra Universitaria
di arti figurative.*

1954

Trieste

Padiglione della Fiera,
*III Mostra degli artisti
triestini.*

1955

Trieste

Sala Rossoni, I Mostra
d'arte giovanile di
pittura, bianco e nero,
e scultura) Trieste,
Galleria Comunale
d'Arte, *Mostra
nazionale di arti
figurative.*

1958

Venezia

Galleria Bevilacqua La
Masa, Mostra collettiva
d'Opera Bevilacqua.

Roma

Calcografia Nazionale,
Premio del Torcoliere
per Giovani Incisori
Trieste, *X Mostra
Universitaria d'Arti
Figurative.*

Trieste

Sala Comunale d'Arte,
Mostra natalizia.

1959

Trieste

Galleria di Teatro
Nuovo, Sindacato
Regionale artisti pittori
e scultori, *Mostra d'arte
figurativa degli artisti
triestini.*

1960

Trieste

Istituto Germanico
di Cultura, *Centro
Universitario Studi
Artistici* (Cogno, Coloni,
Dequel, Negrinis, Reina,
Rosignano, Sormani).

Trieste

Sala Comunale d'Arte,
*Mostra di stampe
e disegni di artisti
triestini.*

Trieste

Civico Museo Revoltella,
Galleria d'Arte Moderna,
*Prima Mostra di
disegni. Scuola libera
gestita dal Curatorio.*

Trieste

Galleria del Teatro
Nuovo, *Mostra d'arte
figurativa degli artisti
triestini.*

Udine

Galleria del Girasole,
Mostra natalizia.

1961

Trieste

Stazione Marittima,
*Mostra internazionale
d'arte sacra.*

Trieste

Civico Museo Revoltella,
Galleria d'Arte Moderna,
*Seconda Mostra di
disegni, Scuola libera
gestita dal Curatorio.*

Trieste

Saletta La Loggia,
*Mostra del Bianco e
Nero.*

Trieste

Galleria del Teatro
Nuovo, *Mostra
Regionale d'Arte
Figurativa del Sindacato
Belle Arti.*

Bayreuth

*Internationale
Kunstaustellung.*

1962

Trieste

Galleria del Teatro
Nuovo, *Mostra d'arte.
Sindacato Belle Arti
Trieste.*

Trieste

Civico Museo Revoltella,
Galleria d'Arte Moderna,
*Terza Mostra di disegni.
Scuola libera gestita dal
Curatorio.*

Tarcento

Portogruaro, *Mostra
di pittura veneta
contemporanea. Premio
Città di Tarcento '62.*

1963

Trieste

Ridotto del Teatro Verdi,
Arte Viva, Raccordo6.

Trieste

Civico Museo Revoltella,
Galleria d'Arte Moderna,
*Mostra dei disegni degli
allievi della Scuola
libera di figura.*

Padova

Palazzo della Ragione,
*XV Biennale d'Arte
Triveneta.*

1964

Trieste

Ridotto del Teatro Verdi,
Arte Viva, Raccordo6.

Roma

Galleria Piazza
di Spagna, *Il mio
Carso: Omaggio degli*

*artisti giuliani nel
cinquantenario della
prima edizione del libro
Il mio Corso di Scipio
Slataper.*

Buenos Aires

Bahia Blanca, Tucuman,
Santa Fé, Musei d'Arte
Moderna, *Pintores
de Trieste* (Chersicla,
Cogno, Perizi, Reina).

Trieste

Civico Museo Revoltella,
La scuola del Revoltella.

1965

Pirano

Galerija Piran,
Raccordo6.

Trieste

Centro Arte Viva -
Feltrinelli, *Raccordo6.*

Trieste

Zinelli e Perizzi,
Raccordo6.

Udine

Palazzo Kechler,
Circolo Bancario
Udinese, *I Mostra d'arte
contemporanea.*

Gradisca d'Isonzo

Sala Dante Alighieri,
*Mostra d'Arte
Contemporanea della
Regione Friuli-Venezia
Giulia.*

1966

Venezia

Galleria d'Arte II
Traghetto, *Raccordo6.*

Pordenone

Galleria d'Arte II
Sagittario, *Raccordo6.*

Trieste

Palazzo Costanzi,
*Mostra 1965 del
Sindacato Regionale
Artisti Tarcento, VI
Mostra di pittura veneta
contemporanea. Premio
Città di Tarcento.*

1967

Trieste

Centro Arte Viva -
Feltrinelli, *Raccordo6.*

Palermo

Galleria d'Arte Moderna
II Chiodo, *Tendenze
oggi in Italia.*

Trieste

Palazzo Costanzi,
*Mostra d'Arte.
Sindacato Regionale
artisti pittori e scultori.*

Trieste

Galleria Rossoni,
*Rassegna del
miniquadro.*

Trieste

Palazzo Costanzi, *Arte
Viva* (Alviani, Apollonio,
Caralan, Chersicla,
Cogno, Crisman, Dardi,
Hollesch, de Incontrera,
Mascarin, Palcic,
Reina, Semerani, Siard,
Tamaro).

