COUNCIL OF SOUTH TYROL – KUNST IM SÜDTIROLER LANDTAG – ARTE NE
AG – ARTE NEL CONSIGLIO DELLA PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO –
OLZANO – ERT TL CONSËI DLA PROVINZIA AUTONOMA DE BALSAN – AR
NA DE BULSAN – ART IN THE PROVINCIAL COUNCIL OF SOUTH TYROL – K

Südtiroler Landtag
Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano
Cunsëi dla Provinzia autonoma de Bulsan

Herausgeber / Editore / Editur / Publisher
Markus Neuwirth

Texte / Testi / Tesć / Texts
Karin Dalla Torre
Markus Neuwirth
Hannes Obermair
Mauro Sperandio
Francesca Taverna

8 Karin Dalla Torre
Autonomie gestalten
mit dem Blick auf Kunst

22 Markus Neuwirth
Vorwort

30 Hannes Obermair
Bezirke der Macht – eine
stadträumliche Einordnung

52 Mauro Sperandio
Die Glasmanufakte
im Erdgeschoss des
Landtagsgebäudes

64 Markus Neuwirth
Karl Plattner und die Wand-
gemälde im Südtiroler Landtag

112 Francesca Taverna
Eine vielgestaltige
Kunstproduktion

156 Markus Neuwirth
Bewegungen zwischen
Nord und Süd

188 Gesamtverzeichnis Kunst-
werke / Künstlerbiografien

236 Francesca Taverna / Markus Neuwirth
Bibliografie

242 Impressum

8 Karin Dalla Torre
Plasmare l'Autonomia con lo
sguardo rivolto all'Arte

22 Markus Neuwirth
Prefazione

30 Hannes Obermair
I distretti del potere –
un ordinamento urbano

52 Mauro Sperandio
I manufatti in vetro al piano
terra del palazzo del
Consiglio provinciale

64 Markus Neuwirth
Karl Plattner e il dipinto
murale del Consiglio della
Provincia autonoma di
Bolzano

112 Francesca Taverna
Una produzione
artistica poliedrica

156 Markus Neuwirth
Movimenti tra Nord e Sud

188 Catalogo ragionato e
completo delle opere d'arte /
Biografie degli artisti

236 Francesca Taverna / Markus Neuwirth
Bibliografia

242 Colophon

9 Karin Dalla Torre
Ti dé forma al'autonomia ti
ciaran al'ert

23 Markus Neuwirth
Parores danfora

31 Hannes Obermair
Zones dl podëi – na
classificaziun di raiuns dla cité

53 Mauro Sperandio
I manufac de spidl dl'alzada
a tera dl Palaz dl Consëi
provinzial

65 Markus Neuwirth
Karl Plattner y i depënc sun
mur tl Cunsëi provinziel de
Sudtirol

113 Francesca Taverna
Na produzion artistica plëina
de fassëtes

157 Markus Neuwirth
Movimënc danter Nord y Süd

188 Catalogh ntier dla operes d'ert /
Biografies di artisć

236 Francesca Taverna / Markus Neuwirth
Bibliografia

242 Impressum

9 Karin Dalla Torre
Shaping Autonomy
with an emphasis on art

23 Markus Neuwirth
Foreword

31 Hannes Obermair
Centres of power -
planned urban growth

53 Mauro Sperandio
Glass artefacts at the Bolzano
Provincial Council building

65 Markus Neuwirth
Karl Plattner and the Provincial
Council murals

113 Francesca Taverna
Polyhedric artistry

157 Markus Neuwirth
Moving between
North and South

188 Complete list of artworks /
Artist biographies

236 Francesca Taverna / Markus Neuwirth
Bibliography

242 Imprint

Karin Dalla Torre

Autonomie gestalten mit dem Blick auf Kunst

Der Umgang einer politischen Leitinstitution mit dem Thema Kultur und Kunst ist grundsätzlich ein interessantes Forschungsthema. In Südtirol, wo die Begründung der Autonomie explizit in der primären Zuständigkeit für die Kulturgüter und die kulturelle Tätigkeit als Quellen der Identität verankert sind, gibt es noch reizvollere Forschungsfragen, die es zu beantworten gilt.

Die Beiträge in dieser wichtigen Publikation kreisen um den Kunstbestand des Südtiroler Landtages und um den urbanistischen und architektonischen Kontext, in dem er steht. Wann, wie und von wem wurden die Entscheidungen über die Kunst am Bau in diesem Haus getroffen? Wie hat sich der Sammlungsaufbau der beweglichen Kunstwerke vollzogen? Welche Künstlerinnen und Künstler welcher Herkunft sind in der Sammlung vertreten? Ist ein kontinuierliches Sammlungskonzept erkennbar? Wie geht das politische Gremium, das in seiner gesetzgeberischen Tätigkeit auch die Grundlagen für die Förderung der kulturellen Tätigkeit und den Schutz der Kulturgüter schafft, im eigenen Haus mit diesen Themen um? Wie und von wem wird diese Sammlung weiterentwickelt, damit auch die jüngeren Generationen von Künstlerinnen und Künstlern hier Raum bekommen? Nicht zuletzt geht es um eine Auseinandersetzung mit den Erinnerungskulturen dieses Landes und um ihren Beitrag für ein friedliches Zusammenleben unserer hochkomplexen Südtiroler Gesellschaft im Weiterbau der Autonomie.

Das schlichte Haus des Südtiroler Landtages steht auf den ersten Blick gestalterisch im Schatten des imposanten, historisierenden Stadtpalais Widmann von Sebastian Altmann und dem Escher-labyrinthisch angelegten postmodernen Landhaus 2 von Oswald Zöggeler.

Und doch hat sich dieses Gebäude, das wir über eine Treppe und durch die fünf altbekannten Bögen erreichen, emblematisch in das öffentliche Bewusstsein eingeprägt. Wohl Tausende Male haben wir diese Fassade als Bildimpuls zur Berichterstattung im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Südtiroler Landtages im Fernsehen oder in der Zeitung gesehen. Es belegt mit seiner Form und Existenz auch den bedeutenden sozialgeschichtlichen Aspekt der Architektur der 1950er-Jahre in Südtirol. In dieser Zeit ging es um konkrete Bauaufgaben, um die Beschaffung von Wohnraum nach den Zerstörungen des Krieges.

Plasmare l'Autonomia con lo sguardo rivolto all'Arte

L'approccio di un'istituzione politica di vertice verso il tema della cultura e dell'arte rappresenta un filone di ricerca particolarmente interessante. In Alto Adige, dove il fondamento dell'autonomia è esplicitamente ancorato alla competenza primaria sui beni e le attività culturali, intese quali fonti di identità, le questioni da analizzare in quest'ambito d'indagine si fanno ancor più stimolanti.

I saggi contenuti in questa importante pubblicazione ruotano, per l'appunto, attorno al patrimonio artistico del palazzo del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano e al contesto urbanistico ed architettonico in cui esso si colloca. Quando, come e da chi sono state prese le decisioni riguardo agli interventi artistici realizzati nel palazzo? Come si è via via sviluppata la collezione d'opere d'arte mobili qui conservate? Da dove provengono e chi sono gli artisti e le artiste presenti in collezione? È possibile individuare un coerente e costante filo conduttore in questa raccolta? In che modo l'organo politico, che con la sua attività legislativa pone anche le basi per la promozione dell'attività culturale e della tutela dei beni culturali, si confronta con questi stessi temi in casa propria, ossia nella sua stessa sede di rappresentanza? Come e da chi viene programmata in itinere questa collezione, affinché possano trovarvi espressione anche le nuove generazioni di artisti ed artiste? Infine, ma non da ultimo, si tratta di un confronto con le culture della memoria di questo territorio, e del loro contributo a una pacifica convivenza della nostra tanto complessa società altoatesina, nella continua costruzione dell'Autonomia.

A prima vista il sobrio edificio del Consiglio provinciale, stilisticamente, sembra restare in ombra vicino all'imponente e storicizzante Palazzo Widmann di Sebastian Altmann, e al labirintico, postmoderno Palazzo Provinciale 2 di Oswald Zöggeler.

Eppure questo edificio, a cui accediamo da una gradinata attraverso gli ormai familiari cinque archi, si è impresso in modo emblematico nella coscienza collettiva. Una facciata vista e rivista migliaia di volte, in televisione o sulla stampa, come richiamo visivo e sigla delle notizie d'attualità sull'attività del Consiglio. Con la sua forma e la sua esistenza, essa documenta anche un'importante risvolto di storia sociale dell'architettura degli anni Cinquanta in Alto Adige. All'epoca, dopo le devastazioni della guerra, per la riedificazione si puntava innanzitutto sulla concretezza del tema edilizio.

Ti dé forma al'autonomia ti ciaran al'ert

La manira de na istituziun politica primara da afronté le tema dla cultura y dl'ert é dessigü n argomënt d'inrescida interessant. Te Südtirol – olache la rajun dl'autonomia é liada te na manira esplizita cun la responsabilité primara por i bëgns y les ativités culturales coche fontanes de identité – él domandes d'inrescida ciamó plü interessantes, a chëres ch'an mëss respogne.

I contribuc te chësta publicaziun importanta roda incër le patrimone artistich dl Consëi provinzial de Südtirol ia y incër le contest urbanistich y architetonich olach'al é da ciafé. Can, co y da che él pa gnü tut les dezijiuns sön les operes d'ert che é da odëi defora sön la falzada y daite te chësta ciasa? Co s'á pa svilupé la coleziun dles operes d'ert mobiles. Ciügn artisć y artistes, che vëgn da olá, é pa rapresentá tla coleziun? Vára da odëi fora n conzet continuatif dla coleziun? Co afrontëia pa l'organ politich – che cheriëia te süa ativité legislativa ince les bases por sostignî l'ativité culturala y sconé i bëgns culturai – chëstes tematiches te süa ciasa? Co y da che vëgn pa chësta coleziun svilupada inant, por che les generaziuns jones de artistes y artisć ciafes ince lerch laite? Nia inultima nen vára de se dé jö cun les cultures dla memoria de chësta provinzia y de so contribut por n vire deboriada en pesc de nosta sozieté sudtiroleja, scialdi complessa, por svilupé inant l'autonomia.

Da na pröma odlada toma la ciasa scëmpla dl Consëi provinzial tl'ambria dl Palaz Widmann, imposant y storizisant, de Sebastian Altmann, y dl Palaz provinzial 2, fat coche na ciasa labirintica postmoderna, de Oswald Zöggeler.

Porimpó é chësc frabicat – te chël ch'an röia ite da jí sö por na stiga y passan tres i cin' erghi bele tröp conesciüs – jü ite te na manira emblematica tla cosciënza publica. Bonamënter unse odü milesc de iadi chësta falzada, coche imaja d'impuls por cunté dl'ativité dl Consëi provinzial tla televijiun o ti foliec.

Cun süa forma y esistënza éra ince n testemone dl aspet storich-sozial important dl'architetöra di agn 1950 te Südtirol. Te chël tëmp nen jöra de compic concrec tl ciamp dl frabiché, de arjigné ca lercs da abité do les desdrütes dla vera.

Bele ma a Balsan êl cun i bombardamënc di Aliá dl 1943 gnü desdrüt cënc de frabicac y tl 1947 él jü en forza le pröm plann de recostruziun dla cité de Balsan.[1] La tipologia dles ciases da deplü families devënta – dlungia

Shaping Autonomy with an emphasis on art

The manner in which preeminent political institutions deal with art and culture is an inherently intriguing area of study. In the Autonomous Province of South Tyrol, where Autonomy was explicitly tied to the administration's responsibility for cultural assets and activities underpinning a distinct identity, there arise even more intriguing research questions that need to be answered.

The focus of this significant publication centers on the art collection housed within the South Tyrol Provincial Council building and the urban planning and architectural framework in which it is situated. Key questions include the timing, decision-makers and process behind selecting the artwork displayed within the building. The evolution of the collection of portable artworks is explored, along with an examination of the backgrounds of the artists represented in the collection. Additionally, the publication seeks to discern whether a consistent and coherent collecting strategy is discernible throughout its history. What are the ethnic origins of the artists represented in the collection? Can we discern a consistent collecting strategy? How does a political institution, responsible for both legislating and supporting cultural initiatives and the preservation of cultural assets, address these matters within its own premises? Through which mechanisms and by whom might this art collection be further expanded to enable future generations of artists to also be represented? Last but not least, it is about an examination of the memory cultures of the region and their contribution to a peaceful coexistence of our highly complex South Tyrolean society in the further development of its Autonomy.

The unpretentious edifice housing the South Tyrol Provincial Council is clearly overshadowed both by the imposing historicist Widmann Stadtpalais palace designed by architect Sebastian Altmann, and the labyrinthine Escher-like postmodernist Landhaus 2 by Oswald Zöggeler.

The symbolism of its entrance passing through a staircase under the five arches lies deeply embedded in the public consciousness. How many times has this façade appeared in the background on television or been seen in newspaper reports covering the various activities of the South Tyrol Provincial Council. Through its familiar forms and the fact of its existence, this edifice is also a testament of the vital socio-historical role played by 1950's South Tyrolean architecture. In the wake of the damage wreaked by World War II, the focus of activity in its immediate aftermath

Karin Dalla Torre

Allein in Bozen waren durch die Bombenangriffe der Alliierten 1943 Hunderte von Gebäuden zerstört worden; 1947 trat der erste Wiederaufbauplan der Stadt Bozen in Kraft.[1] Die Gebäudetypologie des Mehrfamilienhauses wird neben Geschäftshäusern, Verwaltungs- und Schulgebäuden wie in den meisten italienischen Städten auch in Südtirol Ausdruck eines neuen Unternehmertums für tüchtige Baufirmen und zur gestalterischen Herausforderung für die Architekten. Daneben entstehen Villen für Kaufleute, Hotels, Bauwerke für die Seelsorge, die Bildung, die Sanität, für die Stromversorgung, Tankstellen und Unterkunft für die studierende Jugend oder die Rücksiedler nach der Option.[2] In diesem Kontext steht auch das Gebäude des Südtiroler Landtages, dessen Pläne vor allem die Unterschrift und Handschrift des Architekten Luis Plattner im Architekturbüro Plattner & Pelizzari tragen. Auch Bürogemeinschaften aus Architektinnen und Architekten deutscher und italienischer Muttersprache in Bozen sind typisch für das Bauen in den 1950er-Jahren.

Die Freiheit des Ausdrucks der Architektur dieser Zeit, die unbekümmert Elemente der Moderne, Einflüsse aus Italien, der Schweiz und aus Skandinavien in Glas, Stahl, Beton und Backstein umsetzt, hat vor allem unsere Städte mit Bauten geprägt, die sich in die historische Bausubstanz eingefügt haben. Die meisten dieser Gebäude sind aus den genannten Gründen in Bozen entstanden. In ihrer fast selbstverständlichen Schlichtheit und Funktionalität gehören sie zu unserem Alltag und wir sollten unsere Wahrnehmung fokussieren, um sie als eigenständige und relevante architektonische Zeitschicht wahrzunehmen.

Ein weiteres Charakteristikum dieser Bauten, das leider nicht dazu angetan ist, ihr Überleben zu sichern, sind die Materialschwäche und der Verschleiß. Dazu kommt ihr schlechter Beitrag zur Klimabilanz. Unreflektierte und unsensible Dämmmaßnahmen haben bei vielen dieser Häuser schon dazu geführt, dass ihr charakteristisches Erscheinungsbild bis zur Unkenntlichkeit entstellt und ohne jeden ästhetischen Anspruch überformt wurde.

Wenn nun bei den Bauten der Nachkriegszeit ein weitgehend fehlendes Bewusstsein der Öffentlichkeit und der Politik für die architektonische Bedeutung und Denkmalrelevanz und eine technische Fragilität und energetische Defizite dieser Bauten zusammenkommen, sind sie in ihrem Weiterbestehen weit mehr gefährdet als die Bauten der Zwischenkriegszeit, und es besteht ein erhöhter Aufmerksamkeits- und Handlungsbedarf für die Denkmalschutzbehörde Landesdenkmalamt.

Solo nel capoluogo furono centinaia gli edifici andati distrutti dai bombardamenti alleati del 1943, e sin dal 1947 entrò in vigore il primo piano di ricostruzione della città di Bolzano.[1] Anche in Alto Adige, come nella maggior parte delle città italiane, la tipologia edilizia del condominio, accanto a quella di edifici commerciali, amministrativi e scolastici, divenne espressione di una nuova imprenditorialità delle imprese di costruzioni operose, e insieme una sfida progettuale per gli architetti. Sorsero inoltre ville per il ceto commerciale, alberghi, edifici per il culto, l'istruzione, la sanità, la produzione di energia elettrica, stazioni di servizio ed alloggi per i giovani studenti o per il rientro in patria dei rioptanti.[2] In questo contesto si colloca anche l'edificio del Consiglio, la paternità progettuale del quale va ascritta in particolare alla firma e alla mano dell'architetto Luis Plattner, dello studio d'architettura Plattner & Pelizzari. La stessa associazione professionale tra architetti di madrelingua tedesca e italiana, del resto, è tipica nel settore edilizio degli anni Cinquanta a Bolzano.

La libertà espressiva dell'architettura del periodo, che assorbiva con disinvoltura elementi del modernismo, insieme ad influenze italiane, svizzere e scandinave, trasponendoli in vetro, acciaio, cemento e mattoni, ha lasciato il suo segno, specie nei nostri centri urbani, con edifici che si sono inseriti nel tessuto storico. La maggior parte di questi edifici è sorta a Bolzano, per le ragioni poc'anzi ricordate. Nella loro quasi banale semplicità e funzionalità, sono entrati a far parte della nostra quotidianità, ed oggi, per poterli percepire come appartenenti ad un preciso e rilevante periodo architettonico a sé stante siamo costretti ad uno sforzo di concentrazione.

Un'ulteriore caratteristica di questi edifici, che purtroppo non favorisce la loro sopravvivenza, è la mediocre qualità costruttiva e il deperimento. Va detto anche del loro scarso contributo al bilancio climatico. Interventi di coibentazione poco accorti e ancor meno ragionati hanno già portato molti di questi edifici a veder snaturata la loro peculiare immagine fino a renderli irriconoscibili, rimodellati senza la minima attenzione estetica.

Se alle carenze tecnico-costruttive e al deficit energetico di questi edifici si aggiunge una diffusa mancanza di consapevolezza da parte dell'opinione pubblica e

i frabicac comerziai, aministratifs y les scores – coche tla maiú pert dles cités talianes, ince te Südtirol n'espresciun dl'imprenditorialité por dites de costruziun da ortü y na sfidada proietuala por i architec. Lapró vëgnel a s'al dé viles por comerzianc, hotí, frabicac por la cura d'animes, l'istruziun, la sanité, por la fornidöra de forza eletrica, fossenares y abitaziuns por la jonëza che stüdia o por porsones che rovâ zoruch do les Opziuns.[2] Te chësc contest toma ince ite le frabicat dl Consëi provinzial, cun i proiec che porta dantadöt la firma y la grafia dl architet Luis Plattner dl stüde d'architetöra Plattner & Pelizzari. Tipiches por les costruziuns di agn 1950 é ince les associaziuns de stüdi de architetes y architec de lingaz dla uma todësch y talian a Balsan.

La liberté d'espresciun dl'architetöra de chël tëmp, che á surantut zënza dificoltés elemënc dl modernism, influsc talians, svizeri y scandinafs de spidl, aciá, zement y cadrí, á condizioné dantadöt nostes cités cun frabicac che s'á porté ite tla sostanza architetonica storica. La maiú pert de chisc frabicac é gnüda realisada a Balsan, por les rajuns dites dessura. Cun süa semplizité y funzionalité oramai tlera, aldi pro nosta vita da vignidé y i messesson conzentré döta nosta perzeziun, por ester bogn da i odëi fora coche n strat temporal architetonich independënt y relevant.

N'atra carateristica de chisc frabicac, che ne dëida baldi nia da garantí so suravire, é la deblëza di materiai che se consüma jö. Lapró vëgnel so stlet contribut por l'ecuiliber climatich. Les mosöres da i isolé, zënza sté bëgndì a ponsé do y zënza sensibilité, á bele porté pro che le ciaré fora carateristich de tröc de chisc frabicac é gnü stramudé tan, ch'ai n'é nia plü da conësce fora; ai é gnüs modelá danü, ne ciaran gnanca n püch dl'estetica.

was on reconstruction and the establishment of essential housing structures.

In Bolzano/Bozen alone, the Allied bombing raids of 1943 had caused the destruction of hundreds of buildings, and it was only in 1947 that the initial urban reconstruction phase began to gain momentum.[1] As with most Italian cities of that time, the rebuilding of multi-family housing as well as schools, administrative structures and commercial centres opened the way for a new kind of entrepreneurship confronting competent construction enterprises and architects in South Tyrol with myriad real-world challenges. Buildings housing shops, hotels, pastoral care centres, education, sanitation, power supply, gas stations and student accommodation were all in urgent need. This included accommodation for resettled persons following the South Tyrol Option.[2] The building in which the Provincial Council is housed must be seen in the context of a highly concerted drive towards general post-war reconstruction. The overall design aesthetic and quintessential character bears all the hallmarks of leading architect Luis Plattner, a partner at the Plattner & Pelizzari architectural design studio. In 1950's Bolzano, it was not uncommon to find architectural studios bearing the joint surnames of its German and Italian-speaking partners.

Emboldened by the unprecedented architectural freedom of expression, this period saw a liberal interplay of modernistic elements with borrowed influences from Italy, Switzerland and Scandinavia. The new constructions in glass, steel, concrete and brick blended into the historical urban fabric leaving a decisive mark on our cities. In Bolzano, most new edifices were created for the abovementioned reasons. Despite their linear and unpretentious functionality, they form an integral part of our everyday life and should be acknowledged as having an independent and relevant time-specific architectural raison d'être in their own right.