Trento

Torre Vanga, *Mostra del
piccolo formato*

1969

Gorizia

Sala Mostre della Pro
Loco, Centro Operativo.
*Arte Viva, 34 cose per
un uomo* (Cogno,
Crisman, Reina).

Padova

Palazzo della Ragione,
*XVIII Biennale d'Arte
Triveneta.*

Trieste

La Cappella
Underground, 2x2.

1971

Como

Villa Olmo, *Autunno
Musicale, Centro
Operativo Arte Viva*
(Cogno, Reina, Sillani).

MOSTRE COLLETTIVE POSTUME

1980

Gradisca d'Isonzo

Galleria Regionale
d'Arte Contemporanea,
*1900-1980 Disegni nel
Friuli-Venezia Giulia.*

1981

Tarcento

Scuole medie Angelo
Angeli, *IX Mostra
Triveneta d'Arte
Contemporanea Città di
Tarcento.*

1982

Udine

Ospedale Vecchio, *Arte
all'aria.*

1985

Udine

Galleria del Centro,
*Trieste nel secondo
Novecento.*

1990

Trieste

Galleria Torbandena,
*Disegni e grafica
contemporanea.*

1991

Ferrara

Castello di Mesola, *Il
ritratto nella pittura
italiana del Novecento.*

1992

Trieste

Galleria Torbandena,
Opere su tela e su carta.

1994

Trieste

Civico Museo Revoltella,
*Anni fantastici. Arte a
Trieste dal 1948 al 1972.*

1995

Oderzo

Palazzo Foscolo, *Figure
della pittura. Arte
in Italia 1956-1968.
Figurazioni.*

1997

Gorizia

Musei Provinciali di
Borgo Castello, *Pittrici a
Gorizia e nella Regione
tra Otto e Novecento.*

1999

Trieste

Galleria Torbandena,
*Avanguardie per una
collezione.*

2004

Trieste

Galleria Cartesius, *Opere
su carta.*

2010

Trieste

Galleria Torbandena,
*Capolavori della pittura
a Trieste.*

2020

Trieste

Civico Museo Revoltella,
Sala Scarpa, *Trieste
Settanta, Arte e
sperimentazione.*

2022

Trieste

Salone degli Incanti
*Trentennale della
Fondazione CRTrieste.*

Bibliografia

1919

G. REINA, *Noi che tignemmo il mondo di sanguigno*, Ausonia Editore, Roma 1919.

1938

A. CESARI, *Trieste, la guerra, una giovinezza*, Cappelli Editore, Bologna 1938.

1958

Galleria - Miela Reina, in "Il Corriere", Trieste 20 luglio 1958.

N. PERIZI, *Miela Reina alla Comunale: una giovane vera pittrice*, in "Il Gazzettino", Trieste 10 giugno 1958.

1960

C. BRANDI, *Segno e immagine*, Aesthetica Edizioni, Milano 1960.

D. DARDI, "Incontro con i giovani: Miela Reina", Radio Trieste 1960.

1961

U. APOLLONIO, *Dorazio Music Santomaso Turcato Vaglieri*, Trieste 30 novembre - 20 dicembre 1961.

A. MANZANO, "La personale udinese di Miela Reina", "Terza

pagina italiana", 7 giugno 1961.

L. SEMERANI, *Miela Reina*, "Galleria Girasole", Udine 1961.

1962

G. MARCHIORI, *Bompadre De Vita Licata Spacal Volpini*, Trieste 22 dicembre - 10 gennaio 1962.

H. READ, *Educare con l'arte*, Edizioni di Comunità, Milano 1962.

L. VOLPICELLI, *La vita del gioco*, Armando Editore, Roma 1962.

1963

F. MENNA, *Simbolo e memoria nell'arte d'oggi*, in "Il Verri", 12, Milano 1963, p. 74.

G. MONTENERO, *I sei pittori di "Arte Viva"*, in "Il Piccolo", Trieste 13 gennaio 1963.

1964

G. MONTENERO, *Quattro pittori triestini al Museo di Buenos Aires*, in "Il Piccolo", Trieste 17 dicembre 1964.

G. MONTENERO, *Cinque ad Arte Viva*, in "Il Piccolo", Trieste 30 gennaio 1964.

1965

A. MANZANO, *Note d'arte - Le mostre a Trieste*, in "Il Messaggero Veneto", Udine 20 gennaio 1965.

G. MONTENERO, *Miela Reina*, in "Il Piccolo", Trieste 15 gennaio 1965.

G. MONTENERO, *Raccordosei in due rassegne*, in "Il Piccolo", Trieste 12 giugno 1965.

G. MONTENERO, *Sei triestini a Pirano*, in "Il Piccolo", Trieste 8 ottobre 1965.

Raccordosei, T. TONIATO, Galleria "Pirano", Pirano 27 settembre - 12 ottobre 1965.

1966

Atti del convegno regionale di studio sull'educazione artistica nella scuola elementare e media, a cura del comune di Muggia, Premariacco (Udine) 21-22 settembre 1966.