Another feature of these constructions is the heightened susceptibility of the typically lower-grade materials to wear and tear, prejudicial to their long-term survival. In addition, adherence to increasingly stringent climatic building standards was scarce. The lack of reflective surfaces and inadequate insulation has already led to widespread remodelling and distortion of the original aesthetic which has, in many cases, been deformed beyond recognition and is of questionable historical value.

Es geht darum, so bald wie möglich aus einer möglichst vollständigen Übersichtserhebung im ganzen Land eine repräsentative und begründete Auswahl für den Denkmalschutz im Rahmen der geltenden Kriterien auch für die Architektur der 1950er-Jahre zu treffen. Doch auch über die denkmalrelevanten Gebäude hinaus sollten Bauten aus dieser Zeit sensibel weiter-, umgenutzt und weitergebaut werden, ohne ihre durchaus bemerkenswerten Charakteristika zu löschen.

Das Hohe Haus des Südtiroler Landtages, in dem das Herz der Autonomie schlägt, weil diese hier durch die Gesetzgebung entsteht und gestaltet wird, wurde 1953 errichtet und 1954 fertiggestellt. Es gehört zum Gebäudebestand der Provinz und wurde vom Eigentümer und von der Denkmalschutzbehörde in den Jahrzehnten seines Bestehens vor allem im Hinblick auf seinen baufesten Kunstbestand immer mit Sorgfalt weiterentwickelt und gewartet. So wurden zum Beispiel die kostbaren und schönen Deckenleuchten aus Muranoglas im Eingangsfoyer auf Vorschlag des Landesdenkmalamtes in den letzten Jahren sorgfältig restauratorisch instand gesetzt und wieder zum Leuchten gebracht; auch der Konservierungszustand aller bestehenden Wandgemälde wurde erhoben, um kleine Schäden durch den lebendigen Gebrauch des Gebäudes zu beheben.

Am 7. Juli 2023 hat der Südtiroler Landtag im Plenarsaal im Rahmen der primären Zuständigkeit für die Gesetzgebung und Verwaltung der Kulturgüter das neue „Landesgesetz für Kulturgüter“ vom 18. Juli 2023, Nr. 14 beschlossen, das eine organische und zeitgemäße Regelung für die beweglichen und unbeweglichen materiellen Kulturgüter des Landes definiert. Gemäß dem neuen Gesetz erreichen öffentliche Gebäude in Südtirol nach 70 Jahren die Denkmalreife, was beim Sitz des Südtiroler Landtages seit dem Jahr 2023 gegeben ist. Doch bereits davor gilt für Gebäude dieses Alters ein präventiver Schutz. Im Falle von Veräußerung, Umnutzung, Um- oder Weiterbau stellt die Denkmalbehörde das sogenannte „kulturelle Interesse“ fest und begleitet die Veränderung.

So wird auch die geplante Aufstockung des Landtages aufgrund eines erhöhten Raumbedarfs durch das Landesdenkmalamt mitgestaltet. Das Haus soll seine charakteristischen Elemente an der Außenhülle wie die Eingangssituation, die Kunst am Bau, die Fensterordnung und ihre Aufteilung behalten, das Alte und das Neue sollen einen Mehrwert ergeben und die Bauphasen erkennbar bleiben. Um die ursprüngliche Farbgebung des Hauses zu erheben, wird eine restauratorische Untersuchung in Auftrag gegeben. Auch die Maßnahmen zur Energieeffizienz des Hauses werden so umgesetzt, dass die Fassade nicht entstellt wird. Die Baugeschichte des Hauses darf ein neues Kapitel bekommen, ohne die anderen zu löschen.

della politica riguardo al significato architettonico e alla rilevanza storica degli edifici del dopoguerra, appare chiaramente che la loro permanenza in vita è molto più a rischio rispetto agli edifici del periodo tra le due guerre, e che sussiste una maggior necessità di attenzione e di interventi da parte dell'autorità preposta alla tutela dei beni architettonici, la Soprintendenza provinciale ai Beni culturali.

L'obiettivo è quello di giungere al più presto ad una selezione rappresentativa e fondata di manufatti da sottoporre a tutela anche per l'architettura degli anni Cinquanta, nel quadro dei criteri di legge in vigore, partendo con un'indagine auspicabilmente integrale su tutto il territorio provinciale. Tuttavia più in generale, al di là dei casi di rilievo degni di tutela, gli edifici di questo periodo dovrebbero comunque continuare ad essere ancora utilizzati, riconvertiti e riadattati con sensibilità, senza cancellare le loro assai pregevoli caratteristiche.

La “grande casa” del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, cuore pulsante dell'Autonomia, dove nasce e si plasma la legislazione, fu eretta nel 1953 e completata nel 1954. Fa parte del patrimonio edilizio della Provincia, e nei vari decenni della sua esistenza è sempre stata ammodernata e manutenuta con cura da parte dell'Ente proprietario e della Soprintendenza, con particolare riguardo verso il suo patrimonio artistico incorporato. Ad esempio, le preziose e belle plafoniere in vetro di Murano del foyer d'ingresso, che negli ultimi anni, su suggerimento della Soprintendenza provinciale ai Beni culturali, sono state accuratamente restaurate tornando a risplendere, o ancora, la mappatura dello stato di conservazione di tutti i dipinti murali presenti, per rimediare ai piccoli danni derivati dall'intenso utilizzo dell'edificio.

Il 7 luglio 2023, nella sala plenaria, il Consiglio provinciale, nell'ambito della sua competenza primaria in materia di legislazione e gestione dei Beni culturali, ha approvato la nuova “Legge provinciale sui Beni culturali” del 18 luglio 2023, n. 14, che definisce una disciplina organica e al passo con i tempi per i Beni culturali materiali mobili e immobili della Provincia. Secondo la nuova legge, gli edifici pubblici in Alto Adige raggiungono la maturità tutelare al volgere dei settant'anni, come nel caso del palazzo del Consiglio provinciale giusto nell'anno 2023. Ma è già da prima che, agli edifici di questa età si applica una tutela preventiva. In caso di cessione, cambio di destinazione d'uso, trasformazione o ampliamento, l'Ufficio tutela sancisce il cosiddetto “interesse culturale” e ne cura la modifica.

In questo modo, anche la prevista soprelevazione del palazzo del Consiglio, richiesta dal crescente fabbisogno di spazi, è stata progettata in accordo ed in stretto

Sc'al vëgn pro i frabicac dl tëmp do la vera ciamó lapró na mancianza de cosciënza dla jënt y dla politica dl'importanza architetonica y dla relevanza monumentala, y na fragilité tecnica y defizic energetics de chisc frabicac, dailó é la continuité de süa esistënza cotan plü manaciada co chëra di frabicac dl tëmp danter les döes veres. Ai á porchël n majer debojëgn de atenziun y de aziun da pert dla Suraintendënza provinziala por i bëgns culturai, che é ince l'autorité competënta.

Le fin é chël da fá al plü tosc n'inrescida plü completa ch'ara vá sura döta la provinzia por fá, tl cheder di criters varënc, na seleziun rapresentativa y motivada por la sconanza monumentala, ince por ci che reverda l'architetöra di agn 1950. Porimpó dess ince i frabicac de chësc tëmp che n'é nia relevanc por la sconanza monumentala gní adorá, adatá o ingrandis cun sensibilité, zënza ti tó sües carateristiches particolares.

Le palaz dl Consëi provinzial, olach'al bat le cör dl'autonomia – dal momënt che chiló vëgnera a s'al dé y vëgn gestida cun l'aprovaziun dles leges – é gnü fat sö tl 1953 y rové tl 1954. Al fej pert dl patrimone di frabicac dla Provinzia y é por dezens alalungia gnü valorisé demeztrú cun cura y mantigní da pert dl proprietar y dl'autorité por la sconanza monumentala, dantadöt por ci che reverda les operes d'ert che alda lapró. Ti ultimi agn él por ejëmpl gnü restauré dër avisa les beles löms prezioses de spidl de Murano sössot, tl foyer d'entrada – sön proposta dla Suraintendënza provinziala por i bëgns culturai – che slomina sëgn indô. Implü él ince gnü valuté le stat de conservaziun de düc i depënc a frësch esistënc, cun le fin da cuncé fora i mëndri dagns gaujá dal anuzamënt movimenté dl frabicat.

Ai 7 de messé dl 2023 á le Consëi provinzial, tl cheder de süa competënza primara por la legislaziun y l'aministraziun di bëgns culturai, aprové tl salf plenar la lege nöia „Lege provinziala por i bëgns culturai“ di 18 de messé 2023, nr. 14, che definësc n regolamënt organich y atual por i bëgns culturai materiai mobii y imobii dla Provinzia. Aladô dla lege nöia arjunj i frabicac publics te Südtirol do 70 agn la „maturité monumentala“, coche tl caje dla sënta dl Consëi provinzial en chësc ann. Porimpó á i frabicac de chësta eté bele denant debojëgn de na sconanza preventiva. Sc'ai ess da gní venüs, adorá atramënter, trasformá o ingrandis, determinëia l'autorité por i bëgns culturai l',,interes cultural“, coch'al ti vëgn dit, y acompagnëia la mudaziun.

Ince l'ampliamënt dl Consëi provinzial, che é programé ajach'al é debojëgn de deplü lerch, vëgn porchël realisé deboriada cun la Suraintendënza provinziala por i bëgns culturai. Le frabicat mëss mantigní inant sü elemënc carateristics sön les falzades defora ia, coche

If the architecture of the immediate post-war era denotes a general absence of public awareness highlighting the need for an architectural re-evaluation and recontextualization, it also exposes certain structural fragilities and a deficit of energy-conservation features. As compared with those of the interwar period, the lifespan and continued existence of such buildings is at considerably greater risk, calling for increased scrutiny and uncompromising decisions by the architectural preservation authority of the South Tyrol Provincial Department for the Preservation of Monuments.

A much-needed comprehensive survey being conducted across the region aims to create a set of standards to determine the architectural preservation of buildings. Besides those already earmarked for conservation, all structures dating from this period should be carefully re-evaluated, adapted, and repurposed without erasing their distinctive characteristics.

As the seat of our treasured Autonomy, the South Tyrol Provincial Council building, constructed in 1953 and finalised in 1954, represents the core of South Tyrolean Autonomy, embodying its legislative functions. Itself forming part of the provincial housing stock, the Council building has throughout its decades-long existence fallen under the attentive management and scrupulous maintenance of the supervisory authority, especially with regard to its artistic patrimony. For example, at the recommendation of the South Tyrol Provincial Department for the Preservation of Monuments, the magnificent and valuable Murano-glass ceiling lights in the entrance foyer were meticulously restored to their original splendour. After conducting an inventory of all its murals, some minor restoration work was deemed necessary due to the intensive use of the building.

Sitting in the hall, the Provincial Council (primarily responsible for the legislation and management of cultural assets) introduced the new Act No. 14, the Provincial Law for Cultural Assets on 7 July 2023, which was duly approved on 18 July 2023. This recently promulgated law lays down the contemporary and organic regulations governing the movable and immovable cultural assets of the region. Public edifices in South Tyrol reach structural maturity after 70 years, including the seat of the South Tyrol Provincial Council; but even prior to reaching this age, preventive protection measures have also been extended to buildings of this vintage. Before authorising interventions of any nature, such as in the

Interessant im Zusammenhang mit diesem Haus ist die Tatsache, dass sowohl seine Architektur als auch seine Kunst am Bau durch Wettbewerbe ermittelt worden sind – in der Bauzeit noch alles andere als ein selbstverständlicher Standard. Beide Wettbewerbe wurden unter ein thematisches Motto gestellt, das der gesellschaftspolitischen und repräsentativen Rolle des wichtigsten Verwaltungsgebäudes im Land gerecht werden sollte.

Im Falle der Architektur lautete das Thema „Klarheit/Chiarezza“, was wohl auch als politisches Motto der Autonomiepolitik zu lesen ist. Die intensive und nicht konfliktfreie Ermächtigungskorrespondenz zwischen dem Bauamt der Gemeinde Bozen und der Landesregierung aus den Jahren 1950 und 1951 im Stadtarchiv belegt, dass der Baukommission die architektonische Qualität des Hauses und die Kohärenz der Gestaltung mit dem Wettbewerbsmotto große Anliegen waren. Gerade zur Gestaltung der Schaufassade sind mehrere Entwürfe vom Architekten Luis Plattner erhalten. Runde und eckige Bögen, Fensterkörbe und Fensterordnungen wurden erprobt und verworfen, bis die heute umgesetzte Form die Zustimmung aller erhielt. Das Ergebnis ist ein vierstöckiges Kopfgebäude für den Platz mit einem ausladenden Walmdach, das durch seine symmetrische Fensterordnung ruhig und klar wirkt. Neben der traditionellen Dachform sind es vor allem die Rundbögen der Eingangssituation, die Anleihen bei der Tradition der Lauben der Südtiroler Städte und Dörfer machen. Das Halbrelief des Trentiner Bildhauers Eraldo Fozzer (1908–1995) in der Mittelachse des zweiten Obergeschosses ist noch stark in der monumentalen Formensprache des Rationalismus verhaftet. Es zeigt die weibliche Personifizierung des Landes mit einer Schriftrolle erhöht zwischen zwei männlichen Figuren, die durch ihre Insignien Hammer und Schaufel als Industrie und Landwirtschaft zu identifizieren sind. Dieses Kunstwerk entlässt uns mit seiner Strenge kühl und distanziert ins Innerste des Landes.

Da es den Vätern der Autonomie trotz der finanziellen Beschränkungen der Nachkriegszeit offenbar ein großes Anliegen war, den Südtiroler Landtag auch im Inneren in repräsentativer Weise mit Kunstwerken auszustatten, wurde für die Wandgestaltung des Plenarsaales ebenfalls ein Wettbewerb ausgeschrieben. Die knapp formulierte Aufgabe bestand darin, „das wirtschaftliche und kulturelle Leben der Provinz oder eine charakteristische Studie der Südtiroler Landschaft darzustellen“. Die spannende Geschichte dieses Wettbewerbs, der uns das große Fresko im Plenarsaal beschert hat, wird in diesem Band von Markus Neuwirth in seinem ausführlichen Beitrag dargestellt.

contatto con la Soprintendenza. L’edificio dovrà conservare gli elementi peculiari dell’involucro esterno, come il dispositivo d’ingresso, l’inserto scultoreo in facciata, la disposizione delle finestre e la loro suddivisione; il vecchio e il nuovo devono creare un plusvalore mantenendo ben riconoscibili le fasi costruttive. Al fine di risalire ai colori della tinteggiatura originale verrà commissionata un’indagine conoscitiva di restauro. Verranno inoltre attuate opportune misure per l’efficienza energetica della casa, tali da non stravolgerne la facciata. La storia edilizia della casa potrà entrare in un nuovo capitolo senza cancellare gli altri.

Riguardo alla storia di questa casa, è interessante notare come gli incarichi, sia architettonici che riferiti agli interventi artistici incorporati all’edificio, siano stati assegnati attraverso concorsi. All’epoca della costruzione, si trattava di una procedura tutt’altro che scontata. Entrambi i concorsi si svolsero all’insegna di un motto emblematico, volto a render giustizia al ruolo socio-politico e rappresentativo dell’edificio amministrativo più importante del territorio.

Nel caso dell’architettura, il motto era “Klarheit/Chiarezza”, che può essere letto anche in chiave di slogan della politica autonomista. Intensa, e non esente da conflitti, la corrispondenza autorizzativa tra gli uffici tecnici del Comune di Bolzano e quelli della Provincia, risalente agli anni 1950 e 1951 e conservata nell’archivio comunale, che rivela quanto la commissione edilizia avesse a cuore la qualità architettonica dell’edificio e la coerenza del progetto con il motto di concorso. Lo testimonia la conservazione di varie bozze dell’architetto Luis Plattner riferite proprio al fronte principale. Archi a tutto sesto ed angolari, inferriate e disposizione delle finestre vennero saggiate e respinte fino ad incontrare l’approvazione di tutti nella forma oggi realizzata. Il risultato è un edificio di testa sulla piazza, a quattro piani e un tetto a padiglione aggettante, che emana un effetto pacato e pulito grazie alla disposizione simmetrica delle finestre. Oltre alla forma tradizionale del tetto, sono in particolare gli archi a tutto sesto dell’ingresso a richiamare la tradizione, ispirati ai portici delle città e dei paesi altoatesini. Il bassorilievo dello scultore trentino Eraldo Fozzer (1908–1995) posto nell’asse centrale della facciata al secondo piano è ancora fortemente radicato nel linguaggio formale del razionalismo monumentale. Mostra la personificazione femminile della Provincia con un cartiglio tra le mani, svettante tra due figure maschili, identificabili dai loro attributi di martello e vanga come l’industria e l’agricoltura. Con la sua austerità, quest’opera d’arte ci introduce con freddezza e distacco nel più intimo grembo della Provincia.

I padri dell’autonomia, comprensibilmente desiderosi di rifinire in modo rappresentativo, con interventi artistici, anche gli spazi interni del Consiglio provinciale, a discapito delle ristrettezze finanziarie del dopoguerra in-

ince la situaziun dl’entrada, les operes d’ert sön la costruziun, la desposiziun dles finestres y la manira de coche ares é partides ite, le vedl y le nü dess pité n valur implü y les fases de costruziun dess resté da odëi fora. Por relevé i corusc originars dla ciasa, vëgnel dé ia na inciaria da fá n’analisa de restauraziun. Ince les mosöres por l’efiziënza energetica dla ciasa vëgn realisades te na manira ch’al ne vëgnes nia roviné la falzada. La storia dla costruziun dl frabicat pó ciafé n capitul nü, zënza sgumé i atri.

Por ci che á da nen fá cun chësta ciasa él interessant che, sides l’architetöra co l’ert dla costruziun é gnüdes chirides fora tres concursc. Tl tëmp ch’ara é gnüda fata sö è chësc n standard che è döt ater co logich. Trami i concursc é gnüs metüs a jí do n moto tematich che dô tigní tla dërta conscidraziun la pert sozio-politica y rapresentativa dl frabicat aministratif plü important dla provinzia.

Tl caje dl’architetöra ê le tema dé dant „Klarheit/Chiarezza“, che é bëgn ince da odëi coche moto politich dla politica dl’autonomia. La corespondënza autorisativa intensiva y nia zënza conflic danter l’ofize urbanistich dl Comun de Balsan y chël dla Junta provinziala di agn 1950 y 1951 fora dl archif dla cité cumprovëia che la cualité architetonida dla ciasa y la coerënza dl proiet cun le moto dl concurs ê scialdi importanta por la Comisciun dl frabiché. Avisa por ci che reverda la falzada dancá él gnü tigní sö deplü sböc dl arch. Luis Plattner. Erghi torogns y a ciantun, cësć de finestra y desposiziuns dles finestres é gnüs porvá fora y sciurá zoruch cina che la forma realisada d'aldedaincö é gnüda aprovada da düc. Le resultat é n frabicat a ce de cater alzades por la plaza cun n tët a paiun che ciara fora dër calm y tler cun süa desposiziun simetrica dles finestres. Aper la forma tradizionala dl tët él dantadöt i erghi torogns dla situaziun dl’entrada che tol sö la tradiziun di porti da arciades dles cités y di paisc de Südtirol. Le relief bas dl scultur trentin Eraldo Fozzer (1908–1995) dl’assa amez dla secunda alzada é ciamó dër taché pro le lingaz formal y monumental dl razionalism. L’opera mostra la personificaziun feminina dla provinzia cun n rode de scric metüda sö plü alalt danter döes figöres mascolines, che se lascia identifiché, tres sü atribuc dl martel y dl badí, coche industria y agricoltöra. Cun süa rigorosité frëida y destanziada nes lascia chësta opera d’ert jí ite dla provinzia.

Deache i peri dl’autonomia aratâ, coch’an vëiga, scialdi important, ince cun la pecügna de chi agn do la vera, da

event of the sale of a property, its change of use, conversion or further construction, the Department for the Preservation of Monuments must first determine its cultural value.

Due to the need to expand, a new floor co-designed in cooperation with the Department for the Preservation of Monuments will be added to the Provincial Council building. Leaving the entrance area, the artwork on the façade and the window layout intact, the outside of the building will remain untouched throughout the various reconstruction phases. A restoration survey still to be commissioned will determine and specify the original colour scheme of the building. Energy optimisation measures will also be implemented in such a way so as not to alter the façade. In short, the new additions will be implemented without altering its existing characteristics.

Interestingly, both the design of the Provincial Council Building and its art collection were the result of public competitions. Yet at that time, this was all but evident. Both competitions adhered to a central theme aligned with the socio-political and representative role of the preeminent administrative building of the Province of South Tyrol.

Throughout the planning and design phase, the watchword was always "Klarheit/Chiarezza" (transparency), underscored by the ever-present political imperative of autonomy. The archived correspondence from 1950 to 1951 between the Municipality of Bolzano building authority and the Provincial Government reveals a series of intense and sometimes heated exchange of views. It shows that the building commission was seriously concerned with the architectural aesthetics of the edifice and was very careful to ensure that the design features follow the strict prerequisites laid down by the competition rules. Several sketches by architect Luis Plattner illustrating the storefront have been preserved. Depicting round and angular arches, window baskets and layouts, Plattner’s draft designs were repeatedly submitted and rejected before finally receiving approval. The result is a four-storey building with a protruding hipped roof, characterised by a pleasingly symmetrical fenestration. Besides its traditional roofing, the round arches at the entrance borrowing from the tradition of the arcades found in old South Tyrolean towns and villages add a distinctive local flavour. Positioned in the central axis on the second floor, the semi-relief by Trentino sculptor Eraldo Fozzer (1908 – 1995) strongly embodies the formal language of rationalism. Portraying three figures next to each other: at the centre, a woman holding a scroll to her breast symbolising the Province is flanked by two males, one holding a hammer and the other a shovel–representing industry and agriculture. In its simple austerity, this artwork clearly denotes the very essence of the Province.

Am Ende der Lektüre steht die Erkenntnis, dass wir es der klugen Intuition des Bozner Kunstmäzen und Laubenkönigs Friedrich Eccel verdanken, dass der Maler Karl Plattner – der zum Zeitpunkt der Ausschreibung in São Paulo lebte und damit bereits den Sprung in die Internationalität geschafft hatte – diesen Wettbewerb für sich entscheiden konnte.

Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass sich die Auftraggeberschaft für eine Raumgestaltung mit einem Fresko im Plenarsaal entschieden hat. Schließlich ist der wertvolle Bestand an romanischen und gotischen Fresken in Südtirol eines der Alleinstellungsmerkmale unserer Denkmallandschaft. Der Malser Karl Plattner hat an den wertvollen Wandmalereien im Vinschgau in der Krypta von Kloster Marienberg, in St. Benedikt in Mals, in St. Stephan in Morter und in St. Prokulus in Naturns sein Künstlerauge geschult und sich in St. Johann in Prad 1948 auch schon an eigenen Fresken versucht. Zwischen den Gestalten in Prad, die wie jene von Fozzer noch stark im monumentalen Rationalismus beheimatet sind, und dem großen Fresko im Landtag, das fünf Jahre später entsteht, liegt eine große künstlerische Befreiungsgeste aus Provinzialität und Konformismus.

In Bozen malt Karl Plattner als Hoffnungsträger einer internationalen Kunstavantgarde mit höchstem Qualitätsanspruch an seiner Arbeit, wie der mühevolle Entstehungsprozess des Freskos belegt. Plattner war sich seiner Verantwortung in der künstlerischen Gestaltung dieses Raumes bewusst, er gab sich nicht zufrieden. Auf seine Visualisierung des Landes würden Generationen von Landtagsabgeordneten in der politischen Debatte und in ihren Entscheidungen schauen. Heute, 70 Jahre später, schauen wir auf das wertvolle, monumentale Werk eines international renommierten Malers, der aus Südtirol stammt, das sich als qualitätvoller Beitrag des 20. Jahrhunderts in den historischen Freskenbestand des Landes eingeschrieben hat.

In einer ganzheitlichen Darstellung der Landschaft mit Menschen, Pflanzen, Tieren und Architektur ist es Plattner gelungen, das „oder“ in der Themenstellung des Wettbewerbs gekonnt zu lösen. In kühlen gedeckten Farben begegnet uns ein perspektivisches Spiel, das sich nicht aufdrängt. Es liegt an uns, ob wir uns auf eine längere Betrachtung einlassen, auf Plattners Sicht, die auf jedes Pathos verzichten kann. Landschaft, Natur, Menschen, Tiere und Architektur schwingen im Rhythmus der Jahreszeiten, sie gehen ihrer Arbeit nach und scheinen den politischen Entscheidungsträgern, die darauf schauen sollen, zu suggerieren, „schaut auf das Ganze“. Hier und dort blitzt auch Plattners kritischer Geist auf. Die Bozner tragen schwer an ihrem Stadtwappen, und ob der nicht unumstrittene Ochse am linken Bildrand

dissero un concorso per l’allestimento parietale della sala plenaria. Il succinto tema indicato nel bando richiedeva di “rappresentare la vita economica e culturale della provincia, o uno studio caratteristico del paesaggio altoatesino”. L’appassionante storia di questo concorso, che ci ha donato il grande affresco nella sala plenaria, è presentata in questo volume nel dettagliato saggio di Markus Neuwirth. Una lettura che ci svela quanta parte abbia avuto l’intelligente intuizione di Friedrich Eccel, mecenate e commerciante “principe” dei portici di Bolzano, nel coinvolgere nella partecipazione al concorso il pittore Karl Plattner, che all’epoca del bando viveva a San Paolo del Brasile e aveva quindi già spiccato il volo verso l’internazionalità.

È inoltre degno di nota il fatto che l’Ente banditore, nell’optare per l’allestimento interno, abbia scelto un affresco nella sala plenaria. Del resto, il prezioso patrimonio di affreschi romanici e gotici è un distintivo carattere di spicco del nostro paesaggio monumentale altoatesino. Lo sguardo d’artista di Karl Plattner, di Malles, si era formato proprio sulle mirabili pitture murali della Val Venosta, nella cripta dell’abbazia di Monte Maria, a San Benedetto a Malles, come a Santo Stefano a Morter e a San Procolo a Naturno, ed egli si era anche già cimentato con l’affresco a San Giovanni a Prato dello Stelvio nel 1948. Tra le figure di Prato, che come quelle di Fozzer sono ancora fortemente legate al razionalismo monumentale, e il grande affresco del Consiglio provinciale, realizzato cinque anni dopo, si colloca un grande gesto artistico di affrancamento dal provincialismo e dal conformismo.

A Bolzano Karl Plattner, promessa di un’avanguardia artistica internazionale, si immerge nel lavoro puntando a dipingere ai massimi livelli qualitativi, come testimonia il minuzioso processo creativo dell’affresco. Plattner era ben conscio della propria responsabilità nella progettazione artistica di questo spazio, non si accontentava. Da qui in avanti generazioni di politici provinciali avrebbero avuto la sua visualizzazione del territorio sempre sotto gli occhi, durante il dibattito politico e nel momento delle loro decisioni. Oggi, a settant’anni di distanza, possiamo ammirare il pregio della grandiosa opera di un pittore di fama internazionale, originario dell’Alto Adige, che si è iscritta nel patrimonio storico degli affreschi di questa terra quale contributo d’eccellenza del XX secolo.

In una raffigurazione complessiva del paesaggio con persone, piante, animali e architetture, Plattner riesce abilmente ad aggirare la “o” del tema del concorso. In freschi colori velati, ci accoglie con un gioco di prospettive mai invadente. Sta a noi scegliere di abbandonarci a una prolungata contemplazione dell’immaginario plattneriano, che sa rinunciare del tutto al pathos. Il paesaggio, la natura, le persone e gli animali si muovono con l’architettura al ritmo delle stagioni, intenti al proprio lavoro, e sembrano suggerire ai decisori politici che vi dovessero poggiare lo sguardo, “guardate l’insieme”. Qua e là, fa capolino lo spirito critico di Plattner. I borghesi bolzanini

aredé i salfs daite dl Consëi provinzial te na manira rapresentativa cun operes d’ert, êl ince gnü scrit fora n concurs por la proietaziun di parëis dl salf plenar. Le compit formulé bel en cört ê chël da „rapresenté la vita economica y culturala dla provinzia o da realisé n stüde carateristich dla contrada de Südtirol“. La storia emozionanta de chësc concurs, che nes á scinché le gran afrësch tl salf, vëgn presentada te chësc liber da Markus Neuwirth te so contribut detaié.

Ala fin dla letöra capëscion ch’i podun rengrazié l’intuiziun inteliënta dl mezen d’ert y re dles laubes Friedrich Eccel, che chësc concurs é gnü davagné da Karl Plattner, che viô canch’al é gnü scrit fora bele a São Paulo y ê porchël bele sté bun da fá le salt tl’internazionalité.

Da conscidré é ince le fat che le comitënt á tut la dezijiun da ti dé lerch a n afrësch tl salf plenar. Dl ater vers é le patrimone de valüta de afrësć romans y gotics te Südtirol un di punc de forza de nosta contrada monumentala. Karl Plattner, che é de Mals, á studié chëstes pitöres prezioses a frësch tl Venost, tla cripta dl convënt de Munt Maria, a San Benedët de Mals, a San Stefan de Morter cina San Procolus de Naturns, y tl 1948 ál ince porvé da fá instës afrësć a San Jan de Prad. Danter les figöres de Prad, che é coche chëres de Fozzer ciamó dër liades al razionalism monumental, y le gran afrësch dl Consëi provinzial, realisé cin’ agn plü tert, pón odëi fora n gran gest de liberaziun artistica dala provinzialité y dal conformism.

A Balsan depënj Karl Plattner coche portadú de speranza de n’avangarda artistica internazionala cun la majera pretenjiun por so laur, sciöche le prozes sfadius de realisaziun dl afrësch desmostra. Plattner ê cosciënt de süa responsabilité tla realisaziun artistica de chësc salf, al ne s’acontentâ nia. Generaziuns intieres de aconsiadus provinziai ti ess ciaré a süa creaziun tratan le debatit politich y da tó sües dezijiuns. Incö, 70 agn do, ti ciarunse al’opera preziosa, monumentala, de n depenjadú renomé a livel internazional, originar de Südtirol, che é jü ite coche contribut de cualité dl 20ejim secul tl patrimone storich di afrësć dla provinzia.

Te na rapresentaziun complessiva dla contrada cun porsones, plantes, tiers y architetöra é Plattner sté bun da ciafé na soluziun perfeta al „o“ dl tema dé dant dal concurs. Te corusc frësć y morjí incuntunse n jüch de prospetives che ne se sforza nia sö. Al depënn da nos sc’i

Despite the economic austerity of the post-war years, the founding fathers of South Tyrol’s Autonomy were highly concerned that the interior of the Provincial Council building be decorated with works of art representative of the province. A competition was announced for the creation of a mural in the assembly hall that was to “depict the cultural and economic life of the province or portray a classic South Tyrolean landscape”. The series of events leading up to the completion of the large mural seen in the hall today can be found in Markus Neuwirth’s detailed account also in this publication.

Reading Neuwirth's contribution, it becomes clear that it was the influence of the wealthy Bolzano art patron and collector Friedrich Eccel that enabled Karl Plattner to win the competition, who at the time resided in São Paulo and had already gained international renown.

The very fact that the commissioning authority decided on a mural in the assembly hall is unusual in itself. After all, one of the distinctive features of the South Tyrolean monuments landscape is its legacy of Romanesque and Gothic frescoes. Indeed, Karl Plattner’s eye had long been trained on the ancient murals found in the churches and crypts of the Monte Maria/Marienberg monastery in the Val Venosta/Vinschgau valley, or San Benedetto/St. Benedikt in Malles/Mals, Santo Stefano/St. Stephan in Morter, and San Procolo/St. Prokulus in Naturno/Naturns and also tried his hand at his own frescoes in the church of San Giovanni/St. Johann in Prato/Prad in 1948. Comparing the figures of the murals he painted in Prato and his large fresco completed five years later in the Provincial Council building, there is clear evidence of a yearning to be freed from conformism and provincialism. Like those of the Trentino-born sculptor Eraldo Fozzer, Plattner’s figures are strongly rooted in monumental rationalism.

As a painter and an aspiring member of the international art avant-garde, Plattner set the highest standards for himself. This is supported by his monumental work, which is centrally positioned in the assembly hall of the Provincial Council building. In performing his work in this venerable seat of the South Tyrol Provincial Council, his painstaking effort underscored the fact that he was fully aware of his responsibility and not easily satisfied. In this political institution, where important issues are debated and decided, future generations of state legislators would perform their duties watched over by Plattner’s monumental opus. Some seventy years later, we take this opportunity to review a work by an internationally acclaimed painter from South Tyrol, recognised as a major artistic achievement in the historical South Tyrolean fresco inventory of the 20th century.

In his holistic depiction of a landscape populated with people, plants, animals and architecture, Plattner has succeeded in skilfully resolving the thematic alternatives stipulated in the competition. In cool, muted colours, we encounter a play of perspective that does not impose itself. It is up to us whether we engage in a longer contemplation

die Abgeordneten mit feiner Ironie daran erinnern soll, fleißig ihre Arbeit zu tun, lässt sich letztlich nicht klären. Was bleibt, ist ein hervorragendes Werk, das uns allen gehört.

Aus heutiger Sicht können wir nur schwer nachvollziehen, wie sehr der avantgardistische Ansatz und die Plattner'sche Bildsprache damals die Öffentlichkeit beschäftigt haben. Die Auftraggeber haben Mut bewiesen und dadurch die Voraussetzungen für ein außerordentliches öffentliches Kunstwerk im Landtagsgebäude geschaffen, das sich mit seinen Bögen auch auf dem Fresko von Karl Plattner wiederfindet.

Der Vergleich seiner Arbeit mit dem Fresko von Peter Fellin im Foyer, das 1958 über einen Wettbewerb zum Thema „Südtirol“ ermittelt wird, dem Fresko des Repräsentationssaales im Erdgeschoss von Siegfried Pörnbacher von 1955 und den beiden Keramikarbeiten „Weinlese“ und „Tanzszene“ von Maria Delago im ersten Obergeschoss zeigt, wie weit sich Plattner bereits damals von den künstlerischen Ansätzen seiner Künstlergeneration in Südtirol entfernt hatte.

Die Beiträge dieses Bandes kommen zum Ergebnis, dass abgesehen von den baufesten Kunstwerken eher kein roter Faden einer Sammel- oder Ankaufsstrategie nachzuweisen ist, auch weil die entsprechende Dokumentation nicht zur Verfügung steht.

In der Zusammenschau fällt auf, dass die jüngeren Generationen der Kunstschaffenden mit ihren zeitgenössischen Arbeiten im Südtiroler Landtag noch nicht viel Raum finden. Hier kann in Zukunft eine kuratierte Sammlungs- und Ausstellungsstrategie des Südtiroler Landtages einen neuen Weg beschreiten. Das bedeutende Fresko von Karl Plattner im Plenarsaal sollte dabei Kompass für die Qualität des Gezeigten und Erworbenen sein.

Auch die bauliche Veränderung der vertrauten und emblematischen Fassade des Südtiroler Landtages durch Erweiterung und Erhöhung soll nicht nur einen architektonischen Mehrwert darstellen, sondern durch ein qualitätvolles Kunst-am-Bau-Projekt auch der Kunst in diesem Haus einen bereichernden zeitgenössischen Aspekt hinzufügen.

Diese wertvolle Publikation zur Kunst im Südtiroler Landtag leistet als Forschungsergebnis einen wichtigen Beitrag und eine solide Basis für die zukünftige Entwicklung.

Karin Dalla Torre
Landeskonservatorin

reggono a fatica lo stemma della città, e se il bue sul lato sinistro dell'immagine, fonte di non poche discussioni, voglia effettivamente ricordare ai delegati eletti, con fine ironia, di svolgere con diligenza il loro compito, in fondo nessuno può dirlo con certezza. Ciò che resta è un'opera d'arte di grande spicco che appartiene a tutti noi.

Con la sensibilità di oggi, ci è difficile comprendere quanto l'approccio d'avanguardia e il linguaggio visivo di Plattner abbiano potuto coinvolgere il pubblico dell'epoca. I committenti si dimostrarono ben coraggiosi nel fornire le condizioni per questa straordinaria opera d'arte pubblica, nel palazzo del Consiglio, che con i suoi archi riecheggia nell'affresco di Karl Plattner.

Il confronto tra la sua opera e l'affresco nel foyer, di Peter Fellin, selezionato nel 1958 attraverso un altro concorso, questa volta sul tema “Alto Adige”, oppure l'affresco del 1955 nella sala di rappresentanza al piano terra, di Siegfried Pörnbacher, e ancora le due opere in ceramica al primo piano, “Weinlese” (Vendemmia) e “Tanzszene” (Scena di ballo) di Maria Delago, dimostra quanto Plattner fosse già distante dagli approcci artistici della generazione di artiste ed artisti altoatesini a lui contemporanea.

Dai contributi di questo volume si giunge alla conclusione che, eccezion fatta per le opere d'arte incorporate al palazzo, non è possibile rintracciare un filo rosso coerente nella strategia d'acquisizione della collezione, anche per mancanza di relativa documentazione.

Dal quadro d'insieme emerge inoltre che le opere contemporanee delle più giovani generazioni di artisti ed artiste non trovano ancora molto spazio all'interno del Consiglio provinciale. In futuro, un'attenta curatela della collezione e una mirata strategia espositiva del Consiglio potranno aprire a nuove strade. L'importante affresco di Karl Plattner nella sala plenaria, in questa prospettiva, dovrebbe fungere da bussola di riferimento per la qualità delle scelte espositive e di acquisizione.

La trasformazione della familiare ed emblematica facciata del Consiglio, con l'ampliamento e la sopreleVazione della stessa, non può rappresentare soltanto un valore aggiunto dal punto di vista architettonico, ma deve essere anche occasione di un arricchimento artistico del palazzo, attraverso un valido programma di arte in cantiere di carattere contemporaneo.

Questa utile pubblicazione sull'arte in Consiglio provinciale di Bolzano offre un importante contributo di indagine analitica e fornisce una solida base per lo sviluppo a venire.

Karin Dalla Torre
Soprintendente ai Beni culturali

1 Vgl. Robert M. Veneri: „Hurra, wir leben noch!“ Architektur der Nachkriegszeit in Südtirol. In: Architekturen. Kulturberichte aus Tirol und Südtirol. Hg. Tiroler und Südtiroler Kulturabteilungen, 2010, S. 102–107, S. 102.
2 Vgl. ebd., S. 111.

1 Cfr. Robert M. Veneri: "Hurra, wir leben noch!" Architektur der Nachkriegszeit in Südtirol ("Urrà, siamo ancora vivi" architettura del dopoguerra in Alto Adige) In: Architekturen. Kulturberichte aus Tirol und Südtirol (Architetture. Contributi culturali dal Tirolo e dal Sudtirolo) a cura di Tiroler und Südtiroler Kulturabteilungen, 2010, pp. 102–107, p. 102.
2 Cfr. Ibid., pag. 111.

orun nes lascé ite a osservé plü dî la vijiun de Plattner, che pó fá a manco de vigni pathos. La contrada, la natöra, les porsones, i tiers y l'architetöra naina tl ritm dles sajuns, ai ti vá do a so laur y al pé ch'ai ois ti aconsié ai politics che tol les dezijiuns, „ciarédi al dötadöm“. Chiló y dailó slizinëia ince le spirit critich de Plattner. I zitadins de Balsan porta cun fadia so blasun dla cité y ala fin n'él nia daldöt tler sce le bo sön la man ciampa dl depënt, che n'é nia incontesté, dess, cun ironia fina, ti daidé recordé ai aconsiadus da fá so laur cun lezitënza. Ci che resta é na opera straordinara, che é de nos düc.

Dal punt d'odüda d'aldedaincö nes stentunse da capí tan inant che l'impostaziun avangardistica y le lingaz figuratif de Plattner pois avëi trat para le publich da inlaota. I comitënc á desmostré coraje y cherié insciö les condiziuns por n'opera d'ert publica straordinara tla sënta dl Consëi provinzial, che é ince da odëi cun sü erghi tl afrësch de Karl Plattner.

Le confrunt de so laur cun l'afrësch de Peter Fellin tl foyer, chirí fora tl 1958 tres n concurs söl tema „Südtirol“, cun l'afrësch dl 1955 tl salf de rapresentanza tl'alzada a tera de Siegfried Pörnbacher y cun i dui laurs de ceramica „Weinlese“ („Racoiüda dla üa“) y „Tanzszene“ („Scena de bal“) de Maria Delago tla pröma alzada mostra tan che Plattner s'â bele inlaota destanzié dales impostaziuns artistiches de süa generaziun d'artisć te Südtirol.

I contribuc de chësc liber röia ala conclujiun che, a pert les operes strotorales, ne n'él degun fi cöce de na strategia da colezioné o da cumpré les operes, ince deache la documentaziun revardënta n'é nia a desposiziun.

Da ciaré döt adöm dál tl edl che les generaziuns plü jones de artisc:tes n'á cun sües operes contemporanes nia ciamó ciafé tröpa lerch tl Consëi provinzial. Tl dagní podessel gní tut na strada nöia por curé na strategia da abiné adöm y mëte fora operes tl Consëi provinzial. L'afrësch significatif de Karl Plattner tl salf plenar dess fá da compas por la cualité de ci che vëgn mostré y cumpré.

Ince la mudaziun strotorala dla falzada conesciüda y emblematica dl Consëi provinzial, che vëgn sëgn ingrandí y fat plü alt, ne dess nia ma rapresenté n valur architetonich implü, mo ince injunté n aspet contemporan che l'arichësc tres n proiet de cualité de ert pro le frabicat.

Chësta publicaziun de valüta sön l'ert tl Consëi provinzial rapresentëia n contribut important coche resultat dl'inrescida y pîta na basa solida por le svilup dl dagní.

Karin Dalla Torre
Suraintendënta provinziala por la sconanza di bëgns culturai

of Plattner's view, which can dispense with any pathos. Landscape, nature, people, animals and architecture vibrate with the rhythm of the seasons, going about their work seemingly suggesting to the policy-makers in the hall, Look at the whole. Here and there, Plattner's critical spirit also spills over. The people of Bolzano carry their city coat of arms with gravitas, and whether the not uncontroversial ox on the left is meant to remind the deputies with subtle irony to do their work diligently cannot be clarified in the end. What we have inherited, however, is an outstanding work that belongs to us all.

From a contemporary perspective, it is difficult to comprehend the extent to which Plattner's avant-garde style and ground breaking visual language challenged public sensibilities of the day. The commissioning authority displayed courage and thus established the conditions for an extraordinary public work of art in the Provincial Council building, whose arches can also be found in Karl Plattner's fresco.

When comparing his work with Peter Fellin's fresco in the foyer of the same edifice, which was determined in 1958 via a competition on the theme of South Tyrol, or Siegfried Pörnbacher's 1955 fresco in the reception hall on the ground floor, and Maria Delago's two ceramic works: *Weinlese* (Vintage) and *Tanzszene* (Dance Scene) on the first floor, one can see how far Plattner had moved away from the genres of his South Tyrolean contemporaries.