E. CRISPOLTI, *La Pop Art*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966.

C. GOLFARI, *L'educazione artistica nella nuova scuola media*, in *Atti del convegno regionale di studio sull'educazione artistica nella scuola elementare e media*, Premariacco (Udine)

21-22 settembre 1966, pp. 49-61.

G. MONTENERO, *La collettiva a palazzo Costanzi*, in "Il Piccolo", Trieste 11 gennaio 1966.

G. MONTENERO, *Relazione*, in *Atti del convegno regionale di studio sull'educazione artistica nella scuola elementare e media*, Premariacco (Udine) 21-22 settembre 1966, pp. 74-76.

M. REINA, *Miela Reina in Atti del convegno regionale di studio sull'educazione artistica nella scuola elementare e media*, Premariacco (Udine) 21-22 settembre 1966, pp. 103-105.

T. TONIATO, *Raccordosei - caraiian cagno perizi chersicla palcic reina*, Venezia 1966.

L. VOLPICELLI, *Prolusione*, in *Atti del convegno regionale di studio sull'educazione artistica nella scuola elementare e media*, Premariacco (Udine) 21-22 settembre 1966, pp. 33-42.

G. MONTENERO, *Raccordosei*, "Centro Arte Viva - Feltrinelli", Trieste 2-21 gennaio 1966.

G. MONTENERO, *Raccordosei*, Galleria "Sagittaria", Pordenone 10-23 dicembre 1966.

T. TONIATO, *Raccordosei*, Galleria "Il Traghetto", Venezia 11-21 luglio 1966.

1967

C. LONZI, *Intervista a Pino Pascali*, in "Marcatré", 30-33, Roma 1967.

G. MONTENERO, *Fiera dell'avanguardia nel segno di Arte Viva*, in "Il Piccolo", Trieste 2 novembre 1967.

Dipinti su cristallo di Miela Reina, in "Il Piccolo", 13 gennaio 1967.

1968

E. CRISPOLTI, *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Edizioni, Roma 1968.

1969

G. CELANT, *Arte povera*, Mazzotta Editore, Milano 1969.

A. DEL GUERCIO, *La Pop Art definita nel suo contesto storico*, in "Rinascita", Roma 24 agosto 1969.

C. DE INCONTRERA, M. REINA, E. ISGRÓ, *Liebeslied*, in "Marcatré", 46/49, 1969.

1970

Due decenni di eventi artistici in Italia, a cura di G. DE MARCHIS e S. PINTO, Centro Di Edizioni, Prato 1970.

1971

E. CRISPOLTI, *L'Informale*, IV, Beniamino Carucci Edizioni, Assisi-Roma 1971.

A. MOZZAMBANI, "Galleria del Cavallino", Venezia 8-26 luglio 1971.

1972

E. CRISPOLTI, *Ugo Nespolo*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1972.

G. CONTESSI, *Miela Reina*: un "do it yourself" per le nostre metafore, in "Umana", a. XXI, nn. 1-4, Trieste 1972, pp. 22-23.

O. DE BENEDETTI, M. REINA, *Il gioco dei colori*, Aprile Editore, Torino, 197.

G. MONTENERO, *Erano disegno e colore sfiorati dalla grazia*, in "Il Piccolo", Trieste 30 dicembre 1972.

L. SEMERANI, "L'Avanti", pagina 5, 9 marzo 1972.

R. TEPPER, *La lezione di Miela Reina*, in "Il Messaggero Veneto", Udine 16 febbraio 1972.

1973

A. BEOT., R. BONFIGLI, G. RONCAGLIOLO, *L'arte a bordo della t/n Michelangelo e della t/n Raffaello*, Genova 1973.

1974

R. DALISI, *Architettura d'animazione*, Assisi-Roma 1974.

G. DORFLES, *Chersicla*, Galleria Stefanoni, Lecco 1974.

1975

E. CRISPOLTI, *Sociologia e iconologia del Pop Art e altri studi*, Fausto Fiorentino Editrice, Napoli 1975.

1976

E. CRISPOLTI, *Extra-Media*, Studio Forma, Torino 1976.

C. MARTELLI, *Artisti triestini contemporanei*, A.D.A., Trieste 1976.

L. VERGINE, *Dall'Informale alla Body Art*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1976.

1977

G. ARTIBANI, *Animazione come metodologia*, in "Scuola e città", 2, Roma febbraio 1977.

R. BARILLI, *La performance*, MAMbo, Bologna 1977.

E. CRISPOLTI, *Arti Visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73 alla Biennale 1976. Atti*, de Donato Editore, Bari 1977.

E. VINCITORIO, *Gubbio '76*, catalogo a cura dell'Azienda Autonoma di soggiorno e turismo, Gubbio 1977.

1978

R. BARILLI, *Informale oggetto comportamento*, I, Feltrinelli, Milano 1978.

R. BARILLI, *La ricerca artistica nei '70*, II, Feltrinelli, Milano 1978.

1980

V. APULEIO, *Una retrospettiva di Miela Reina*, in "Il Messaggero Veneto", Udine 15 maggio 1980.

S. BUSSOTTI, *Oggi che i capelloni...*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa editore, Milano, 1980, p. 21.