Contributors to this volume reach the conclusion that, except for the works of art affixed to the building, there is generally no discernible thread of a collecting or purchasing strategy, primarily due to the unavailability of supporting documentation.

All things considered, it is evident that younger generations of artists, with their contemporary works, have not yet found substantial representation in the Provincial Council of South Tyrol. In the future, the Provincial Council can chart a new course with a well-curated collection and exhibition strategy. Karl Plattner's significant fresco in the assembly hall should serve as a guiding principle for the quality of what can and should be displayed and acquired.

The structural modification of the well-known and emblematic façade of the South Tyrol Provincial Council building, achieved through extension and elevation, is not only intended to provide architectural enhancement, but also to introduce an enriching contemporary dimension to the art within this building through a high-quality art-on-building project.

This valuable publication about art in the South Tyrol Provincial Council building serves as a significant research contribution and provides a solid foundation for future development.

Karin Dalla Torre
Provincial Conservator

1 Ciara Robert M. Veneri: „Hurra, wir leben noch!“ Architektur der Nachkriegszeit in Südtirol. Te: Architekturen. Kulturberichte aus Tirol und Südtirol. Ed. Tiroler und Südtiroler Kulturabteilungen, 2010, pl. 102–107, pl. 102.
2 Ciara do tl medemo test, pl. 111.

1 Cf. Robert M. Veneri, „Hurra, wir leben noch!“ Architektur der Nachkriegszeit in Südtirol. In: Architekturen. Kulturberichte aus Tirol und Südtirol. Ed. Tyrol and South Tyrol Cultural Departments, 2010, pp. 102–107, p. 102.
2 Cf. ibid., p. 111.

Vorwort

Prefazione

Parores danfora

Foreword

Markus Neuwirth

Vorwort

Öffentliche, gemeinnützige Institutionen tun gut daran, sich mit Kunst zu umgeben. Der Diskurs bleibt lebendig. Kunst ist immer bewegend, geht mit der Zeit. Die Politikerinnen und Politiker sowie die Verwaltungsbeamtinnen, die Verwaltungsbeamten, Diplomatinnen und Diplomaten und die Gäste bei Führungen haben in der Konfrontation mit den Kunstwerken die Möglichkeit, in die Traditionen und in die Geschichte und Kunstgeschichte Südtirols einzutauchen. Kunstwerke von Südtirolerinnen und Südtirolern aus den Regionen der drei Sprachgruppen Deutsch, Italienisch und Ladinisch bereichern den Bestand im Südtiroler Landtag. Dazu kommen noch Bestände aus Oberitalien, Deutschland und Österreich. Südtirol steht für Kulturtransfer zwischen Süd und Nord, Osten und Westen. Institutionell ist die Sammlung des Südtiroler Landtages strikt getrennt von jener des Landes Südtirol und jener der Region Trentino-Südtirol.

Dass das Landtagspräsidium die Initiative ergriffen und die Aufarbeitung der Kunst vorangetrieben hat, ist für alle begrüßenswert. Die Steuerzahlerinnen und Steuerzahler haben ein Recht darauf, zu wissen, was es gibt, welche Qualität vorhanden ist und welche Inhalte hier transportiert werden.

Als der Südtiroler Landtag an mich herantrat, um eine Publikation *Kunst im Südtiroler Landtag* vorzubereiten, hat mich schlicht die Neugierde auf Bestände, die ich noch nicht kannte, getrieben. Vor allem die Sehnsucht nach Überraschungen. An der Universität, in meinem Fall Innsbruck, sind wir verpflichtet, Neues an den Tag zu fördern. Zugleich galt es, eine große Materialdichte abzuwickeln. Es konnte ein Team zusammengeführt werden. Hannes Obermair, mit Publikationen zur Stadtentwicklung Bozens und vielem anderem ausgewiesen, übernahm die urbanistische Eingliederung des Südtiroler Landtages Mauro Sperandio, Venezianer in Südtirol, bearbeitete das auffallend stark vertretene Muranoglas. Karl Plattners Kunstwerke und weitere Wandarbeiten habe ich abgehandelt, unter Einbindung der Dokumentation der brasilianischen Periode des Künstlers. Ich versuche immer wieder, Studierende beziehungsweise Abgängerinnen und Abgänger einzubinden. Francesca Taverna hat in Innsbruck und anschließend in Wien studiert. Sie übernahm jene Bereiche, die vornehmlich mit Quellen in italienischer Sprache in Südtirol, Trentino und dem restlichen Oberitalien zu tun haben. Ein weiterer Aufsatz gilt den Bereichen, die vornehmlich mit Quellen in deutscher Sprache in Süd-

Prefazione

È un bene che le pubbliche istituzioni della collettività si circondino di arte. Il tema si mantiene vivo. L'arte è in costante movimento, al passo con i tempi. Confrontandosi con le opere d'arte, rappresentanti della politica e dipendenti dell'amministrazione, ospiti istituzionali e comuni visitatori e visitatrici possono immergersi nelle tradizioni, nella storia e nella storia dell'arte del territorio. La collezione del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano è ricca di opere d'arte di altoatesini ed altoatesine appartenenti alle culture dei tre gruppi linguistici, tedesco, italiano e ladino. Comprende inoltre opere provenienti dal Nord Italia, dalla Germania e dall'Austria. L'Alto Adige è sinonimo di scambio culturale tra Sud e Nord, Est e Ovest. Dal punto di vista istituzionale, la collezione del Consiglio è rigorosamente distinta da quella della Giunta della Provincia autonoma di Bolzano e anche da quella della Regione autonoma Trentino-AltoAdige/Südtirol.

L'iniziativa dell'ufficio di presidenza di far conoscere tale collezione è senz'altro lodevole; è infatti giusto che i cittadini e le cittadine in quanto contribuenti possano informarsi sulla consistenza e sul livello di questo patrimonio artistico nonché sui contenuti veicolati.

Nell'accettare l'incarico per una pubblicazione sull'*Arte nel Consiglio* della Provincia autonoma di Bolzano, sono stato spinto dalla semplice curiosità verso opere che ancora non conoscevo. E ancor di più dalla speranza di sorprendermi. All'università, nel mio caso quella di Innsbruck, abbiamo il compito di far emergere aspetti inediti. Ovviamente è necessario vagliare una grande quantità di materiale, e al tal fine è stato quindi formato un gruppo di lavoro. Hannes Obermair, noto per le sue pubblicazioni sullo sviluppo urbano di Bolzano e molto altro ancora, ha affrontato la contestualizzazione urbanistica del palazzo del Consiglio provinciale. Mauro Sperandio, veneziano trapiantato in Alto Adige, si è occupato del vetro di Murano, componente tanto vistosamente presente. Da parte mia, ho approfondito le opere di Plattner e altri lavori murali, alla luce della documentazione del suo periodo brasiliano. Cerco sempre il coinvolgimento di studenti, laureandi e laureande, come nei miei progetti di Merano. Francesca Taverna, completati gli studi universitari a Innsbruck e a Vienna, si è occupata degli ambiti correlati principalmente alle fonti in lingua italiana di Alto Adige, Trentino e Nord Italia. Un altro filone d'indagine faceva capo agli ambiti attinenti

Parores danfora

Istituziuns publiches, d'interes coletif, fej dërt da s'incertlé d'ert. Le discurs romagn vi. L'ert vá tres a cör, vá para cun i tëmps. Les politiches y i politics, sciöche ince les impiegades y i impiegac aministratifs, les diplomatiches y i diplomatics y i ghes che tol pert a vijites menades, á la poscibilité, se confrontan cun les operes d'ert, da rové ite tles tradiziuns, tla storia y tla storia dl'ert de Südtirol. Operes d'ert de sudtirolejes y sudtirolesc dai raiuns di trëi grups linguistics todësch, talian y ladin, arichësc la coleziun dl Consëi provinzial. Lapró vëgnel ciamó coleziuns dal Nord dla Talia, dala Germania y dal'Austria. Südtirol ó ince di transiamënt cultural danter Süd y Nord, Ost y Vest. Dal punt d'odüda istituzional é la coleziun dl Consëi provinzial despartida avisa da chëra dl Govern provinzial sudtirolesc y da chëra dla Regiun dles provinzies de Balsan y de Trënt.

L'iniziativa da fá conësce chësc patrimone artistich, tuta y portada inant dal Ofize de presidënza, é dessigü da odëi de bun edl. Al é dërt che les contribuëntes y i contribuënc sais de ci operes y de ci cualité ch'ara se trata y ci contignüs che vëgn dá inant.

Canche le Consëi provinzial m'á damané sc'i ess arjigné ca na publicaziun sön l'*Ert tl Consëi Provinzial de Südtirol*, m'ái atira lascé pié dala coriosité por les coleziuns ch'i ne conesciô nia ciamó. Dantadöt dala vöia d'odëi cosses ch'i ne podô nia m'aspeté. Tl'université – te mi caje chëra da Desproch – unse le dovëi da fá gní a löm aspec nüs. Tl medemo tëmp án messü tó tla man y lauré sö n gromiciun de material. Por fá chësc él gnü metü impé n grup de laur. Hannes Obermair, conesciü por les publicaziuns sön le svilup dla cité de Balsan y por tröpes d'atres cosses, á surantut la partiziun urbanistica dl Consëi provinzial de Südtirol. Mauro Sperandio, aunejian te Südtirol, s'á dé jö cun le spidl de Murano, che é dër presënt y dá porchël dër tl edl. Les operes de Plattner y d'atri laurs sön i mürs ái iö tut tla man, tolon ince ite i documënc brasilians. I ciari tres indô, sciöche pro mi proiec a Maran, da trá ite studënc o laureades y laureá che á impormó rové da studié. Francesca Taverna, do avëi stlüt jö i stüdi a Desproch y spo a Viena, s'á dé jö dantadöt cun chi ciamps che á da nen fá cun les fontanes de lingaz talian de Südtirol, Trentin y Nord dla Talia. N ater articul é dediché ai ciamps che á plülere da nen fá cun fontanes de lingaz todësch te Südtirol, Tirol, tl'Austria y tla Germania. Döes laureades straordinares m'é tomades fora tl ultimo momënt. La cossa positiva de chësc fat é ch'ares á ciafé de

Foreword

Public institutions do well to invest in art and involve members of the public in their cultural endeavours. Art, by definition, is a product of its time, and the works acquired by the Provincial Council housed in the Provincial Council building allows politicians, public servants, and members of the public alike to interact with South Tyrolean art spanning several decades. Local artists representing the three main language groups (German, Italian and Ladin) make up the bulk of the South Tyrolean Provincial Council art collection, which is augmented by works from Northern Italy, Germany and Austria. South Tyrol's unique geography makes it a cultural crossroads between north and south, east, and west. The Provincial Council collection is institutionally separate from that of the Provincial Government and the collection of the Regional Council of Bolzano and Trentino.

The Office of the Presidency launched a commendable initiative that enables us to discover the art collection of the Provincial Council: residents and ratepayers can now access the cultural patrimony kept at the South Tyrolean Provincial Council, while learning about its content and significance.

When I was approached by the South Tyrolean Provincial Council to produce a publication on the subject of art in the South Tyrolean Provincial Council, I was intrigued at finding out more about its art collection. The idea of new discoveries seemed exciting, and, at the University of Innsbruck, new revelations in art are positively encouraged. At the same time, the volume of material to process was daunting, requiring a team of qualified researchers. With his specialist knowledge of the urban development of Bolzano and related subjects, Hannes Obermair focussed on the integration of the South Tyrolean administrative buildings into the wider urban plan. Having relocated to South Tyrol from Venice, Mauro Sperandio dealt with the abundance of striking Murano glass. When dealing with Plattner's art works and other murals, including his Brazilian collection, I always tried to involve students and graduates, as I do in my Merano/Meran-based projects. After studying art in Innsbruck and later in Vienna, Francesca Taverna curated the Italian contributions from South Tyrol, Trentino and elsewhere in Northern Italy. Another significant area of research is primarily concerned with works from the German-speakers in South Tyrol and in the wider Tyrol, throughout Austria and Germany. Unfortunately, during the research phase two first-rate graduates dropped out at short notice. The upside was that the reason for their departure were better work opportunities elsewhere that led to my taking over their work.

tirol, Tirol, Österreich und Deutschland zu tun haben. Zwei hervorragende Abgängerinnen sind mir kurzfristig abgesprungen. Das Positive daran: Sie haben schlicht gute Jobs bekommen. So übernahm ich diesen Aufsatz.

Das Fresko von Karl Plattner war, ist und bleibt mit beachtlichen rund 100 m² das Hauptwerk des Südtiroler Landtages. Die Überraschung eins war, mit welcher Deutlichkeit Plattner den Wettbewerb gewonnen hatte. Die Mitglieder der Jury erkannten sofort, mit welcher unglaublichen Raffinesse das Werk entworfen wurde. Das Fresko kenne ich natürlich seit Langem, und mir fielen immer wieder perspektivische Besonderheiten auf. Nun war die Gelegenheit, der Sache auf den Grund zu gehen. Überraschung zwei war die Rolle des Mäzens und Sammlers Friedrich Eccel, ohne den Plattner, in Brasilien lebend, keine Chance gehabt hätte, innerhalb von etwas über einem Monat den Bedingungen des Wettbewerbs zu entsprechen. Insbesondere die Forderung nach einer Freskoprobe von 1 x 1 m war im Transport herausfordernd. Mein ohnehin schon vorhandener Respekt gegenüber Friedrich Eccel stieg bei Sichtung der Briefe im Fondo Plattner im Archivio del '900 im Museum Mart in Rovereto. Es war sicher eine gute Entscheidung der Töchter von Plattner, Anna Silvia und Patrizia, den Nachlass dorthin zu geben. Umsichtig pflegen die Direktorin Paola Pettenella und die kenntnisreiche und hilfreiche Kollegin Patrizia Regorda, zuständig für diesen Nachlass, die Forschung zu Plattner. Parallel dazu ist die Initiative von Ennio, Ivana und Alessandro Casciaro in der gleichnamigen Bozner Galerie für einen Catalogue raisonné Plattners zu begrüßen. Herzlich zu danken ist ihnen allen für die Unterstützung des Projekts. Überraschung drei war die Tatsache, dass Plattner nicht nur eine Variante an der Wand abgeschlagen hatte – das wusste ich, und wir fanden ein Foto –, sondern zwei. Überraschung vier: Der Abschlussbericht Plattners an Landeshauptmann Karl Erckert aus dem Jahr 1955 ist ein Zeitzeugnis erster Güte und zeigt, dass die Innenraumausstattung des gesamten Hauses viel zu lange gedauert und Plattner 1954 deutlich behindert hat. Deswegen ging er mit Gattin Marie Jo nach Paris. Plattner wurde aber rechtzeitig bis zur Herbstsession des Landtages 1955 fertig und hatte mit seiner Familie gerade noch das Geld für die Rückreise nach Brasilien. Für Erckert, der am 15. Dezember 1955 starb, müssen alle diese Verzögerungen wohl sehr belastend gewesen sein. Überraschung fünf ist die Sichtung des Gemäldes *Atelier* von Plattner im Südtiroler Landtag, das ich nicht kannte. Das Stück ist nicht nur in Zentralperspektive hervorragend gemalt, sondern ein Meister-

principalmente alle fonti in lingua tedesca di Alto Adige, Tirolo, Austria e Germania. All'ultimo momento, due promettenti neo laureate hanno abbandonato la ricerca, il dato positivo è che hanno semplicemente accettato una buona offerta di lavoro. Di conseguenza mi sono occupato personalmente anche di questo aspetto.

L'affresco di Karl Plattner, con un'estensione di ben cento metri quadrati, era, è, e rimane l'opera principale del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano. La prima sorpresa riguarda la netta vittoria di Plattner al concorso. I membri della giuria riconobbero immediatamente l'incredibile raffinatezza della sua ideazione. Naturalmente conoscevo l'affresco da tempo e ne avevo sempre notato le peculiarità prospettiche. Ora avrei avuto finalmente modo di approfondire la questione. La seconda sorpresa è costituita dal ruolo svolto dal mecenate e collezionista Friedrich Eccel, senza l'aiuto del quale Plattner, che viveva in Brasile, non sarebbe mai riuscito a rispettare le scadenze del concorso, fissate in poco più di un mese. In particolare il requisito della prova d'affresco da 1 x 1 metri presentava grandi difficoltà logistiche. La mia già esistente ammirazione per Friedrich Eccel si è notevolmente accresciuta dopo aver visionato le lettere del Fondo Plattner presso l'Archivio del '900 conservato al Mart di Rovereto. È stata certamente una saggia decisione delle figlie di Plattner, Anna Silvia e Patrizia, quella di affidare il lascito a questo ente. La direttrice Paola Pettenella e la competente e disponibile collega Patrizia Regorda, responsabile del lascito, curano con attenzione la ricerca su Plattner.

In parallelo, il plauso va rivolto ad Ennio, Ivana e Alessandro Casciaro, dell'omonima galleria d'arte di Bolzano, per la loro iniziativa di un catalogo ragionato dell'opera completa di Plattner. A tutti loro va un sincero ringraziamento per il sostegno al progetto. La terza sorpresa viene dalla scoperta che Plattner non ha staccato solo una prima stesura dell'affresco dalla parete – questo ci era noto avendone trovato testimonianza fotografica – ma anche una seconda. Quarta sorpresa, la relazione finale di Plattner al governatore Karl Erckert del 1955, una testimonianza d'epoca di prim'ordine che dimostra come l'allestimento interno dell'intero palazzo si era protratto troppo a lungo, e pertanto aveva pesantemente ostacolato Plattner nel corso del 1954. Per questo motivo egli

bogn laurs. Porchël ái iö surantut chësc articul. L'afrësch de Karl Plattner, cun sü 100 m² de spersa, ê y resta inant l'opera prinzipala dl Conseï provinzial de Südtirol. La sorpresa numer un é stada chëra da odëi tan tler che Plattner â davagné le concurs. I membri dla iuria â atira conesciü fora cun ci finëza che l'opera ê gnüda studiada fora. Sambëgn conësci bele dì l'afrësch y i ti ciarâ tres indô ales particolarités dla prospetiva. Sëgn êl gnü l'ocajiun da ti jí do avisa ala cossa. La secunda sorpresa é stada la pert dl mezen y colezionist Friedrich Eccel, zënza chël che Plattner – che viô tl Brasil – n'ess albü degöna poscibilité da tigní ite te püch plü co n mëis les condiziuns dl concurs. Dantadöt la ghiranza do na proa d'afrësch de n meter por n meter ê ria da tigní ite porvia dl trasport. Le respet ch'i â insciö bele por Friedrich Eccel é ciamó gnü majer do ch'i á odü les lëtres dl Fondo Plattner tl Archivio del '900 tl Museum Mart a Roreï. Les mitans de Plattner, Anna Silvia y Patrizia, á dessigü tut la dërta dezijiun da dé jö iló l'arpejun. La direturia Paola Pettenella y la colega Patrizia Regorda, competënta y da fá saurí che se crüzia de chësta arpejun, ti stá do cun cura ales inrescides sön Plattner. Tl medemo tëmp pón aprijé la iniziativa de Ennio, Ivana y Alessandro Casciaro tla galaria a Balsan da mëte adöm n catalogh rajoné sön Plattner. A düc ëi ti vál n dilan de cör por avëi sostigní le proiet. La sorpresa numer trëi é stada le fat che Plattner n'â nia ma fat öna na varianta söl mür – chël savôi y i ân ince ciafé na fotografia – mo döes. Cuarta sorpresa: la relaziun finala de Plattner al presidënt provinzial Karl Erckert dl ann 1955 é na testemonianza de pröma classa y desmostra ch'an â albü trö massa dì da aredé döta la ciasa y che chësc â tigní sö dassënn Plattner tl 1954. Porchël êl jü cun la fomena Marie Jo a Paris. Porimpó ê Plattner sté bun da rové le laur adora assá dan la sesciun da d'altonn dl 1955 y â insciötan ciamó albü sciold di assá da jí cun süa familia zoruch tl Brasil. Por Erckert, che mör ai 15 de dezëmber dl 1955, mëss düc chisc intardiamënc ester stá scialdi sfadiusc. La sorpresa numer cinch é la scoverta dl cheder *Atelier* de Plattner tl Conseï provinzial de Südtirol, ch'i ne conesciô nia. L'opera n'é nia ma depënta despavënt bun dal punt d'odüda dla prospetiva zentrala, mo é ince n capolaur de alujiun politica. Politicamënter ne n'é Plattner mai sté dadalt. Ma cun la pröma plata mesa stopada de n foliet da vignidé renviëiel al scandal de coruziun dla firma Lockheed ti agn '70, che â

About 100 m² long, Karl Plattner's fresco remains by far the most significant art work housed in the South Tyrolean Provincial Council. The high level of sophistication portrayed in his work was my first and most outstanding revelation. As someone well familiar with the fresco, I always noticed his plays with perspective, and the research presented me with the opportunity to conduct further analysis. My second revelation was the vital role played by collector and art patron Friedrich Eccel-Plattner (who at the time lived in Brazil) could not have met the deadline of just over a month without him. The tender requirement for a fresco sample measuring 1 x 1 m proved challenging. My pre-existing esteem for Frederick Eccel further increased when I came across his letters in the "Archivio del'900" section at the Mart museum in Rovereto. The decision by Plattner's daughters, Anna Silvia and Patrizia, to grant the museum custodianship of Plattner's works was certainly well-considered. Overall responsibility for Plattner's archival collection and research into his life and work falls on the shoulders of museum director Paola Pettenella and her ever helpful and knowledgeable colleague Patrizia Regorda. At the same time, the idea by Ennio, Ivana and Alessandro Casciaro at the Bolzano AC gallery to a publish a catalogue about Plattner is to be commended, and I thank them all sincerely for supporting the project. My third revelation was that Plattner had drafted not one but two fresco designs for the Provincial Council. I was already aware of this and found two photos to prove it. My fourth revelation was Plattner's 1955 letter to Provincial Governor Karl Erckert, indicating that the interior decoration of the Provincial Council building was taking far too long, thus complicating his other plans in 1954. It was for this reason that Plattner left for Paris with his wife Marie Jo. However, the work was completed in time for the autumn parliamentary session in 1955, leaving him with just enough money to cover the cost of his family's return to Brazil. All these delays must have been the cause of intense anxiety for Erckert, who passed away on 15 December 1955. My fifth

werk der politischen Anspielung. Plattner war niemals politisch laut. Nur mit dem halbverdeckten Cover einer Tageszeitung verweist er auf den Bestechungsskandal der Firma Lockheed in den 1970er-Jahren, der besonders Deutschland, die Niederlande, Italien und Japan betraf.