B. CANINO, *Una serata di Arte Viva*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano, 1980, p. 22.

P. CASTALDI, *Giustificazione...*, in C. DE INCONTRERA (a cura

di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano, 1980, p. 27.

G. CHIARI, *...Aiutava a cercare*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano, 1980, p. 22.

D. DE ROSA, *...Pictor musicus pictor musicus...*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano, 1980, p. 13.

L. DANELUTTI, *Miela Reina: una "playful colour life"*, in "Il Piccolo illustrato", Trieste 17 maggio 1980.

G. DORFLES, *Miela Reina (dal 1960 al 1965. Dal 1966 al 1972)*, in C. DE INCONTRERA, *Miela Reina*, Electa Editore, Milano 1980, pp.34-64.

C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano 1980.

C. DE INCONTRERA, *Gli spettacoli / I progetti*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano 1980, pp. 91-104.

F. DOŠEK, *Un ricordo di Miela*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano 1980, p.28.

A. FARASSINO, *I fumetti*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa, Editore Milano 1980, pp.122-123.

C. MILIC, *Le magie di Miela*, in "Il Meridiano di Trieste", Trieste 8 maggio 1980.

G. MONTENERO, *Miela Reina*, in "Il Piccolo", Trieste 21 maggio 1980.

G. MONTENERO, *I molti ricordi di Miela Reina*, in "Il Piccolo", Trieste 3 maggio 1980.

NINO PERIZI, *Miela*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano 1980, p. 13.

G. ROLI, *Miela Reina, nella scuola, per la scuola*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano 1980, p. 3.

L. SAFRED, *Miela Reina: omaggio di Trieste all'artista scomparsa*, in "Il Piccolo", Trieste 21 maggio 1980.

L. SEMERANI, Gigetta Tamaro, *Angoscia?... ab! Abbastanza*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Milano, Electa Editore, 1980, pp. 14-15.

JORRIT TORNQUIST, *In memoriam ad Miela*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa Editore, Milano 1980, p. 25.

M. VENTUROLI, *Miela Reina, un'artista sul tappeto volante dell'estro*, in "Il Messaggero Veneto", Udine 7 maggio 1980.

G. ZIGAINA, *Cenerentola?*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina*, Electa, Editore Milano 1980, p. 16.

1981

G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Einaudi Editore, Torino 1981.

Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980, Palazzo delle Esposizioni, Roma febbraio - aprile 1981.

1982

R. BARILLI, *Il teatro nella società dello spettacolo*, Alfa Editore, Bologna 1982.

E. CRISPOLTI, *Definire il teatro d'artista*, in "Teatro contemporaneo", Carocci Editore, Roma 1982, pp. 19-20.

R. DA NOVA, *Arte in Friuli Venezia Giulia: 1900-1950*, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, Pordenone 1982.

P. GILARDI, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, La Salamandra Editore, Milano 1982.

L. SAFRED, *Ebbene, sì: infantilmente astratta*, in "Il Piccolo", Trieste 31 ottobre 1982.

M. VESCOVO, *Scintille germinali, Pino Pascali: opere tra il 1960-65*, in *Pino Pascali (opere 1958-1964)*, Livorno 1982, pp. 3-9.

Omgaggio (con inediti) a Miela Reina, in "Il Messaggero Veneto", Udine 18 ottobre 1982.

Pino Pascali (opere 1958-1964), catalogo della mostra curata dalla "Galleria Peccolo", Livorno 1982.

1983

R. BARILLI, *L'Informale in Italia*, Mazzotta Editore, Bologna 1983.

A. D'ELIA, *Pino Pascali*, Laterza Edizioni, Bari 1983.

1984

R. SCHECNER, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni Editore, Roma 1984.

1985

A. DEL GUERCIO, *Storia dell'arte presente*, Editori Riuniti, Roma 1985.

1987

Nespolo, a cura di V. FAGONE, F. Forlani, E. TADINI, Libreria Universitaria, Torino 1979.

Pino Pascali (1935-1968), Milano 1987.

F. D'AMICO, *Fantasia e forma in Pino Pascali*, in *Pino Pascali (1935-1968)*, Mondadori Editore, Milano 1987, pp. 9-13.

1988

Arte in Italia 1960-1985, a cura di F. Alfano Miglietti, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.

1989

P. VALENTI, *Le navi passeggeri italiane dal 1919 al 1982 - Grandi Transatlantici III*, catalogo dell'Associazione Marina Aldebaran, quaderno A.M.A. n. 9/3, Trieste febbraio 1989.

1990

G. MONTENERO, *Percorso a ritroso di Miela Reina tra spiritelli e fate*, in "Il Piccolo", Trieste 15 settembre 1990.

A. ROSADA (a cura di), *Miela Reina 1990: Miela Reina, opere 1956-1961*, Scuderie del Parco di Miramare, Galleria Torbandena, Trieste 15 settembre -31 ottobre 1990.