Der Zusammenhang von Südtiroler Landtag und Thema eines Bildes betrifft Überraschung sechs. Im Sitzungssaal Drei, in den man nicht so oft hineinkommt, hängt ein Gemälde der 1950er-Jahre von Peter Fellin: *Der Samariter*. Dieses Thema der Nächstenliebe ist natürlich auch ein politisch motiviertes in unserem Zusammenhang, denn soziale Verantwortung der Politikerinnen und Politiker sollte immer eine moralische Basis bilden. Das Werk ist in typischer schwarzer und breiter Fellin-Rahmung aus den 1950er-Jahren und in hervorragendem Gesamtzustand. Sofort durfte ich das Bild 2021 für die von mir kuratierte Ausstellung zu Fellin im Schloss Kastelbell ausleihen und einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren. Das ist natürlich der Idealfall einer publikumswirksamen Interaktion und zu empfehlen für die Zukunft.

Oft wird gefragt, wie es zu den Ankäufen oder Schenkungen kam. Das war hier nicht im Blickfeld, denn im Zentrum steht die vorhandene Kunst und nicht der Ankauf. Bisweilen lässt es sich nicht leicht recherchieren. Nur ein kleines signifikantes Beispiel: Eine Schülerin der Kunstschule im Grödnertal hat vor Jahrzehnten einen Kunstpreis gewonnen. Offenkundig hat man knapp danach ein Werk des Talents erworben. Danach verlieren sich die Spuren. Sie wird wohl einen anderen beruflichen Weg eingeschlagen haben. In jedem Fall zeigt sich, dass man an einer breiten Förderung und an einem Spiegel der Kunst in Südtirol, aber auch an den Beziehungen nach Süden und Norden interessiert war. In diesem Zusammenhang danke ich dem Galeristen Thomas Morandell und dem Kunsthistoriker, gerichtlich beeideten Sachverständigen, Publizisten und Kurator Carl Kraus.

Natürlich ist der Erwerb von Kunst nicht das Kerngeschäft des Landtages. Bei so vielen rechtlichen, politischen und verwaltungstechnischen Tätigkeiten ist es sogar erstaunlich, dass man sich die Zeit für Kunst nimmt und sich damit umgibt. Es ist lebendige Teilhabe am Kunstgeschehen. Für die Zukunft wäre es natürlich wichtig, auch die jüngere Generation der Künstlerinnen und Künstler mit einzubeziehen.

si ritirò a Parigi con la moglie Marie Jo. Ciononostante Plattner portò a termine l'affresco in tempo per la sessione autunnale del 1955, pur restandogli solo il denaro appena sufficiente per tornare in Brasile con la famiglia. Per Erckert, che muore il 15 dicembre 1955, tutti questi ritardi devono essere stati estremamente logoranti. La quinta sorpresa è il ritrovamento in Consiglio provinciale del dipinto di Plattner *Atelier*, che non conoscevo. L'opera, al di là della superba fattura in prospettiva centrale, è anche un capolavoro di allusione politica. Plattner, politicamente, non si esprimeva mai in modo plateale. Qui, gli basta la prima pagina ripiegata di un quotidiano per richiamare lo scandalo delle tangenti dell'azienda Lockheed, che negli anni Settanta colpì in particolare Germania, Paesi Bassi, Italia e Giappone.

Il nesso logico che lega il Consiglio provinciale al soggetto di un quadro riguarda la sorpresa numero sei. Nella saletta tre, di rado accessibile al pubblico, è esposto un dipinto degli anni Cinquanta di Peter Fellin, *Il samaritano*. In questo contesto il tema della carità assume chiaramente anche una valenza politica, nella misura in cui la responsabilità sociale della politica debba fondarsi su un principio morale. L'opera è caratterizzata dai tipici larghi contorni neri del periodo degli anni Cinquanta di Fellin e si presenta in ottimo stato di conservazione. Nel 2021 il dipinto è stato immediatamente concesso in prestito per la mostra su Fellin al Castello di Castelbello, da me curata, per presentarlo a un pubblico più vasto. Questo è senz'altro un caso esemplare di interazione con l'ente pubblico, un precedente da riproporre auspicabilmente anche per il futuro.

Spesso vengono chiesti lumi sull'iter delle acquisizioni o delle donazioni. Tuttavia non era questo il fulcro dello studio, focalizzato sul patrimonio artistico stesso piuttosto che sulla sua acquisizione. Le ricerche peraltro non sono sempre facili. Un piccolo esempio significativo: il caso di un'allieva dell'Istituto d'arte della Val Gardena che, decenni or sono, vinse un premio d'arte. Di lì a breve fu quindi acquisita un'opera di questo promettente talento. In seguito purtroppo, nelle fonti, di lei si perde ogni traccia, avendo presumibilmente intrapreso un'altra strada professionale. In ogni caso, appare con tutta evidenza quanto si fosse interessati ad un'ampia promozione dell'arte, per fornire uno spaccato della produzione artistica locale, ma anche dei suoi rapporti con il Sud ed il Nord. In questo contesto vorrei ringraziare il gallerista Thomas Morandell e lo storico dell'arte, perito giurato, pubblicista nonché curatore, Carl Kraus.

L'acquisizione di opere d'arte non è certo l'attività principale del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano. È anzi sorprendente che fra le innumerevoli incombenze legislative, politiche ed amministrative, si riesca a ritagliare del tempo per l'arte, per circondarsi di essa. Si tratta di viva compartecipazione all'arte. Sarebbe senza dubbio importante, in futuro, includere anche le nuove generazioni di artisti ed artiste.

toché dantadöt la Germania, l'Olanda, la Talia y le Iapan. Le coliamënt danter le Consëi provinzial de Südtirol y le tema de n retrat é la sorpresa numer sis. Tl salf 3 – coch'al ti vëgn dit – olach'an ne röia nia ite tan gonot, él taché sö n depënt di agn '50 de Peter Fellin: *Le Samaritan*. Chësc tema dl amur dl proscim é sambëgn ince motivé politicamënter te nosc contest, deache la responsabilité soziala di politics y dles politiches mëssess dagnora ester na basa morala. L'opera é te na cornisc Fellin foscia y leria tipica di agn '50 y dötaurela ciamó te condiziuns daspavënt bones. Atira ái tl 2021 podü m'impresté fora le cheder por la mostra de Fellin ch'i á curé a Kastellbell y ti al presenté a n publich plü ampl. Chësc é sambëgn l'ejëmpl ideal de na interaziun che fej faziun sön le publich y da aconsié por le dagní. Gonot vëgnel damané coch'an é rová a cumpré les operes o a les ciafé scincades. Chësta n'é chiló nia la chestiun, deach'al vëgn ciaré sön l'ert che é bele y nia coch'an röia lapró. A chësc ne n'él porater gnanca saurí da ti jí do. Ma n pice ejëmpl significatif: na studënta dla Scora d'ert de Gherdëna â davagné dan da dezens n pest. Sciöch'al pé ân defata do cumpré n laur de chël talënt. Dedô vá i fostüs a perde. Bonamënter âra dedô mudé laur. Te vigni caje vëigon ch'an s'á interessé da sostigní demeztrú y da avëi n spidl dl'ert te Südtirol, mo ince di raporc cun le Süd y le Nord. Te chësc contest oressi rengrazié le galerist Thomas Morandell y le storich dl'ert, espert iuré, publizist y curadú, Carl Kraus.

Sambëgn ne n'é la cumpra de operes d'ert nia l'ativité prinzipala dl Consëi provinzial. Cun dötes les ativités de carater iuridich, politich y aministratif él cinamai demorvëia ch'án se toles dlaurela da se interessé y da se incertlé d'ert. Ara se trata de na partezipaziun via ala scena artistica. Por le dagní fossel sambëgn important da trá para ince la generaziun plü jona de artistes y artisć.

revelation was discovering Plattner's painting *Atelier* in the South Tyrolean Provincial Council, of which I had hitherto been unaware. Not only is the work a superb portrayal of his centrist perspective, but also masterfully encapsulates political allusion. Throughout his life, Plattner never exposed his political views. Only in a daily newssheet did he once make mention of the Lockheed Company's bribery scandal in the 1970s, which particularly impacted Germany, the Netherlands, Italy and Japan at the time.

My sixth revelation was the nexus between the South Tyrolean Provincial Council and one painting in particular. In the Provincial Council's relatively secluded Room 3 hangs *The Samaritan*, one of Peter Fellin's paintings dating from the 1950s. Politically motivated acts of charity offer politicians a moral cover for their social responsibilities. In mint condition, this classic black-and-white work of art dates from the 1950s. In 2021, I was granted permission to borrow the painting for an exhibition on Fellin I was curating at Castelbello castle. This represented an ideal opportunity for the general public to interact with it, and I hoped that something similar could be repeated in future.

A frequently asked question relates to the way art is purchased or donated. This falls outside the scope of this series of treatises that focus on art per se and not the ways it may be acquired. Moreover, this is not a straightforward topic of research. Here is a small but telling example: decades ago, a student at the Val Gardena/Gröden art school was awarded an art prize and had some of her works purchased. What happened next is not clear, and perhaps she decided to opt for a different career path. In any case, this anecdote mirrors the appreciation for art from South Tyrol while also taking account of North-South relations. In this context, I would like to thank the gallerist Thomas Morandell and the art historian, court-certified expert, publicist and curator, Carl Kraus.

It goes without saying that the acquisition of art is hardly the Provincial Council's main function. In the context of so many legal, political and administrative priorities, it is surprising that the art housed within the walls of the Provincial Council building receives as much attention as it does. In cementing its connection with the world of art, it would indeed be auspicious if, in future, this institutional art collection might also start to include the works of younger artists.

Bezirke der Macht – eine stadträumliche Einordnung

I distretti del potere – un ordinamento urbano

Zones dl podëi – na classificaziun di raiuns dla cité

Centres of power – planned urban growth

Hannes Obermair

Bezirke der Macht – eine stadträumliche Einordnung

Wer den Bozner Altstadtbereich von Norden nach Süden quert, um den Hauptbahnhof zu erreichen, der bewegt sich entlang einer politisch-historisch äußerst aufschlussreichen Achse. Eine solche Flaneurin bewegt sich durch mehrere Schichten des Stadtraums, die ihr zugleich vielfältige und durchaus gegensätzliche Bedeutungsebenen erschließen. Der urbane Raum ist auch in Bozen voll von Fragmentierungen und kontradiktorischen Sinnentwürfen. Eine stadtsoziologische Lesart des Landhausareals und seiner näheren und weiteren Umgebung führt auf stadtgeschichtliche Atmosphären, die wichtige historisch-politische Informationen beinhalten. Im Folgenden wird der urbane Raum als ein dichtes Geflecht von Diskursen verstanden, die es wahrzunehmen und ansatzweise aufzulösen gilt.

Eine Abwärtsbewegung

Vom räumlich beengten Maria-Delago-Platz mit dem Ansitz Schrofenstein ausgehend, lässt der Fußgänger in der Bindergasse das mächtige maximilianische Amtshaus, das heutige Südtiroler Naturmuseum, und das gegenüber liegende Gasthaus Weißes Rössl hinter sich und nimmt in der Folge eine bunte Mischung von Geschäften und Gastbetrieben wahr, ehe er am wenig einladenden Rathausplatz unvermittelt auf den Symbolbau kommunaler Politik – das stadtpalaisartige Rathaus von 1907 – trifft. Der leicht abfallenden Weintraubengasse mit ihrer Wiederaufbauarchitektur der Nachkriegsjahre folgend, stechen ihm am lieblosen Kreisel des Friedl-Volgger-Platzes ein postmodernes Bankgebäude zur Linken und zur Rechten das erste Haus am Platze, das im Neo-Barock-Stil 1910 von den Münchner Architekten Alois und Gustav Ludwig erbaute Hotel Laurin, ins Auge. Es ist ein Inventar von Bedeutung, das hier die schmale Verbindungsstraße zwischen Raingasse, dem alten Abschluss der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Stadt, und dem Bahnhof säumt.

Hinter dem dem Hotelbau gegenüber liegenden Innenstadtparkplatz blitzt der nüchterne Zweckbau des Kultur- und Theaterhauses „Walther von der Vogelweide“ aus dem Jahr 1967 hervor, dessen Namengeber in der Reichston-Pose des Codex Manesse („Ich saz ûf eime steine“) nachdenklich von der Fassade schielt. Diesem bildungsbürgerlichen Anspruch schiebt der mächtige Bau-

I distretti del potere – un ordinamento urbano

Chi attraversa il centro storico di Bolzano da nord a sud per raggiungere la stazione centrale, si muove lungo un asse particolarmente connotato dal punto di vista storico-politico. Un flâneur di tal genere, volendolo fare, può riconoscere molteplici sedimenti dello spazio urbano che dischiudono livelli di significato tra loro distinti e allo stesso tempo oltremodo contrastanti. Lo spazio urbano, anche a Bolzano, è ricco di frammentazione e di concezioni contraddittorie. Una lettura sociologico-urbana dell'isolato del Palazzo Provinciale, come del suo immediato e più ampio intorno, ci trasporta in scenari di storia urbana che contengono importanti informazioni sia storiche sia più prettamente politiche. Di seguito, lo spazio urbano viene inteso come una fitta rete di narrazioni che vanno percepite e lette e, almeno per sommi capi, chiarite.

Un percorso a scendere

Partendo dal raccolto ambito della piazzetta Maria Delago, con la residenza Schrofenstein, in via Bottai il passante si lascia alle spalle l'imponente Amtshaus, la sede amministrativa imperiale d'epoca massimiliana, oggi Museo di Scienze Naturali dell'Alto Adige, e la dirimpettaia locanda Weißes Rössl (Cavallino bianco), per poi scorgere un variopinto susseguirsi di negozi e locali gastronomici, prima di imbattersi improvvisamente nella poco invitante piazza Municipio con l'edificio simbolo della politica cittadina in foggia di palazzo comunale – il Municipio del 1907. Proseguendo in leggera pendenza lungo via dei Grappoli, con le sue ricostruzioni architettoniche del dopoguerra, il nostro passante giunge all'anonima rotonda di piazza Friedl Volgger, dove sulla sinistra salta all'occhio un complesso bancario postmoderno, e sulla destra il primo edificio della piazza, l'Hotel Laurin, costruito nel 1910 in stile neobarocco dagli architetti Alois e Gustav Ludwig, di Monaco di Baviera. È un catalogo significativo questo che si affaccia lungo la stretta via di collegamento compresa tra via della Rena, l'antico limite della città tardo-medioevale/premoderna, e la stazione ferroviaria.

Alle spalle del parcheggio automobilistico Laurin, situato di fronte al complesso dell'hotel, spicca la sobria struttura funzionale della Waltherhaus, la Casa della

Übereck gestellt: Palais Widmann (Landhaus 1), Landhaus 3b und Südtiroler Landtag schließen mit ihren plastischen Volumina den Silvius-Magnago-Platz nordöstlich ab

Disposti a corte: Palazzo Widmann (palazzo provinciale 1), il palazzo provinciale 3b e il palazzo del Consiglio provinciale cingono a nord-est la piazza Silvius Magnago con i loro plastici volumi

'Tl ciantun dessura: le Palais Widmann (Palaz dla Provinzia 1), le Palaz dla Provinzia 3b y le Consëi provinzial stlüj ite cun sü volums plastics la Plaza Silvius Magnago a nord ost

Positioned at the corner, Palais Widmann (Landhaus 1), Landhaus 3b, and the Provincial Council building border off Piazza Silvius Magnago Square to the northeast with their distinct architectural volumes

Zones dl podëi – na classificaziun di raiuns dla cité

Chël che passa fora por le zënter storich de Balsan, jon da nord a süd devers dla staziun dles ferates, vá jö por n'assa che ti dá tröpes informaziuns sön la politica y la storia. Sc'ara ó, pó chësta porsona che spaziröia fora por la cité s'odëi fora deplü strac tles zones dla cité che ti fej conësce aspec importanc desvalis y ince contrastanc. Le raiun de cité é ince a Balsan dër partí sö y plëgn de significac en contradiziun. Sc'an se stüdia jö da n punt de odüda soziologich y urbanistich l'areal incër le Palaz dl Consëi provinzial y chël plü daimpró y plü dalunc röion pro atmosferes dla storia dla cité plënes de informaziuns storiches y politiches importantes. Plü inant tl test gnará le raiun dla cité porté dant scióche n intravaiamënt de deplü aspec a chi ch'an ti vá pormez porvan da i capí y da i desfá sö te val' manira.

N percurs jöpert

Chël che pëia ia dala plaza strënta Maria-Delago ola-ch'al é la residënza *Schrofenstein*, y vá spo a pe jö por la strada Bottai lascian indô la gran ciasa de Maximilian, aldedaincö él le Museum Natöra Südtirol, y dal'atra pert l'ostaria *Weißes Rössl*, pó dedô odëi daimprojö na varieté da corú de botëghes y ostaries, denanco rové tla plaza de comun, che n'é nia propi cis atraënta. Chiló él le frabicat

Centres of power - planned urban growth

The old town of Bolzano/Bozen is bisected by a vertical axis through the main railway station, revealing a rich political-historical panoply. The seemingly fragmented layout of the provincial capital is contradictory, giving the impression of a multi-layered urban space while betraying numerous incongruities. The immediate and wider urban environment surrounding the Provincial Council building (Landhaus) is the result of an architectural legacy shaped by history and politics, both crucial in understanding the intense debate revolving around Bolzano's urban spaces.

Vertical perspective

Bordered by the Schrofenstein palace on one side, the narrow Piazza Maria Delago/Delagoplatz square is dominated by the imposing Amtshaus, which houses the South Tyrolean Museum of Natural Sciences. On the opposite side of the square lies the Weißes Rössl tavern. With its eclectic mix of stores and eateries, the Via Bottai/Bindergasse street unexpectedly leads to the palatial City Hall (Rathaus). Built in 1907, this emblematic municipal structure stands out from other less obtrusive buildings. Following the Via dei Grappoli/Weintraubengasse street gentle downward gradient passing its post-war buildings you reach Piazza Friedl Volgger/Friedl-Volgger-Platz square. To the left lies a post-modern structure housing a bank and the Hotel Laurin, a neo-baroque edifice designed by Munich architects Alois and Gustav Ludwig in 1910. Demarcating the original limits of the late medieval town and its newer quarters, the narrow street connecting Via della Rena/Raingasse street to the railway station is home to several important buildings.

Next to the public parking lot opposite the hotel is the Kultur- und Theaterhaus "Walther von der Vogelweide", a culture and theatre building (1967). Gazing pensively from the facade is Walther von der Vogelweide, as if emulating one of the panes ("I sat on a stone") of the imperial 14th century Codex Manesse. Nevertheless, this bourgeois overindulgence (Bildungsbürgertum) is countered by Palais Widmann, which (as a sign of Bolzano's cultural ambitions) can be interpreted as a nod to the northward orientation of political suzerainty.

In Piazza Silvius Magnago/Silvius-Magnago-Platz square, the indicators of collective memory are noticeably amplified. With its emblematic stone steles, the square is

körper vom Palais Widmann einen spürbaren Riegel vor, der – die altehrwürdigen kulturellen Ambitionen Bozens gleichsam abschirmend – den Platz der politischen Landesmacht nach Norden hin wie eine Landmarke begrenzt.

Hier, am Silvius-Magnago-Platz, mehren sich merklich die Zeichen der Erinnerung im öffentlichen Raum. Verweist schon die Namengebung auf einen Protagonisten der jüngeren Südtiroler Geschichte, so ist der Platz besetzt mit einem historistischen Denkmal, drei Steinstelen und einer rezenten Dauerausstellung, die die Geschichte der Südtirol-Autonomie feiert. Der sogenannte Laurinbrunnen der Künstler Andrä Kompatscher und Arthur Winder von 1907 dekliniert mit der Unterwerfung König Laurins durch Dietrich von Bern ein Grundmotiv des Nationalitätenstreits, der um die vorvergangene Jahrhundertwende nur als Nullsummenspiel aufgefasst wurde – kein Mehrwert war von der kulturellen Begegnung zu erwarten, und dem Sieg des einen ethnopolitischen Elements entsprach die Niederlage eines anderen, in diesem Fall der ladinischsprachigen Romanen. Die kleine Münze des allgegenwärtigen Sprachenstreits findet in dem Monument seinen sinnfälligen Niederschlag. Es stand ursprünglich an der Promenade der Bozner Talfermauer, gut sichtbar gegen den Hintergrund des Rosengartens, Laurins Berg, errichtet. 1933 wurde das Denkmal von faschistischen Trupps demoliert und schlussendlich in das Kriegsmuseum von Rovereto, einer Kriegsbeute gleich, überführt. Aus diesem Exil kehrte es Ende der 1990er-Jahre nach Bozen zurück und verkündet nun unerzählt und weitgehend unverstanden auf dem Landhausplatz seine stumpfe Botschaft. Eine erklärende Deutung täte dem stillgelegten Brunnen gut, denn er führt tief hinein in den sprachpolitischen Kulturkampf, der so sehr zum Grundbestand von Südtirols Geschichte des 20. Jahrhunderts gehört.