1992

G. CONTESSI (a cura di), *Friuli Venezia Giulia. Guida critica all'architettura contemporanea*, Arsenale Editrice - Fondazione Angelo Masieri, 1992.

1993

L. CARAIAN, *L'artista parla di sé (appunti sparsi)*, in S. MOLESI, M. PARLADORI, (a cura di), *Lilian Caraian (1914-1982)*, 1993, p. 40.

R. CURCI, G. ZIANI, *Bianco rosa e verde Scrittrici a Trieste tra '800 e '900*, Edizioni Lint Trieste 1993, pp.243-247.

S. MOLESI, M. Parladori, (a cura di), *Lilian Caraian (1914-1982)*, 1993

1994

Anni fantastici arte a Trieste dal 1948 al 1972, Civico Museo Revoltella, Trieste 1994.

E. CRISPOLTI, *Gli anni '70*, in *La Pittura in Italia Il Novecento/2*, Electa editore, III, Milano 1994, pp. 2-143.

G. DORFLES, *Arte a Trieste dagli anni '50 ai '70*, in *Anni fantastici arte a Trieste dal 1948 al 1972*, Trieste 1994, pp. 4-13.

M. MASAU DAN, *Presentazione e L'ansia della contemporaneità. Vicende del Museo Revoltella negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Anni fantastici arte a Trieste dal 1948 al 1972*, con il coordinamento scientifico di Gillo Dorfles, Civico Museo Revoltella, Trieste 1994, p. 4 e pp. 49-52.

D. MARANGON, *Le Venezie*, in *La Pittura in Italia Il Novecento/2*, Electa Editore, I, Milano 1994, pp.437-46.

S. PARMIGGIANI (a cura di), *Chersicla, sculture*, Chiostri di san Domenico, Reggio Emilia, Electa editore, Milano 1994.

L. SEMERANI, *Nel mondo incantato di "Arte Viva", in Anni fantastici arte a Trieste dal 1948 al 1972*, Civico Museo Revoltella, Trieste 1994, pp. 77-83.

G. SGUBBI, *Dai pennelli ai computer: artisti triestini 1948-1972*, in *Anni Fantastici Arte a Trieste dal 1948 al 1972*, Civico Museo Revoltella, Trieste 1994, pp. 14-30.

P. VIVARELLI, *Ricerche degli anni '60*, in *La Pittura in Italia il Novecento/2* – Electa Editore, I, Milano 1994, pp. 305-391.

1995

R. SCHWAZER, *La geografia dei Sogni*, Antiga, Cornuda (TV) 1995.

1996

P. BONIFACIO, "Interpretazione di una poetica: Miela Reina, ovvero il gioco come arte", tesi di diploma, Università degli Studi di Siena, Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte, A.A. 1995/1996, rel. Enrico Crispolti, correl. Alberto Olivetti.

P. BONIFACIO, (a cura di) *Miela Reina la favola della realtà*, Galleria Regionale Luigi Spazzapan, Gradisca 1996.

P. BONIFACIO, *La donna in due pezzi, senza colla*, in *Trieste si racconta*, Schiberna Editore, Trieste, 1996, pp. 241-246.

1997

P. BONIFACIO, *Miela Reina*, in L. RUARO LOSERI, (a cura di)

Pittrici a Gorizia e nella Regione tra Otto e Novecento, 1997, Amministrazione Provinciale, Gorizia, pp.39-44, 105-108.

E. CRISPOLTI, *Scomponendo Chersicla*, in *Chersicla dall'Informale sulle muse energetiche*, in M. MASAU DAN (a cura di), Electa Editore, Milano 1997, pp. 13-15.

M. MASAU DAN, (a cura di), *Chersicla, dall'informale alle muse energetiche*, Electa Editore, Civico Museo Revoltella, Trieste 1997.

L. RUARO LOSERI, (a cura di) *Pittrici a Gorizia e nella Regione tra Otto e Novecento*, Amministrazione Provinciale, Gorizia 1997.

L. SEMERANI, *Intersezioni, intersecazioni, incastri, contaminazioni, collages. Paracadutisti, pianisti, pittori e/o musicisti*, in C. DE INCONTRERA (a cura di) *Contaminazioni. La musica e le sue metamorfosi*, Teatro Comunale di Monfalcone, 1997, pp. 295-337.

Una abilissima giocatrice. Miela Reina e l'Arte Viva, documentario. Soggetto e sceneggiatura di P. BONIFACIO, regia di P. PIERI, Rai-Sede regionale per il Friuli-Venezia Giulia, Trieste, 1997.

1998

P. BONIFACIO, *Presentazione*, in A. ROSADA (a cura di), *Miela Reina 1998: Miela Reina. Apparizioni. Opere 1960-1962*, Galleria Torbandena, Trieste 1998.

A. ROSADA (a cura di), *Miela Reina 1998: Miela*

Reina. Apparizioni. Opere 1960-1962, Galleria Torbandena, Trieste 1998.

1999

S. BON, A. BURGIO, *Nel nome della razza*, Il Mulino Editore, Bologna 1999.

P. BONIFACIO (a cura di), *Miela Reina*, Mazzotta Editore, Milano 1999.

P. BONIFACIO, *Cuore come quadro*, in P. BONIFACIO (a cura di), *Miela Reina*, Mazzotta Editore, Milano 1999, pp. 19-40.

E. CRISPOLTI, *Un'irriducibile ansia di dialogo*, in P. BONIFACIO (a cura di), *Miela Reina*, Mazzotta Editore, Milano 1999, pp. 65-67.

G. DORFLES, *L'avventura artistica di Miela Reina*, in P. BONIFACIO (a cura di), *Miela Reina*, Mazzotta Editore, Milano 1999, pp. 9-17.

F. DOŠEK, *W l'Arte Viva*, in *Miela Reina*, in P. BONIFACIO (a cura di), Mazzotta Editore, Milano 1999, Milano 1999, pp. 55-60.

E. ISGRÒ, *Da dove vengono le parole, Miela Reina*, in P. BONIFACIO (a cura di), Mazzotta Editore, Milano 1999, pp. 61-64.

2001

P. BONIFACIO (a cura di), *Bruno Chersicla. Bora e nebbia, strumenti di misura*, Edizioni GR Besana, Milano 2001.

T. TONIATO, *Metamorfiche fantasmagorie di Claudio Palcic*, in *Claudio Palcic*, Civico Museo Revoltella, Trieste 2001, pp. 32-45.

2002

R. BOSSAGLIA (a cura di), *Bruno Saetti, mostra omaggio nel ventennale della morte*, Edizione Cinquantasei, Bologna 2002.

N. ZANNI, *Le arti figurative*, in R. FINZI, C. MAGRIS, G. MICCOLI (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. Il Friuli - Venezia Giulia*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002, pp. 1253-1268.

2003

N. NEMEC (a cura di), *Palcic*, Monografia, Edizione Gip ART-Pigmalion-Amata, Casa Editrice M. Bažato.

M. PASQUALI, *Davide Orler: una finestra sul sogno*, in *Davide Orler*, Grafiche Antiga, Terraferma, Cornuda, 2003, pp. 8-27.

2007

A. DELNERI, schede 131, 132, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, Vicenza 2007, p. 204.

2008

R. FABIANI, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi dell'evento, in 1953: L'Italia era già qui Pittura italiana contemporanea a Trieste*, in R. FABIANI, M. MASAU DAN, N. ZANNI (a cura di), Civico Museo Revoltella, 2008, pp. 34-45, p. 45.

2010

Traversamenti figurativi in occasione delle mostre a Trieste presso la Sala del Giubileo

e a Cividale presso la Chiesa Santa Maria dei Battuti (testi di Daniele Angerame e Tatjana Pregl Kobe - prefazione Rudi Pavšič pred. SKGZ - Unione Culturale Economica Slovena, resp. progetto Martina Kafol.

Traversamenti Narrativi a Gorizia presso il Kulturni dom (testi M. KRAVOS, J. MERKŪ, resp. Progetto M. KAFOL).

Traversamenti scenici Testi M. SOSIČ, M. KOŠUTA e G. MONTENERO.

2011

C. DE INCONTRERA, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung. Trieste e la Nuova Musica*, in *Al di là dei confini. Musica contemporanea a Trieste*, a cura di G. CORAL, M. VERZAR CORAL, Rugginenti Edizioni, Milano, 2011, pp. 17-26.

2012

M. GARDONIO, *La collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, Fondazione CRTrieste, 2012.

2013

FRANCA MERLUZZI, *Miela Reina e la sua avventura creativa*, "Quaderni di orientamento", 43, 2013, pp. 4-6.

F. MERLUZZI, *Ancora di Miela e del suo mondo fantastico*, "Quaderni di orientamento", 44, 2013, pp. 4-8.

2014

G. ALVIANI, *da sempre ho voluto fare le cose difficili*, in *Enzo Cogno Antinomie*, a cura di C. DE INCONTRERA, Civico

Museo Revoltella, Trieste 2014, p. 68.

P. BONIFACIO, *Venezia, inverno 1996*, in C. DE INCONTRERA (a cura di) *Enzo Cogno Antinomie*, Museo Revoltella, Trieste 2014, p. 73.

L. BOCHICCHIO, P. VALENTI, *Asgern Jorn:oltre la forma*, Genova University Press 2014.

C. DE INCONTRERA (a cura di), *Enzo Cogno Antinomie*, Civico Museo Revoltella, Trieste 2014.

C. DE INCONTRERA, *A proposito di Miela, il tempo di Arte Viva*, in *Quei 1254 giorni rossi. Quando a Trieste governò la sinistra*, a cura di E. MARTONE e G. PISON, Lint, Trieste, 2014, pp. 174-193.