Ein Bahnhof etc.

Von Bildhauer Kompatscher stammt auch, schräg gegenüber im tristen Rahmen des heruntergekommenen Bahnhofsparks gelegen, die Büste von Heinrich Noë. Der bayerische Reiseschriftsteller und Botaniker war 1896 in Bozen verstorben, sein Grabstein findet sich noch heute an der Alten Grieser Pfarrkirche. Polyglott und gebildet, leistete Noë für die aufstrebende alpine Tourismusindustrie des 19. Jahrhunderts entscheidende Schrittmacherfunktionen. Seine Reiseberichte verknüpften elegant

Cultura e Teatro del 1967, il cui intestatario, Walther von der Vogelweide, fa capolino in facciata nella posa meditabonda del suo ciclo lirico imperiale, il "Reichston" del codice manessiano ("Su una pietra sedevo"). A questo carico di valori educativi fatti propri dalla borghesia benpensante del tardo Novecento si contrappone vistosamente il possente fronte di Palazzo Widmann, che – quasi schermando le venerande ambizioni culturali bolzanine – delimita la piazza del potere politico locale verso nord, come un emblema urbano.

Qui, in piazza Silvius Magnago, i segni della memoria nello spazio pubblico si accumulano palesemente. Se già l'intitolazione al padre dell'autonomia rimanda di per sé a un protagonista della più recente storia dell'Alto Adige, la piazza è inoltre popolata da un monumento storicista, da tre monoliti in pietra e da una recente mostra permanente che celebra la storia autonomistica altoatesina. Con l'assoggettamento di re laurino da parte di Dietrich di Berna, la cosiddetta fontana di Laurino del 1907, opera degli artisti Andrä Kompatscher e Arthur Winder, declina un motivo fondamentale della contrapposizione tra le nazionalità, che all'alba del ventesimo secolo veniva intesa come un gioco a somma zero – dall'incontro delle culture non ci si aspettava alcun valore aggiunto, e alla vittoria dell'uno corrispondeva la sconfitta dell'altro elemento etnico-politico, nel caso specifico le popolazioni romanze di lingua ladina. Il germe e i falsi miti a buon mercato dell'onnipresente conflitto linguistico trovano così nel monumento la loro trasposizione simbolica. Originariamente collocato lungo la passeggiata sull'argine del Talvera a Bolzano, si stagliava bene proprio sul fondale panoramico del Rosengarten-Catinaccio, la montagna di Laurino. Nel 1933, il monumento fu demolito dalle squadre fasciste e infine trasferito al Museo della Guerra di Rovereto, alla stregua di bottino di guerra. Da questo esilio ha fatto ritorno a Bolzano alla fine degli anni Novanta ed ora dalla "piazza della Provincia" lancia il suo schietto messaggio, inesplicato e ampiamente incompreso. Un'interpretazione didascalica gioverebbe alla fontana in disuso, che ci riporta alle radici dello scontro culturale linguistico-politico, la questione di fondo tanto intimamente sottesa alla storia altoatesina del XX secolo.

Una stazione ferroviaria ecc.

Opera dello scultore Kompatscher è anche il busto di Heinrich Noë, che troviamo qui dirimpetto, in diagonale, collocato nella cornice piuttosto desolata del trasandato Parco della Stazione. Lo scrittore di viaggi e botanico

simbol dla politica comunala – la ciasa de comun dl 1907, na sort de palaz de cité. Jon jö por la *Weintraubengasse*, che vá n pü' jöpert y che á incëria n'architetöra fata sö danü ti agn do la vera, ti tomel tl edl pro le rondel dla plaza Friedl-Volgger daldöt nia plajora, a man ciampa le frabicat postmodern, de na banca y a man dërta la pröma ciasa söla plaza, le Hotel Laurin. Le hotel é gnü fat sö tl 1910 tl stil baroch-nü dai architëc Alois y Gustav Ludwig. Al é n inventar significatif chël dla strada strënta, la *Raingasse*, che coliëia la pert vedla dla cité tert medievala y dl mëteman dl'eté moderna cun la staziun dles ferates.

Iadô la plaza dai auti dl zënter dla cité dal'atra pert dl hotel, pichel fora le frabicat funzional scëmpl dla ciasa de cultura y teater „Walther von der Vogelweide" dl ann 1967. Chël che ti á de l'inom a chësta ciasa, cuca surapinsiers dala falzada jö, tla posa de n so componimënt sön l'Imper dl Codex Manesse („*Ich saz üf eime steine*"). Le ridl potënt de Palais Widmann sera ite dassënn chësc frabicat che á n'importanza ezessiva en cunt di valurs dla borghejia istruida y delimitëia cuntra nord, te na certa manira sconan les vedles ambiziuns culturales de Balsan, la plaza dl podëi politich dla Provinzia, sciöche n emblem dla cité.

Chiló, tla plaza Silvius-Magnago, vëgnel dant bindebó deplü sëgns dla memoria te n'area publica. Bele ma l'inom dla plaza fej referimënt a na porsona da n cer pëis tla storia plü jona de Südtirol. Implü él chiló n monumënt storich, trëi peres cun iscriziuns y na mostra permanënta che festejëia la storia dl'autonomia de Südtirol. Le fistí dl 1907 di artis Andrä Kompatscher y Arthur Winder, che vëgn tlamé por todësch *Laurinbrunnen*, declinëia cun la sotmisciun dl re Laurin da pert de Dietrich de Bern n motif prinzipal dla stritaria danter nazionalités. Chësta gnô odüda danter la fin dl 19ejim y le scomenciamënt dl 20ejim secul sciöche n jüch olache degügn ne pó davagné. An aratâ da n'avëi nia dainciará da fá rové adöm les culturres y che ala suravënta de n cer elemënt etnich y politich corespognôl la desfata de n ater, te chësc caje chël dles popolaziuns romanes che baiâ ladin. Le stritoz danter i lingac dagnora presënt ciafa süa espresciun te chësc monumënt. Tl pröm êl sön la promenada dla Talfer a Balsan, olach'al ê gnü metü sö a na moda ch'an l'odess bun cun le Ciadinac iadô, le crëp de Laurin. Tl 1933 é le monumënt gnü demolí da soldas fascis y spo él gnü condüt sciöche na preda de vera tl museum dla vera a Rorëi. Ala fin di agn 1990 él indô rové derevers da so esil a Balsan y incünda sëgn sön la plaza dl Consëi provinzial so messaje smort, scuté ia y en gran pert nia capí. Na spligaziun tlera ti fajess bun al fistí chît, deach'al vá ite sot tla batalia culturala sön la politica linguistica, che é na pert fondamentala dla storia de Südtirol dl 20ejim secul.

populated by a historicist monument and a permanent exhibition celebrating the long and arduous journey to South Tyrolean Autonomy. Designed by artists Andrä Kompatscher and Arthur Winder in 1907, the Laurin Fountain portrays the subjugation of King Laurin by Dietrich of Bern. Implicit, is the perennially sensitive issue of national identity which, at least until the beginning of the 20th century, was exclusively understood as a zero-sum game. No advantage, it was believed, could be gained by any form of cultural miscegenation, and all that counted was the absolute dominance of one ethnopolitical entity over another. In this case, the role of the vanquished befell the Ladin-speaking Romansh population, and this memorial pointedly underscores the perennial South Tyrolean language controversy. Standing out against the background of the majestic Rosengarten (the mythological mountain realm of King Laurin), it was originally built on the promenade running along the Talfermauer wall. Dismantled by the fascists in 1933, it was moved to the War Museum in Rovereto. However, in the late 1990s it was reassembled in Landhausplatz square in Bolzano, largely unexplained and misunderstood.

Railway station and so on

Diametrically opposite the main train station in the small park stands the half-bust of Heinrich Noë. The statue is the creation of Bolzano sculptor, Andreas Kompatscher. Noë died in Bolzano in 1896 and lies buried in the Old Grieser parish church cemetery. The highly educated and multilingual Bavarian botanist and travel writer played a decisive role in the development of tourism in this part of the Alps during the 19th century. His eloquent travelogues deftly intertwined well-researched facts with his undoubted narrative skills, fuelled by old legends and personal local knowledge. His works included the 1880 *Bozener Führer* (Guide to Bolzano), and *Batzenhäusel* (his account of a historic inn, still a popular social venue to this day), published the same year he passed away. *Bozen und Umgebung* (Bolzano and Environs) came out after his death, in 1898. Noë's voluminous books of non-fiction helped to fuel tourism as it gained popularity with the growing middle classes. His half-bust in the run-down park in front of the Bolzano railway station portrays the travel writer donning a hat and overcoat, perhaps

sachkundige Information mit romanhafter Staffage, genährt aus Sagenstoff und solidem Insiderwissen. Mit dem *Bozener Führer* von 1880, seinem im Todesjahr erschienenen *Batzenhäusel*, einer Schrift zu dem bis heute populären Wirtshaus und gesellschaftlichen Treffpunkt, und dem 1898 posthum herausgebrachten Band *Bozen und Umgebung* brachte Noë wahre Longseller auf den Markt, die das bürgerliche Reisepublikum begeistert verschlang. Die Statue im Bahnhofspark stellt den Reiseschriftsteller mit Hut und Überwurf als Dandy des Freizeitverhaltens dar und könnte ebenso Karl May verkörpern – die Skulptur atmet jenen Geist der Fern- und Bergessucht, die die großbürgerlich-urbanen Zentren von München und Wien in die Alpen lockte und noch in Arthur Schnitzlers Tragikomödie „Das weite Land“ von 1910 nachhallt, in der der südtirolische Tourismus-Entrepreneur Theodor Christomannos im Hotelier und Bergsteiger Dr. von Aigner süffisant porträtiert wird.

Für den Tourismusboom des Fin de Siècle war die verkehrstechnische Erschließung durch die kühne Ingenieurleistung der Brennerbahnlinie entscheidende Grundlage. In kurzer Bauzeit von 1864 bis 1867 von der k.k. Südbahngesellschaft unter Leitung des begnadeten Architekten Karl Etzel errichtet, verband die gebirgsquerende Zuglinie Kufstein mit Ala, München mit Verona. Rasch bildete die Strecke die neue Lebensader der zentralalpinen Gebiete. Der Bahnbau bedeutete einen regelrechten Paradigmenwechsel und schuf auch für die spätere Landhausachse die logistisch-ökonomische Basisdimension. Als der Margreider Landadelige Alfons Ritter von Widmann-Staffelfeld ab 1882 sein Stadtpalais in Bozen – den Vorläufer von Landhaus 1 – errichten ließ, war der Bauplatz nicht zufällig im Glacis des neuen Bahnhofsgebäudes situiert. Hier befand sich der Kreuzungspunkt des neuen und des alten Bozen. Vom 1859 nach einem Entwurf Josef Negrellis, Ritter von Moldelbe, vollendeten Stationsgebäude des Bahnhofs Bozen-Gries gingen strahlenförmig die neuen Stadtachsen aus, deren Planung Stadtbaumeister Sebastian Altmann zu verdanken war. Die überregionale Brennerachse von Zug- und Straßenverkehr führte damit unmittelbar in das Weichbild der aufstrebenden Stadt, und Widmann-Staffelfeld hatte sich in der Kaiser-Franz-Joseph-Straße, der heutigen Laurinstraße, eine vorzügliche Position gesichert.

Palais Widmann

Das Ursprungsgebäude wurde von den Widmann-Staffelfelds 1885 bezogen. Die Familie war im Raum Gries-Bozen, aber ebenso im Bozner Unterland und am Nonsberg als Großgrundbesitzer umfassend begütert. Mit der Ulmburg am Unterländer Fennberg besaßen ihre Mitglieder eine repräsentative Sommerresidenz und

bavarese morì nel 1896 a Bolzano, dove ancora oggi si trova la sua lapide tombale, presso la vecchia chiesa parrocchiale di Gries. Poliglotta e colto, Noë svolse un ruolo decisivo come precursore dell'emergente industria del turismo alpino del XIX secolo. I suoi diari di viaggio combinavano elegantemente informazioni specialistiche con ambientazioni romanzesche, nutrite insieme di leggende e solide conoscenze tecniche. Con la *Guida di Bolzano* del 1880, con l'opuscolo *Batzenhäusel*, la Ca' de Bezzi ancor oggi frequentata locanda e luogo di incontro, pubblicata nell'anno della sua scomparsa, ed infine con il volume *Bolzano e dintorni*, pubblicato postumo nel 1898, Noë lanciò sul mercato dei veri e propri long-seller, che entusiasmarono regolarmente il nuovo pubblico borghese di viaggiatori. La statua al parco della stazione raffigura lo scrittore di viaggi in cappello e mantella, come un dandy dallo spirito vacanziero, e potrebbe incarnare allo stesso modo anche Karl May – la scultura emana quel fascino di terre lontane e quella seduzione della montagna che richiamava i ceti abbienti dei centri metropolitani di Monaco e Vienna verso le Alpi. Lo stesso spirito si riverbera anche nel capolavoro della tragicommedia di Arthur Schnitzler *Terra sconfinata* del 1910, nella quale la figura storica dell'imprenditore turistico sudtirolese Theodor Christomannos è trasposta con compiacimento nel personaggio dell'albergatore e alpinista, Dottor von Aigner.

Presupposto decisivo per il boom turistico attorno alla *fin de siècle* fu lo sviluppo dei trasporti legato all'ardita opera ingegneristica della linea ferroviaria del Brennero. Celermente realizzato tra il 1864 e il 1867 dalla Imperial Regia Società Ferrovie Sud sotto la direzione del talentuoso architetto Karl Etzel, il tracciato ferroviario attraverso la catena montuosa collegava Kufstein ad Ala,

Na staziun dles ferates y insciö inant

Le scoltur Kompatscher á ince realisé le büst de Heinrich Noë, che é te n ambiënt plütosc incherscior dl parch dla staziun metü scialdi ademal. Le scritur de iadi y botanich é mort a Balsan tl 1896, süa fossa é ciamó aldedaincö pro la vedla dlijia de Gries. Al ê n poliglot y n studié y á fat i pröms vari dezisifs por fá pié ia l'industria turistica alpina tl 19ejim secul. Te sües relaziuns de iade moscedâl cun competënza y eleganza informaziuns cun contignüs da roman, injuntá cun elemënc tuc dales liëndes y desmostran d'avëi n gran savëi. Noë á porté sön le marcé libri che é gnüs venüs bun y dî y che á entusiasmé dassënn le publich borghesc che fajô ion iadi. Danter chisc él la guida de Balsan *Bozener Führer* dl 1880, le *Batzenhäusel* – che é ciamó aldedaincö na ostaria popolara y n post olache la jënt s'incunta ion –, gnü fora l'ann de süa mort y le volum *Bozen und Umgebung*, gnü fora do süa mort tl 1898. La statua tl parch dla staziun mostra le scritur de iadi cun ciapel y suraiesta sciöche n *dandy* tratan so tëmp lëde y ara podess rapresenté avisa ince Karl May. La scoltöra traspirëia chë rëssa do le jí dalunc y tles munts, che cherdâ adalerch tles Alpes i abitanc dla borghejia alta da Minca y Viena y che é ciamó presënta tla comedia tragica de Arthur Schnitzler „*Das weite Land*“ dl 1910, olache l'imprenditur dl turism te Südtirol Theodor Christomannos gnô rapresenté dal ostí y arpizadú dr. von Aigner.

L'azes cun mesi de trasport, che é deventé plü saurí cun la trassa dla ferata dl Prener realisada dilan ala prestaziun ardida di injiniers, é sté determinant por le boom dl turism dla *fin de siècle*. La linia dla ferata che passâ fora por les munts é gnüda fata sö te n tëmp de costruziun cört dal 1864 al 1867 dala sozieté dles ferates dl süd dl imper real sot la direziun dl architët da n gran talënt Karl Etzel y coliâ Kufstein cun Ala y Minca cun Verona. Tosc ê la strada nöia deventada de importanza vitala por le raiun dles Alpes zentrales. La costruziun dla ferata á porté pro a n gran mudamënt y é ince stada plü tert determinanta dal punt de odüda logistich y economich por le Palaz dl Consëi provinzial. Canche le nobl da Margreid Alfons Ritter von Widmann-Staffelfeld â lascé fá sö so palaz de cité a Balsan tl 1882 – che é deventé spo le pröm Palaz dla Provinzia *Landhaus 1* – ne s'âl nia chirí fora ma por caje n post dlungia le frabicat nü dla staziun. Chësc ê ince le post olache la cité de Balsan nöia s'incuntâ cun chëra vedla. Dal frabicat dla staziun dles ferates de Balsan-Gries, realisé tl 1859 do le proiet de Josef Negrelli, Ciavalier de Moldelbe, piâl ia, tla forma de rëis les asses nöies dla cité, proietades dal architët de cité Sebastian Altmann. L'assa suraregionala dla ferata y dla strada dl Prener condejô insciö diretamënter tl raiun dla cité che ê tl laur da se svilupé. Widmann-Staffelfeld s'â porchël assiguré na posiziun ezelënta tla strada Kaiser-Franz-Joseph, aldedaincö strada Laurin.

Landhaus 1: der einzige neoklassizistisch-historistisch konzipierte Bau im Regierungsviertel, selbst Ergebnis mehrphasigen additiven Bauens

Palazzo provinciale 1: l'unico edificio del quartiere governativo concepito in stile storico neoclassicista, realizzato a sua volta per processo additivo in varie fasi costruttive

Palaz provinzial 1: la sora costruziun conzepida te n stil storich-neoclassich tl cuartier dl Govern, n resultat de costruziuns fates lapró te deplü fases

Landhaus 1: the only neoclassical-historicist building in the government district, which has evolved through multiple phases of construction

as an expression of bourgeois affectation-not unlike the writer Karl May. Kompatscher's statue embodies the spirit of wanderlust, an infatuation with the Alps that was so appealing to Munich's and Vienna's upper middle class of the day. This is also echoed in Arthur Schnitzler's 1910 theatrical tragi-comedy *Das weite Land* (Undiscovered Country), which has South Tyrolean tourist operator Theodor Christomannos playing the smug hotelier and mountaineer Dr von Aigner.

The completion of the Brenner railway line was an important watershed moment contributing to the fin-de-siècle tourism boom. It created the necessary transport infrastructure and was also widely regarded as a significant engineering achievement. The new line was built between 1864 and 1867 by the k. k. Südbahngesellschaft railway engineering company under the expert direction of architect Karl Etzel. Crossing the Alps, the new railway track would connect Kufstein with Ala and Munich with Verona, inaugurating an economic boom throughout the entire central Alpine region. It started a paradigm shift, laying the logistic-economic groundwork for the future Landhaus Union. Work on Alfons Ritter von Widmann-Staffelfeld's Bolzano mansion began in 1882, thus predating the Landhaus . The fact that it fell on the same plane as the new railway station that was being built on the boundary separating old and new Bolzano was hardly coincidental. Brainchild of the titled imperial railway engineer Alois Negrelli (Knight of Moldelbe), the new Bolzano-Gries railway station was completed in 1859. From this moment onwards, the city's orientation radiated outwards following the plan laid down by municipal architect Sebastian Altmann. The trans-Brenner train and commercial transport hub into which Bolzano was being transformed fed directly into his vision of an emerging metropolis. For his part, Widmann-Staffelfeld secured an excellent position for himself in Kaiser-Franz-Joseph-Strasse street, in what is today's Via Laurin/Laurinstrasse.

Widmann Palace

After its completion in 1885, the original edifice served as the residence of the Widmann-Staffelfeld family, which owned large estates in the Gries-Bolzano area as well as in the Bozen Unterland and Val di Non/Nonsberg valley. Ulmburg Palace, their Renaissance summer residence in the Unterland beneath the Favogna/Fennberg mountain, was an unmistakeable symbol of their social status. Born in 1850 in Innsbruck, Alfons von Widmann-Staffelfeld made no secret of his political ambitions, standing as a liberal candidate for the Etsch- und Eisacktal district in the 1885 imperial council elections. Opposing him was Ignaz von Giovanelli-Gerstburg, a popular Bolzano aristocrat whose support for nationalist hero Andreas Hofer gave him a populist edge enabling him to win the Cisleithanian vote in the second Tyrolean elections.

damit – als Zeichen von saisonaler Abkömmlichkeit – eine Insigne des stadtbürgerlichen Habitus. Der 1850 in Innsbruck geborene Alfons von Widmann-Staffelfeld verbarg auch seinen politischen Ehrgeiz nicht und stellte sich der Reichsratswahl von 1885 als liberaler Kandidat des Landbezirks Etsch- und Eisacktal zur Verfügung. Damit trat er gegen Ignaz von Giovanelli-Gerstburg an, den von den bäuerlichen Kreisen favorisierten Bozner Landadeligen, der die cisleithanische Wahl des zweiten Tiroler Wahlkörpers schließlich für sich entscheiden konnte.