L. MICHELLI, *VIVamente*, in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Enzo Cogno Antinomie*, Civico Museo Revoltella, Trieste 2014, pp. 57-59.

2015

L. MATIC, *Omaggio a Miela Reina*, in *Questa volta metti in scena te stesso*, progetto a cura di L. MATIC, X edizione, Opera Viva, Trieste, 2015, p. 96.

2017

G. MEDEOSSI, "Le gallerie d'arte privata di Trieste," Università Ca' Foscari, A.A. 2017-2018.

G. TAMARO, *Binari paralleli*, in *Tu mi sposerai*, catalogo della mostra a cura di L. SEMERANI Magazzino delle idee, Trieste, 23 aprile - 2 luglio 2017, Marsilio Editore, Venezia 2017, pp. 92-93.

2018

S. BON, *L'organizzazione delle scuole ebraiche. Valutazioni e valori (1938-1940)*, in "Quale storia: bollettino dell'Istituto regionale per la Storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia", A. 46, n. 1 (2018).

2019

L. MICHELLI, *Che bellezza Che finura*, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan, Gradisca, Ente Regionale Patrimonio Artistico e Culturale del Friuli Venezia Giulia (ERPAC), 2019.

L. MICHELLI, *Miela e Spazzapan. Ipotesi d'avanguardia*, in L. MICHELLI (a cura di), *Che bellezza Che finura*, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan, Gradisca, Ente Regionale Patrimonio Artistico e Culturale del Friuli Venezia Giulia (ERPAC), 2019, pp. 16-41.

2020

L. MICHELLI (a cura di), *Rassegna arti figurative della Venezia Giulia e Dalmazia, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1968; Trieste anni settanta. Arte e sperimentazione*, Museo Revoltella, Trieste 2020.

2021

S. RAGO, "L'esperienza artistica di Miela Reina nella Trieste degli anni Sessanta. Fra leggerezza poetica e fragilità materica", tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali, a.a. 2021/2022.

S. RAGO, *La piccola rivoluzione artistica di Miela Reina, nella Trieste dei 60*, "Exibart", 15 gennaio 2022, <https://www.exibart.com/personaggi/la-piccola-rivoluzione-artistica-di-miela-reina-nella-trieste-del-60/>

2022

P. BONIFACIO, *Lettere e arti da tutte le parti...*, in L. BUDINI e G. CARBI (a cura di), *Lettere di Miela Reina alla madre scritte negli anni di studio all'Accademia di Venezia (1955- 1959)*, Trieste Contemporanea e Culturale del Friuli - Juliet, Trieste, 2022, pp. 193-202.

L. BUDINI (a cura di), *Miela Reina Storie Elisabettiane e altre storie*, Asterios editore, Trieste 2022.

L. BUDINI, *Miela. Una biografia per voci*, in L. BUDINI (a cura di), *Miela Reina, Storie elisabettiane e altre storie*, Asterios 2022, pp. 116-136.

L. BUDINI, G. CARBI JESURUN (a cura di), *Gentilissima Signora Aurelia. Lettere di Miela Reina alla madre scritte negli anni di studio all'Accademia di Venezia (1955- 1959)*, Trieste Contemporanea, Juliet, Trieste 2022.

A. DI GRAZIA, *Storie Elisabettiane. Autobiografia, comic art e criptografia*, in L. BUDINI (a cura di) *Miela Reina, Storie elisabettiane e altre storie*, Asterios editore, Trieste 2022, pp. 74-114.

GREGORAT S., COSLOVICH B., *La scultura. Museo Revoltella Galleria d'arte moderna*, Civico Museo Revoltella, Trieste, 2022, p.109.

G. TAMARO SEMERANI, *31 disegni a china che descrivono Elisabetta e Piero in 4 episodi e una copertina*, in L. BUDINI (a cura di), *Miela Reina, Storie elisabettiane e altre storie*, Asterios editore, Trieste 2022, p. 10.

2023

P. BONIFACIO, *Miela dalla formazione ai primi anni Sessanta*, pp. 23-57 in L. MICHELLI (a cura di), *Miela Reina W l'Arte Viva*, Ente Regionale Patrimonio Artistico e Culturale del Friuli Venezia Giulia (ERPAC), 2023, pp 23-56.

M. MASAU DAN, *Presentazione* in C. DE INCONTRERA (a cura di), *Miela Reina 1970/71. 12 tavole dai disegni originali*, 100 esemplari numerati, Cormons Poligrafiche san Marco 2023.

L. MICHELLI, *Miela Reina W l'Arte Viva*, Ente Regionale Patrimonio Artistico e Culturale del Friuli Venezia Giulia (ERPAC), 2023.


La scultura nelle raccolte del Museo Revoltella. Da Canova al XXI Secolo, Trieste, Civico Museo Revoltella, novembre 2022 – 25 aprile 2023.

L. SEMERANI, *stupor mundi*, EUT Edizioni Università di Trieste, 2023, pp. 56-62.

Indice dei nomi

- A
- Alviani** Getulio 59, 64, 97, 184, 203, 209, 215
- Appel** Karel 64
- Apollonio** Umbro 26, 27, 59, 71, 203, 209, 211
- Argan** Carlo 27
- B
- Basaldella** Afro 27, 194
- Bussotti** Sylvano 58, 60, 87, 203
- C
- Caraian** Lilian 5, 65, 71–72, 196, 205, 213
- Carà** Ugo 27, 190
- Cesari** Aurelia 15–19, 20–23, 35, 102, 124, 132, 205, 215
- Chagall** 30, 35, 45, 104, 106, 108
- Chersicla** Bruno 5, 65, 71–72, 190–191, 203, 205, 209, 212–214
- Cogno** Enzo 5, 57–60, 64–65, 67–68, 71–72, 86–87, 120, 142, 146–147, 158, 162, 169, 172, 174, 190, 194–196, 205–206, 208, 215
- Corneille** (Guillame Cornelis van Beverloo) 64
- Crispolti** Enrico 34, 54, 86, 64, 79, 97, 190, 211–214
- D
- D'Annunzio** Gabriele 21, 35
- Dalisi** Riccardo 79, 97, 212
- Daneo** Romeo 27
- de Incontrera** Carlo 58, 60, 62, 64, 86, 87, 88, 97, 184, 186, 203, 206, 209, 212, 214, 216
- de Pinto** Livia 65
- Dine** Jim 97
- Dorfles** Gillo 15, 34, 46, 54, 62–64, 71, 82, 86, 96–97, 152, 156, 168–170, 172, 174, 176, 179–180, 182, 184, 186, 191, 194, 203, 212–214
- Dorazio** Piero 58, 203, 211
- Dubuffet** Jean 97, 154
- F
- Fabiani** Rossella 27, 35, 214
- Fiocco** Giuseppe 27
- Fini** Leonor 27
- Fioroni** Giosetta 64
- G
- Goldschmied** Diana 63, 45
- Goya** Francisco 50, 108
- L
- Longhi** Roberto 27
- M
- Manzano** Arturo 46, 47, 71, 63–64, 172, 211
- Marussi** Garibaldi 26, 71
- Mascherini** Marcello 27, 57, 64, 190
- Milic** Carlo 71, 63, 97, 212
- Montale** Eugenio 26
- Montenero** Giulio 15, 23, 34, 63–64, 71, 83, 93, 97, 156, 157–158, 166, 174–175, 180, 203, 211, 212, 215
- Music** Zoran 58, 65, 162, 194, 206, 211, 215
- N
- Novelli** Gastone 64
- O
- Oldenburg** Claes 97
- P
- Palcich** Claudio 5, 65, 71–72, 192, 205, 209, 214
- Pallucchini** Rodolfo 27
- Pascali** Pino 82, 97, 212, 213
- Perilli** Achille 59
- Perizi** Nino 5, 27, 45, 57, 71–72, 63–65, 198–199, 205, 209, 211, 213
- Picasso** Pablo 30, 35, 45, 50, 102, 104, 138, 198
- Pirandello** Luigi 21
- R
- Ragghianti** Carlo Ludovico 27
- Read** Herbert 73–76, 78–79, 83, 85, 211
- Reina** Giuseppe 15, 16, 19, 20, 21, 22, 124, 205
- Righi** Federico 27
- Roli** Giuliana 78, 213
- Rossi** Martina 65
- Rzewski** Frédéric 60, 203
- S
- Saetti** Bruno 29, 30, 32, 34–35, 37, 44, 46–47, 122, 126, 214
- Sambo** Edgardo 27, 198
- Sanesi** Roberto 54
- Santomaso** Giuseppe 29, 58, 65, 162, 194, 198, 203, 211
- Sbisà** Carlo 27
- Schweizer** Riccardo 29–30, 35, 104, 128, 203
- Semerani** Luciano 50, 55, 56, 60, 62, 64, 67, 70, 88, 95, 78, 97, 164, 186, 203, 209, 211, 212, 214–216
- Spazzapan** Luigi 27, 207–208, 214–215
- T
- Tadini** Emilio 54, 213
- Tamaro** Gigetta 60, 67, 164, 206, 209, 213, 215–216
- Toniato** Toni 71, 78, 192, 211–212, 214
- Turcato** Giulio 58, 203, 211
- V
- Vaglieri** Tino 55, 59, 203, 211
- Venturi** Lionello 27, 71, 196



An abstract oil painting on paper, titled 'Trasloco di contadini'. The composition is dominated by a large, dark, rounded form in the center, rendered with thick, expressive brushstrokes in shades of black, grey, and white. This central form is surrounded by vibrant, warm colors like orange, yellow, and red, which are applied in broad, sweeping strokes. The background is a mix of light and dark tones, creating a sense of depth and movement. The overall style is gestural and expressive, characteristic of mid-20th-century abstract art.

Trasloco di contadini,
100 × 150 cm,
olio su carta, 1959,
collezione privata



Spazio addomesticato,
100 x 150 cm,
tempera su tavola,
collezione privata, 1965