Der politische Rückschlag tat den Ambitionen der Familie keinerlei Abbruch. Mäzenatentum unterstrich wirkungsvoll das eigene kulturelle Prestige: 1892 stiftete die Familie den von ihr erworbenen emaillierten Spätrenaissance-Altar des Ansitzes Zimmerlehen in Völs am Schlern an das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum und versah die Schenkung mit der patriotischen Inschrift „Gewidmet dem Lande Tirol“. Anlässlich der Bozner Säkularfeier von 1896, die an das Gelöbnis der Tiroler Landstände von 1796 erinnerte und die konservativ-katholische Sonderrolle beschwor, wurde selbst in der liberalen Bozner Presse die Festbeleuchtung von Palais Widmann gerühmt. Alois Widmann von Staffelfeld-Ulmburg rückte zum ersten Präsidenten des Landeskulturrates auf. Im Frühsommer 1914, am Vorabend des Ersten Weltkriegs, gelang ihm als Mitglied der deutsch-liberalen Partei die Wahl in den Tiroler Landtag – er repräsentierte in der Kurie der Großgrundbesitzer die Bezirke Innsbruck, Imst, Landeck, Reutte, Schwaz, Kufstein und Kitzbühel, ehe der föderale Parlamentarismus auch in Tirol der österreichisch-ungarischen Kriegsdiktatur zum Opfer fiel. Die Widmann-Staffelfelds entsprachen damit einem Sozialtypus, preußischen Junkern nicht unähnlich, der in sich symbiotisch Reichtum und besitzmäßige Verankerung, kulturelles und politisches Sozialprestige, christliche Rechtschaffenheit und deutschnationale Orientierung vereinte.

Der Bau des Stadtpalais Widmann entsprach dieser gehobenen sozialen Position. Die Ausführung wurde dem bereits genannten Architekten Sebastian Altmann anvertraut. Aus dem bayerischen Bad Reichenhall gebürtig, prägte Altmann als kommunaler Stadtbaumeister ab 1857 bis zu seinem Tod 1894 wesentlich die urbane Erneuerung Bozens. Insbesondere die Anlage der sogenannten „Neustadt“, das Geviert der heutigen Carducci- und Dantestraße mit ihren Gründerzeitbauten und den Einrichtungen von Justiz und Militär, ist Altmanns bis heute sichtbarste Planungsleistung. Ebenso stammen aus seiner Hand das frühere Grieser Rathaus, das Schulgebäude der Franziskaner oder die Neugestaltung von Palais Toggenburg, um hier nur einige sinnfällige Beispiele aufzuführen.

Altmanns Entwurf für die Familie Widmann-Staffelfeld umfasste den heutigen Westteil des Landhauses 1.

Monaco a Verona. La linea si impose immediatamente come la nuova arteria vitale delle regioni alpine centrali. La presenza della ferrovia rappresentò un vero e proprio mutamento di paradigma, creando anche le premesse logistico-economiche all'origine del successivo asse del nostro Palazzo provinciale. Quando, a partire dal 1882, il cavalier Alfons von Widmann-Staffelfeld, un nobile proprietario terriero di Magrè, avviò il cantiere del suo palazzo di città a Bolzano – l'antesignano del Palazzo Provinciale 1 –, la scelta del sito presso gli spalti del nuovo impianto della stazione ferroviaria non fu certo casuale. Si trattava del punto d'intersezione tra la nuova e la vecchia Bolzano. Dall'edificio della stazione ferroviaria di Bolzano-Gries, completato nel 1859 su progetto di Josef Negrelli, cavaliere di Moldelba, si irradiavano i nuovi assi urbani, ascrivibili all'ingegno pianificatore di Sebastian Altmann, l'architetto capo della municipalità. L'asse sovra-regionale della mobilità ferroviaria e stradale del Brennero conduceva quindi direttamente al margine della città emergente e Widmann-Staffelfeld si era dunque assicurato un'ottima posizione nell'allora via Imperatore Francesco Giuseppe, l'attuale via Laurino.

Palazzo Widmann

L'edificio originale venne occupato dai Widmann-Staffelfeld nel 1885. La famiglia era molto abbiente grazie ai vasti possedimenti terrieri nella zona di Gries-Bolzano, nonché nella Bassa Atesina e in Val di Non. Già possessori di una rappresentativa residenza estiva, l'Ulmburg di Favogna in Bassa Atesina, i suoi membri potevano ora fregiarsi – quale segno dell'agio stagionale – dell'insegna dell'habitus borghese urbano. Nato a Innsbruck nel 1850, Alfons von Widmann-Staffelfeld non nascondeva certo le sue ambizioni politiche, tanto che si presentò alle elezioni del Consiglio Imperiale del 1885 come candidato liberale per le circoscrizioni della Val d'Adige e della Valle Isarco. Così facendo, si contrappose ad Ignaz von Giovanelli-Gerstburg, l'aristocratico bolzanino favorito negli ambienti contadini, che alla fine ebbe la meglio nelle elezioni cisleitane del secondo collegio elettorale tirolese.

La sconfitta elettorale non scoraggiò le ambizioni della famiglia. Grazie al mecenatismo essa seppe imporre con successo il proprio prestigio culturale: nel 1892 la famiglia donò al Ferdinandeum di Innsbruck, il Museo provinciale del Tirolo, l'altare smaltato tardorinascimentale acquisito dalla Residenza Zimmerlehen di Fiè allo Sciliar, corredando la donazione con l'iscrizione patriottica “Dedicato al Tirolo”. In occasione dei festeggiamenti per il centenario del 1896 a Bolzano, che celebrava il vincolo votivo degli Stati provinciali tirolesi del 1796 invocando l'eccezionalismo conservatore cattolico tirolese, persino la stampa liberale bolzanina elogiò l'illuminazione a festa di Palazzo Widmann. La scalata sociale di Alois Widmann von Staffelfeld-Ulmburg

Palais Widmann

Le frabicat originar ê gnü ocupé dai Widmann-Staffenfeld tl 1885. La familia ê patrona de n gran avëi tl raiun Gries-Balsan, implü tl Bozner Unterland y tla Val de Non. Cun la Ulmburg sön Fennberg âi bele na residënza da d'isté rapresentativa y porchël podôi sëgn ester braui de so habitus borghesc da cité – sciöche sëgn de n möd sajonal. Alfons von Widmann-Staffelfeld nasciü tl 1850 a Desproch â ince ambiziuns politiches tleres y s'á metü a desposiziun por les lites dl Consëi imperial dl 1885 sciöche candidat liberal dles zirscoscriziuns dla Val dl Adesc y Val d'Isarch. Al ê insciö en oposiziun a Ignaz von Giovanelli-Gerstburg, le nobl da Balsan, le favorit tl ambiënt di paurs, che é tla finada gnü lité pro les lites cisletanes dl secundo raiun lital de Tirol.

Chësta desfata politica n'á daldöt nia plaché les ambiziuns dla familia. Süa ativité da mezenac mostrâ sö cun suzes so prestisc cultural: tl 1892 ti á la familia scinché al museun dl Land Tirol Ferdinandeum l'alté emailé dl Renascimënt tardí dla residënza Zimmerlehen a Fié dl Scilier injuntan pro la scincunda la scrita patriotica „*Gewidmet dem Lande Tirol*“. En gaujiun dla festa dla zelebraziun dl centenar tl 1896 a Balsan, che recordâ le iuramënt di stac provinziai dl Tirol dl 1796 y evocâ l'ezezionalism conservatif-catolich tirolesc, êl cinamai la stampa liberala de Balsan che laldâ l'ilominaziun da festa dl Palais Widmann.

Alois Widmann von Staffelfeld-Ulmburg é deventé le pröm presidënt dl Consëi provinzial por la cultura (*Landeskulturrat*). Tl mëteman dl isté tl 1914, en la vëia dla Pröma vera mondiala, él gnü lité tl Parlamënt provinzial dl Tirol sciöche mëmber dl partí liberal todësch. Ël rapresentâ tla curia di latifondisć i distrec de Desproch, Imst, Landeck, Reutte, Schwaz, Kufstein, Kitzbühel, denanco le parlamentarism federal deventass ince te Tirol na vitima dla ditatöra de vera austro-ungareja.
I Widmann-Staffelfelds corespognô porchël a chë sort dla sozieté, che n'ê nia dër atramënter co i Junker prussians y che ê bona da fá jí adöm te na manira simbiotica la richëza y l'atacamënt ala proprieté, le prestisc sozial, cultural y politich, la dezënza cristiana y n orientamënt nazional-todësch.

La costruziun dl Palais Widmann messâ jí a öna cun chësta posiziun soziala alta. Le palaz é gnü realisé dal architët bele nominé dessura Sebastian Altmann. Êl é nasciü tla cité bavareja de Bad Reichenhall y sciöche architët dl comun ál porté pro tröp al renovamënt dla cité de Balsan dal 1857 cina süa mort tl 1894. Dantadöt la desposiziun dla „cité nöia", sciöch'an ti dij, l'implant dla plaza de chëres che é aldedaincö la strada Carducci y la strada Dante cun sü pröms frabicac y les strotöres dla magistratöra y dles forzes armades é cina aldedaincö le plann garaté miú. Al á ince proieté la ciasa de comun de Gries,

Nevertheless, this political setback did nothing to dampen the family's wider ambitions and their system of patronage helped enhance their cultural capital. In 1892, the Widmanns donated a valuable enamelled Renaissance altar (acquired from the Ansitz Zimmerlehen mansion in Fiè allo Sciliar/Völs am Schlern) to the Ferdinandeum, the Tyrolean State Museum, with the addition of the inscription “Gewidmet dem Lande Tirol” (Dedicated to the State of Tyrol). In remembrance of the oath sworn by the Tyrolean representatives one hundred years earlier (conservative Catholic Tyrolean exceptionalism), the festive illumination of Palais Widmann during the 1896 Bozen centennial celebrations was well received even in the liberal press. Soon Alois Widmann von Staffelfeld-Ulmburg was to be appointed as the first President of the Provincial Cultural Council. While standing as member of the German-Liberal Party in the early summer of 1914, he was elected to the Tyrol Provincial Council. Before federal parliamentarism fell victim to Austro-Hungarian militarism (which also swept through Tyrol), he represented the districts of Innsbruck, Imst, Landeck, Reutte, Schwaz, Kufstein, Kitzbühel and Innsbruck in the curia of large landowners. Not unlike the Prussian Junkers, the Widmann-Staffelfeld family formed part of an elite social class that represented a symbiotic combination of wealth and property, cultural and political social prestige, and Christian absolutism, underscored by German nationalism.

The soon-to-be-built Stadtpalais Widmann (an urban palace) needed to befit this elevated social standing, and its execution fell to renowned architect Sebastian Altmann. A native of Bad Reichenhall in Bavaria, as Stadtbaumeister (municipal construction manager) he played a major role in shaping Bolzano's urban renewal between 1857 and his death in 1894. Altmann's most tangible legacy is the Bolzano Neustadt (new town), which referred to the area around Via Carducci/Carduccistraße and Via Dante/Dantestraße streets. Together with its Wilhelmian edifices as well as the judiciary and military structures, this quarter has remained largely unchanged to this day. Altmann also designed the old Gries town hall, the Franciscan school building and the redesigned Palais Toggenburg palace, to name but a few of his achievements.

Under the Widmann-Staffelfeld nobility, Altmann designed what is now the western flank of the Landhaus 1 Provincial Council building. The original three-storey Historicist structure patently emulates the buildings along

Als Bau des Historismus lehnt sich das ursprünglich dreigeschossige Gebäude sichtlich an die Vorbilder der Wiener Ringstraße an. Altmanns Architektursprache unterscheidet sich kaum von einem Palais Epstein am Dr.-Karl-Renner-Ring oder einem Palais Lieben-Auspitz am Universitätsring, dessen Mittelrisalit wie in Wien auch in Bozen den Haupteingang mit einer schweren Toranlage aufnimmt. Ein nördlich vorgelagerter Seitenanbau mit Arkaden in der heutigen Schlernstraße war der Zufahrt einer Dienstkutsche vorbehalten, sodass man stets trockenen Fußes das Gebäude erreichen konnte – auch in solchen Details wurden die „kleinen Unterschiede“ und Standesprivilegien architektonisch manifestiert.

Mit seiner Lage im Modernisierungsdreieck von Bahnhof, Hotelmeile und Rathaus machte Palais Widmann den altehrwürdigen Stadtpalais der Honoratioren Menz, Braitenberg, Zallinger, Christanell, Trapp und Mumelter selbstbewusst den Rang streitig. Der repräsentative Bau verströmte den diskreten Charme des bourgeoisen, auf Landbesitz und Handelskapital gegründeten Wohlstands. Seine Proportionen zielten auf Wirkung und verfehlten diese auch nicht – jeder, der mit der neuen Bahn nach Bozen kam, musste das Palais als neue großbürgerlich-adelige Landmarke wahrnehmen und durfte sich glücklich schätzen, wenn er das Vestibül des Hauses aus Anlass eines Empfangs oder zur Wahrung ökonomisch-politischer Anliegen betreten durfte.

Die Zeitenwende von 1918/19 bedeutete auch für solche spätabsolutistischen Umgangsformen das Aus. Mit dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie und dem Friedensvertrag von Saint Germain war das Tirol südlich des Brenners an das Königreich Italien gegangen, durchaus gegen den Willen seiner Bevölkerung. Der zunächst noch liberale Rechtsstaat versuchte mühsam, die rebellische Provinz in sein neues Ordnungssystem einzubauen. Er schuf mit der Venezia Tridentina ein raumpolitisches Konstrukt, innerhalb dessen die weitgehend deutsch- und ladinischsprachigen Südtiroler Landstriche einer starken zentralstaatlichen Kontrolle unterlagen. Die alte Bezirkshauptmannschaft, in der Raingasse gelegen, wurde von einer Präfektur abgelöst, die die Aufgaben von Exekutive und Judikative autoritativ bündelte. Die Machtübergabe an den frühen Faschismus im Oktober 1922, der in Bozen ein gewaltförmiger Sturm auf das Rathaus und die Abberufung von Langzeitbürgermeister Julius Perathoner vorausgegangen waren, schuf neue, autoritäre Verhältnisse, die den autonomistischen Anliegen der fremdsprachigen Grenzregionen wie Südtirol oder Istrien besonders feindlich gegenüberstanden. Um das mit diesem Politikmodell einhergehende Italianisierungsvorhaben planvoller

lo portò a divenire il primo presidente del Landeskulturrat (Consiglio provinciale per la Cultura). All’inizio dell’estate del 1914, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, riuscì a farsi eleggere al Parlamento provinciale tirolese come deputato del Partito Liberale Tedesco – dove rappresentava i distretti di Innsbruck, Imst, Landeck, Reutte, Schwaz, Kufstein e Kitzbühel nella curia dei grandi proprietari terrieri, prima che anche in Tirolo il parlamentarismo federale cadesse vittima della dittatura bellica austro-ungarica. I Widmann-Staffelfeld impersonavano dunque quella certa tipologia sociale, non dissimile da quella degli Junker prussiani, che coniugava simbioticamente capitale finanziario e radicamento alla proprietà immobiliare, prestigio sociale sia culturale che politico, rettitudine cristiana e orientamento nazionalista tedesco.

La costruzione di Palazzo Widmann doveva rispecchiare questa elevata posizione sociale. L’incarico fu affidato al già citato architetto Sebastian Altmann. Nato nella cittadina bavarese di Bad Reichenhall, Altmann svolse un ruolo sostanziale nel rinnovamento urbano di Bolzano come architetto capo municipale dal 1857 fino alla sua morte nel 1894. In particolare l’impianto della cosiddetta “città nuova”, il quadrante delle attuali vie Carducci e Dante, con i suoi edifici in stile Gründerzeit e le strutture per la magistratura e per l’esercito, è ancor oggi il risultato urbanistico più riconoscibile di Altmann. Alla sua matita si devono anche l’ex Municipio di Gries, l’edificio scolastico dei Francescani o la risistemazione di Palazzo Toggenburg, solo per citare alcuni esempi di rilievo.

Il progetto di Altmann per la famiglia Widmann-Staffelfeld comprendeva l’attuale ala occidentale del Palazzo Provinciale 1. Di impianto storicista, l’edificio originario a tre piani si ispirava palesemente ai modelli del Ring di Vienna. Il linguaggio architettonico di Altmann non si discosta molto da quello di un Palazzo Epstein su via Dr.-Karl-Renner o un Palazzo Lieben-Auspitz sull’Universitäts-Ring, nei quali, a Vienna come a Bolzano, la risalita centrale accoglie l’ingresso principale con un maestoso portale. Un avancorpo laterale ad arcate, rivolto a nord sull’attuale via Sciliar, era riservato all’accesso delle carrozze di servizio, permettendo di accedere all’edificio sempre ben protetti dalle intemperie – è anche in dettagli di questo tipo che si esibivano architettonicamente le “piccole differenze” ed i privilegi di classe.

Grazie alla sua posizione nel triangolo della modernizzazione costituito dalla stazione ferroviaria, dal miglio degli hotel e dal Municipio, Palazzo Widmann contendeva consapevolmente il primato di rango ai palazzi cittadini storici dei notabili Menz, Braitenberg, Zallinger, Christanell, Trapp e Mumelter. L’edificio di rappresentanza emanava il fascino discreto dell’agiatezza borghese fondata sulla proprietà terriera e sul capitale del commercio. Le sue proporzioni erano studiate per suscitare un impatto d’effetto e non mancarono di ottenerlo: chiunque giungesse a Bolzano con la nuova ferrovia era

la ciasa dla scora *Franziskaner* y le renovamënt dl Palais Toggenburg, por cumpedé sö ma n valgügn de ejëmpli tlers.

Le plann de Altmann por la familia Widmann-Staffelfeld tol ite chëra che é aldedaincö la pert a vest dl *Landhaus 1*. Sciöche costruziun dl storizism, ti vá le frabicat, che â tl pröm trëi alzades, do tler ai modei dla *Ringstraße* de Viena. Le stil architetonich de Altmann n’é nia tröp atramënter co chël dl *Palais Epstein* sön le *Dr.-Karl-Renner-Ring* o chël dl *Palais Lieben-Auspitz* sön le *Universitätsring*. A Balsan sciöche ince a Viena él na pert sporjënta itamez che cür l’entrada prinzipala cun n gran portal pesoch. Na sporjënza cun arcades tla pert nord tla *Schlernstraße* d’aldedaincö ê resservada ales güces de sorvisc, por ch’an ess dagnora podü ti rové pormez al frabicat zënza se bagné i pisc – les „pices desfarënzies“ y i privilegs dl status ê da odëi fora ince da de te detais tl’architetöra.

Cun süa posiziun tl triangul de modernisaziun metü adöm dala staziun dla ferata, dala strada cun hotí y dala ciasa de comun ti fej le Palais Widmann concorënza ai palac dla cité storics dles personalités dles families Menz, Braitenberg, Zallinger, Christanell, Trapp y Mumelter. Le frabicat rapresentatif iradiâ le charme discret dl bëgnester borghesc, basé sön la proprieté de terac y le capital comerzial. Sües proporziuns ê ponsades por fá faziun y ares la fajô pa ince – vignun, che rovâ adalerch a Balsan cun la ferata nöia, ará odü le Palais sciöche n sëgn destintif dl’alta borghejia y dla nobilté y podô s’araté fortuné, sc’al podô passé da porta ite en gaujiun de val’ evënt o por sostigní chestiuns politiches o economiches.

I gragn mudamënc di agn 1918/19 á fat rové ia ince chëstes manires dl tëmp dl assolutism tert. La monarchia austro-ungareja ê tomada adöm y cun le Tratat de pesc de Saint-Germain é le Tirol a süd dl Prener rové pro le Rëgn dla Talia, daldöt cuntra la orenté de süa popolaziun. Le stat costituzional, che ê tl pröm ciamó liberal, s’á stenté da tó ite la provinzia ribiciosa te so ordinamënt nü. Cun la Venezia Tridentina ál cherié na strotöra politica teritoriala, olache i raiuns en gran pert todësc y ladins de Südtirol ê sotmetüs a n control sterch da pert dl govern zentral. La vedla aministraziun raionala, cun süa sënta tla Raingasse, é gnüda baratada fora cun na prefetöra, che â metü adöm cun determinaziun les funziuns esecutives y iudiziares. D’otober dl 1922, canche le podëi é passé al pröm fascism, a Balsan êl gnü denant assalí cun violënza

the Ringstrasse road in central Vienna. Altmann’s buildings hardly differ from, say, Palais Epstein on Dr-Karl-Renner-Ring road or Palais Lieben-Auspitz on the Universitätsring, and (as in Vienna) with a central avant-corps housing a principal gateway through the main entrance. The north-facing annex on the present-day Via Sciliar/Schlernstraße was designed with arcades to grant access to service carriages, to ensure that arriving patrons had dry feet. Even such minor architectural details underscored the pervasive class differences and sectarian privileges reserved for the upper classes at that time.

In the fast-developing urban triangle encompassing the railway station, the hotel area and town hall, Palais Widmann easily retained its position among the most prominent urban palaces belonging to local elites such as Menz, Braitenberg, Zallinger, Christanell, von Trapp and Mumelter. A representative palace was supposed to underscore bourgeois prosperity based on land ownership and capital accumulation. Its opulent dimensions were purposely designed to impress-and seldom failed to do so. Travellers arriving in Bolzano via train were met by imposing edifices symbolising a rising upper middle class. Ordinary folk might consider themselves fortunate if they set foot in the entrance hall of one of these mansions, perhaps to attend a reception or to lobby on matters of economic-political concern.

The end of World War I followed by the 1918 – 1919 peace treaties abruptly curtained all such concerns. With the dissolution of the Austro-Hungarian Empire after the Treaty of Saint-Germain, Tyrol south of the Brenner passed to the Kingdom of Italy-fully against the will of its population. The existing liberal constitutional order vigorously sought to incorporate the rebellious province into the new system. Together with Tridentine Venice, it worked to create a new geographical-political entity in which the predominantly German and Ladin-speaking province of South Tyrol was placed under tight control of the central government in Rome. The previous district governorate on Via della Rena/Raingasse street was replaced by a prefecture which now assumed jurisdiction over the executive and judicial branches. The arrival of the Fascist order in October 1922 was preceded by the violent storming of the town hall in Bolzano followed by the dismissal of its long-serving mayor, Julius Perathoner. The incoming authoritarian regime was particularly unsympathetic to the requests for federal autonomy of the non-Italian inhabitants of its northern border regions, specifically in South Tyrol and Istria. At the turn of 1926 – 1927, the new “Provincia di Bolzano” was established, which comprised present-day South Tyrol minus the Bozen Unterland valley. This served to advance the programme of forced Italianization in a more concerted manner. In this radically changed situation, Palais Widmann gained a new symbolism.

Acquired by the Municipality of Bolzano in 1924, it was later transferred to the “Amministrazione provinciale di Bolzano” in 1928. This happened to be the same year in

voranzutreiben, wurde zur Jahreswende 1926/27 die neue „Provincia di Bolzano“ aus der Taufe gehoben, die das heutige Südtirol ohne die Bezirke des Bozner Unterlands umfasste. Palais Widmann rückte in diesem Kontext zum neuen symbolischen Herrschaftsort auf.

1924 ging das Gebäude durch Kauf in den Besitz der Stadtgemeinde Bozen über, die es 1928 der „Amministrazione provinciale di Bolzano“ übertrug. Es ist das Jahr, in dem mit der Einweihung des Bozner Siegesdenkmals das künftige Eroberungs- und Erschließungsprogramm der neuen Provinzhauptstadt seinen zentralen Symbolbau erhielt. Stararchitekt Marcello Piacentini, ein Vertrauter Diktator Benito Mussolinis, hatte in Bozen Großes vor – hier galt es, nicht nur den neuen Untertanen des faschistischen Regimes, sondern auch dem deutschsprachigen Ausland unmissverständlich klarzumachen, dass die italienische Präsenz von Dauer war. Mehr noch, Bozen sollte zum architektonisch-politischen Wahrzeichen einer rassistisch begründeten zivilisatorischen Überlegenheit der *Romanità* über alles Nicht-Italienische aufrücken.

1929 bezog der Bozner Präfekt als Herr der „Provinz Bozen“ den neuen Amtssitz im Palais Widmann; das Gebäude hatte durch Erweiterung nach Osten gut zwei Drittel seines umbauten Volumens hinzugewonnen, das nun einen repräsentativen Innenhof umschloss. Die faschistische Provinzverwaltung konnte auch auf ein viertes Stockwerk zurückgreifen, das das ehemalige Gesims samt Brüstung ersetzte und den Bau leicht erhöhte. Der Umbau selbst imitierte weitgehend die Stilformen der ursprünglichen Architektur, die Achsen und Gestaltungsformen der Fensterreihen übernahmen Stilelemente der Neo-Renaissance, die in dieser frühen Phase des Faschismus noch als eine italienisch konnotierte Architektursprache empfunden werden konnte.

Nach den weitergehenden Planungen Piacentinis hätte der Sitz der Provinzverwaltung, in einer zweiten Phase, in die monumentalistisch geformten neuen Stadtviertel jenseits der Talfer transferiert werden sollen. Vor dem Siegesdenkmal war die Entstehung eines Siegesforums geplant, das an seinen beiden Seiten das neue Rathaus und den Sitz der Präfektur hätte aufnehmen sollen. Diese im Bauleitplan von 1934/35 vorgesehenen Maßnahmen zielten auf die Schaffung eines totalitären „Groß-Bozens“ ab, dessen administrative, judizielle und Exekutiv-Funktionen vollständig in die Retortenstadt der ehemaligen Landgemeinde Gries-Quirein zu verschieben waren – Palais Widmann wäre seiner Funktionen wieder entkleidet, jegliche Zentralität in das Westend der Stadt übertragen worden. Kriegsausbruch und Implosion des Faschismus 1940–1943 verhinderten diese logistische

costretto a riconoscere nel palazzo il nuovo emblema monumentale dell'aristocrazia alto-borghese, e poteva ritenersi fortunato se gli veniva concesso di varcarne il vestibolo in occasione di un ricevimento o per perorare cause economiche o politiche.

La svolta epocale del 1918/19 implicò anche la scomparsa di questi modi tardo-assolutistici. Con il crollo della monarchia austro-ungarica e con il Trattato di pace di Saint Germain, il Tirolo a sud del Brennero passò al regno d'Italia, del tutto contro la volontà della popolazione. L'istituzione statale, all'epoca ancora liberale, cercò faticosamente di incorporare la recalcitrante provincia nel suo nuovo ordinamento. Con l'introduzione della Venezia Tridentina, fu creata un'istituzione politico-territoriale all'interno della quale le regioni altoatesine, in massima parte di lingua tedesca e ladina, venivano sottoposte a un forte controllo da parte del governo centrale. La vecchia sede del governatorato distrettuale, situato in via della Rena, fu sostituita da una prefettura che accorpava d'autorità le funzioni esecutive e giudiziarie. L'avvento al potere del primo fascismo nell'ottobre del 1922, preceduto a Bolzano da un violento assalto al Municipio e dalla destituzione del sindaco di lungo corso Julius Perathoner, creò nuove condizioni autoritarie particolarmente ostili alle istanze autonomiste delle regioni di confine alloglotte, come l'Alto Adige o l'Istria. Per implementare in modo più sistematico il progetto di italianizzazione implicito in quel modello politico, a cavallo del 1926/27 fu creata la nuova “Provincia di Bolzano”, che comprendeva l'attuale Alto Adige esclusi i distretti della Bassa Atesina. In questo contesto Palazzo Widmann fu promosso ad un nuovo ruolo simbolico.

Nel 1924 l'edificio venne acquistato dal Comune di Bolzano, che lo trasferì all'amministrazione provinciale di Bolzano nel 1928. È l'anno in cui, con l'inaugurazione del Monumento alla Vittoria a Bolzano, il futuro programma di colonizzazione interna e sviluppo urbanistico del nuovo capoluogo viene dotato del suo fulcro simbolico architettonico. Marcello Piacentini, architetto di grido e confidente del dittatore Benito Mussolini, aveva in serbo grandi progetti per Bolzano: si trattava di far intendere in modo inequivocabile non solo ai nuovi sudditi del regime fascista, ma anche ai Paesi esteri di lingua tedesca, che la presenza italiana era ormai definitiva. Non solo, Bolzano si sarebbe dovuta elevare a suggello architettonico-politico del primato civilizzatore di matrice razziale della romanità su tutto ciò che non era italiano.

la ciasa de comun y an ti â tut l'inciaria da ombolt a Julius Perathoner, él gnü a s'al dé condiziuns autoritares nöies, che n'ódô daldöt nia bun les ghiranzes autonomistiches dles regiuns de confin olach'al gnô baié n lingaz forest, scióche Südtirol o l'Istria. Por porté inant le proiet de talianisaziun aladô de chësc model politich, él gnü metü sö danter le 1926/27 la „Provinzia de Balsan“, che tolô ite le Südtirol d'aldedaincö zënza i distrec dl *Bozner Unterland*. Te chësc contest á le Palais Widmann ciafé na pert simbolica nöia.

Tl 1924 á le Comun de Balsan cumpré le frabicat, che ti é spo gnü surandé tl 1928 al'„*Amministrazione provinciale di Bolzano*“. Al é l'ann, canche le program de concuista y svilup tl dagní dla capitala dla Provinzia nöia á ciafé so majer monumënt simbolich, le Monumënt ala Vitoria de Balsan, inaudé propi en chël ann.

L'archistar Marcello Piacentini, na porsona de crëta dl ditatur Benito Mussolini, â de gragn proiec por Balsan–chiló nen jöra da ti fá adintëne tler, nia ma ai sotmetüs nüs dl rejim fascist, mo ince ai paisc todësc foradecá, che la presënza taliana ess tigní. Implü dô Balsan deventé n simbol architetonich y politich de na superiorité de zivilisaziun y raziala dla romanité sura döt ci che n'é nia talian.

Tl 1929 é le prefet nü da Balsan jü a sté scióche patrun dla „Provinzia de Balsan“ tla sënta ofiziala nöia dl Palais Widmann; le frabicat é gnü ingrandí y cuntra ost él gnü lapró bëgn dui terc dl volum, che tolô sëgn ite na curt interna rapresentativa. L'aministraziun provinziala fascista podô s'anuzé ince de na cuarta alzada, che sostituî la cornisc y le clander da denant alzan de püch le frabicat. La trasformaziun instëssa â en gran pert tut ite les formes stilistiches dl'architetöra originara, les asses y les formes de costruziun dles files de finestres â i medemi elemënc stilistics dl Neorenascimënt, che podô gní tut sö te chësta pröma fasa dl Fascism ciamó scióche lingaz architetonich cun val' conotaziun taliana.

Aladô di planns de Piacentini ess la sënta dl'aministraziun provinziala messü gní spostada, te na secunda fasa, tl cuartier dla cité nü fat sö te na manira monumentala iadelá dal Talvera. Dan le Monumënt ala Vitoria él planificheé da realisé n Forum ala Vitoria che ess tut ite la ciasa de comun nöia y la sënta dla prefetöra. Chisc provedimënc odüs dant tl plann urbanistich dl 1934/35 â le fin da cherié na „Balsan-Grana“. Les funziuns esecutives, aministratives y iudiziares de chësta messâ dötes gní spostades tla cité artifiziala te chël che é cina dailó le comun rural de Gries-Quirein. Le Palais Widmann ess insciö pordü indô sües funziuns, vigni zentralité foss gnüda spostada tla pert plü a ost dla cité. Le scomenciamënt dla vera y l'implojiun dl fascism tl 1940–1943 n'á nia plü lascé pro chësc. Canch'al é spo tomé le Nazifascism tl 1945 s'ál ince rové ia adöm cun la rotöra totalitara dla zivilté da pert di dui rejims fascisc l'aboliziun feter intiera dla despartiziun di podëis, na carateristica de trami i rejims.

which the conquest and development programme of the new provincial administration unveiled its most emblematic achievement (considered by the local population as highly offensive): the Bolzano Victory Monument. At the centre of this programme was regime architect Marcello Piacentini a close confidant of Fascist dictator Benito Mussolini. Piacentini's ambitious plans for Bolzano were premised on making it unmistakably clear (not only to the newly absorbed German and Ladin inhabitants of the region-but also to its German-speaking neighbours to the north) that the Italian presence was there to stay. At the same time, the changes being foisted on Bolzano were intended to symbolise Rome's civilisational dominance over everything non-Italian, including language, architecture, and of course, culture.

As head of this newly constituted “Province of Bolzano”, the Prefect took up official residence in Palais Widmann in 1929. With its eastward extension, the enclosed volume of the palace had substantially increased by two thirds and included an inner courtyard. The Provincial Administration created a fourth floor, by raising the roof of the building slightly and doing away with the cornice and parapet. These modifications largely maintained the original architectural style, and the rows of windows retained Neo-Renaissance stylistic elements. At least during the early Fascist period, this could still be perceived as embodying Italianate cultural aesthetics.

Piacentini's ambitious longer-term plans, however, also involved a change of the seat of local government in favour of the triumphalist new structures on the opposite side of the Talvera/Talfer River. A so-called victory forum was to be erected across from the Victory Monument, flanked by a new Town Hall and Seat of the Prefecture. As laid out in the 1934–1935 Fascist urban development plan, these measures were aimed at the creation of a Greater Bolzano, whose administrative, judicial, and executive functions were to be transferred to the Gries-Quirein municipality, formerly a rural resort. Once again, Palais Widmann was to be stripped of its official functionalities and administrative control redeployed to the west of Bolzano. However, the outbreak of World War II and the implosion of Fascism starting in 1940–1943 prevented this plan from being realised. The fall of National Socialism in 1945 brought with it not just the end of the two totalitarian regimes, but also the almost complete separation of powers characterising them.

Hannes Obermair

Verlagerung und funktionelle Entkernung – mit dem Sturz des Nazifaschismus 1945 kam mit beiden faschistischen Regimes auch die diesen eigentümliche, beinahe vollständige Aufhebung der Gewaltenteilung an ihr Ende.

Der neue Landhausplatz

Der mühsame demokratische Neubeginn nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ließ die Südtirolfrage zur reinen Fußnote der Nachkriegsordnung herabsinken. Dennoch barg das von Italien und Österreich mit den Alliierten geschlossene Gruber-Degasperi-Abkommen vom 5. September 1946 eine brauchbare, wenngleich erst allmählich tragfähige Basis für die Anliegen von regionaler Selbstverwaltung und Autonomie. Als Annex der am 10. Januar 1947 ratifizierten Friedensvereinbarungen war der „Pariser Vertrag“ international verankert und bot daher die normativen Voraussetzungen für die Entfaltung einer prekären Selbstverwaltung. Hatte das sogenannte Erste Autonomiestatut von 1948 die Südtiroler Anliegen noch innerhalb der Gesamtregion Trentino-Südtirol verortet und damit verwässert, so schlug das Potenzial der völkerrechtlich abgesicherten Südtiroler Prärogativen im Zweiten Autonomiestatut von 1972 voll durch. Begleitet vom ethnopolitischen Streit und der Gewaltspirale des Südtirol-Terrorismus, etablierte sich nach und nach ein administrativer Staat im Staat, der am Bozner Landhausplatz seine symbolische und funktionale Mitte besitzt.

Das Repertoire des Platzes bildet heute ein nach Westen offenes Geviert, das neben Landhaus 1 (Palais Widmann) das Landesparlament (Landtagsgebäude) und Landhaus 2 (Ressort Öffentliches Bauwesen) umfasst. Die hufeisenförmige Textur blickt auf ein im Wandel befindliches Gegenüber, nur durch den schmalen Grünstreifen des Stadtparks und die Achse der Bahnhofstraße getrennt. Im Areal des ehemaligen Busbahnhofs (und des früheren, ersten Stadttheaters) entsteht mit dem Waltherpark seit 2019 ein großflächiges Bauvorhaben, das neben Einkaufszentren Wohnungen und Büroflächen aufnehmen soll. Gestaltet vom renommierten britischen Architekten David Chipperfield und vorangetrieben vom Bozner Ableger der österreichischen Signa-Gruppe, die 2024 von der deutschen Schoeller Group übernommen wurde, ist das so ambitionierte wie umstrittene Projekt auch die Folge jahrzehntelangen Stillstands der kommunalen Politik, die ihre ureigenen Planungsaufgaben massiv vernachlässigt

Nel 1929, il prefetto di Bolzano si trasferì nella nuova sede ufficiale di Palazzo Widmann come reggente della “Provincia di Bolzano”. In seguito all’estensione verso est l’edificio era stato ampliato di buoni due terzi del suo volume, che ora racchiudeva un cortile interno di rappresentanza. L’amministrazione provinciale fascista poté inoltre usufruire di un quarto piano, che sopraelevando leggermente l’edificio venne a sostituire il precedente coronamento a cornicione con balaustra. La trasformazione edilizia imitò in buona parte le forme stilistiche dell’architettura originaria; gli allineamenti e i paramenti degli ordini di finestre ripresero degli elementi stilistici neo-rinascimentali, che in questa prima fase del periodo fascista potevano ancora essere percepiti come un linguaggio architettonico dai connotati italiani.

Secondo i progetti in divenire di Piacentini, la sede dell’amministrazione provinciale avrebbe dovuto trasferirsi, in una seconda fase, nei nuovi quartieri monumentali oltre il torrente Talvera. Intorno al Monumento alla Vittoria era prevista la creazione di un Foro della Vittoria, che avrebbe ospitato sui due lati il nuovo Municipio e la sede della prefettura. Questi interventi previsti dal piano regolatore del 1934/35 miravano alla creazione di una “Grande Bolzano” totalitaria, le cui funzioni amministrative, giudiziarie ed esecutive dovevano essere interamente trasferite nella città di nuova fondazione sorta in località dell’ex comune rurale di Gries-Quirino – Palazzo Widmann sarebbe stato nuovamente spogliato delle sue funzioni, ogni centralità trasferita all’estremità occidentale della città e servita dai nuovi ampi assi stradali che si venivano a creare. Lo scoppio della guerra e l’implosione del fascismo nel 1940–1943 impedirono lo svuotamento funzionale insito in questa traslazione logistica, e con il crollo del nazifascismo nel 1945, lo sfascio dei due regimi fascisti pose termine a quella pressoché completa abolizione della separazione dei poteri che era loro congeniale.

Piazza Silvius Magnago, la nuova piazza della Provincia

La faticosa ripresa democratica dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale aveva declassato la questione sudtirolese ad una mera nota a piè di pagina nel riordino politico del dopoguerra. Ciononostante, l’Accordo Degasperi Gruber del 5 settembre 1946, concluso da Italia e Austria con gli Alleati, gettava una base praticabile, sebbene solo gradualmente attuabile, per le istanze di autogoverno ed autonomistiche. Quale allegato ai trattati di pace ratificati il 10 gennaio 1947, il “Trattato di Parigi” ottenne il rango di trattato internazionale e offrì quindi i presupposti giuridici per lo sviluppo di una sia pur

Der langrechteckige Silvius-Magnago-Platz – öffentlicher Ort im Schatten der Exekutive und Legislative

L’allungato rettangolo di piazza Silvius Magnago – spazio pubblico ombreggiato dai palazzi dell’esecutivo e dell’assemblea legislativa

La plaza lungia y retangolara Silvius Magnago – n post publich tl’ambria dl podëi esecutif y legislatif

Piazza Silvius Magnago/Silvius-Magnago-Platz square, a long-rectangular public space in the shadow of the buildings of the executive and the legislative branch

La plaza nöia dl Palaz dl Consëi

Le scomenciamënt nü y sfadius dla democrazia do la fin dla Secunda vera mondiala á desmendrí l’importanza dla chestiun sudtiroleja la fajon deventé ma na nota jödapé tl plann dla reorganisaziun di tëmps do la vera. Porimpó é l’Acordanza Gruber-Degasperi danter Talia, Austria y i aliá di 5 de setëmber 1946 stada na basa d’ütl, scemia sterscia impormó plü inant tl tëmp, por les chestiuns en cunt dl’autoaministraziun y dl’autonomia regionala. Scióche injunta ales Acordanzes de pesc ratificades ai 10 de jená dl 1947 é le Tratat de pesc de Paris gnü conscidré anfat coche i tratac internazionai y al á porchël cherié les condiziuns iuridiches por le svilup de na sovranité teritoriala, insce sc’ara ê ma precara. Sce le Pröm Statut d’autonomia dl 1948 colocâ ciamó les chestiuns sudtirolejes te döta la regiun Trentin-Südtirol pordon insciö süa forza, gnôl deperpo tl Secundo Statut de autonomia dl 1972 a löm cun forza les potenzialités di dërc di sudtirolesc tutelá dal dërt internazional. Deboriada cun le gran teater gaujé dales stritaries etnopolitiches y cun la spirala de violënza dl terorism te Südtirol, s’ál etablé man man n stat aministratif tl stat, che á so zënter simbolich y funzional tla plaza dl Consëi a Balsan.

La plaza forma aldedaincö n cuadrat davert cuntra vest che tol ite le Palaz dla Provinzia 1 (Palais Widmann), le Palaz dl Consëi provinzial (*Landtagsgebäude*) le Palaz dla Provinzia 2 (Frabiché publich). La strotöra a forma de fer da ciaval ciara devers dla pert iadelá che al momënt se müda tresfora, despartida ma dala stricora vërda y strënta dl parch dla cité y dal’assa dla *Bahnhofstraße*. Tl areal olach’al ê denant la staziun dles corieres (y inlaota le pröm teater dla cité) se svilupëiel cun le *Waltherpark* dal

The new Landhausplatz

After 1945, the tortuous democratic restart had relegated the South Tyrolean Question to a mere footnote in the post-war order. Nevertheless, the Gruber-De Gasperi Agreement of 5 September 1946, concluded by Italy and Austria and overseen by the Allies, provided a workable, albeit long-term blueprint in the quest for self-governance and regional autonomy. Ratified on 10 January 1947, the Treaty of Paris had moved up to the rank of international treaties and served as an annex to the peace accords, outlying the prerequisites for regional autonomy. While the 1948 First Statute of Autonomy placed the South Tyrolean Question in the context of the larger Trentino-Alto Adige/South Tyrol political framework (thus diluting its most sensitive aspects), from the South Tyrolean standpoint the prerogatives (underwritten by international law) were only to become fully realised in the 1972 Second Statute of Autonomy. Accompanying the theatrical bluster that characterised the ethno-political dispute and spiralling violence threatened by the most ardently nationalistic South Tyrolean elements, a provincial entity within the region was established, with its representative and administrative seat in Bolzano’s Landhausplatz square.

The three-sided square facing westwards is currently comprised of the Landhaus 1 (Palais Widmann), the Landtag (Provincial Council), and the Landhaus 2 (Public Administration). The side that opens on Via Laurin/Laurinstrasse is only demarcated by the narrow city park and Via della Stazione/Bahnhofstrasse street next to the railway station. The new Waltherpark development project under construction since 2019 on the former site of the main bus station and municipal theatre, brings with it new contemporary architecture including residential apartments, office space and retail

hatte und sich auf den bescheidenen Erfolgen der 1980er- und 1990er-Jahre ausruhen wollte. Das neue Gründerzeitviertel wird nach seiner Fertigstellung neue Raumphänomene und urbane Konditionierungen hervorbringen, zur Gentrifizierung der Innenstadt sichtlich beitragen, aber auch dem Regierungsviertel der Landespolitik neue Impulse und Anreize bieten. Darüber hinaus verdeutlichen die gigantischen Baumaßnahmen auch die Subalternität von gestaltender Politik gegenüber kapitalistischer Spekulationsökonomie.

Die Textur des Landhausplatzes und seiner Umgebung verändert sich also nachhaltig, doch sind manche Verdichtungen älteren Ursprungs. Als die noch weitgehend einflusslose Südtiroler Landesregierung 1955 Palais Widmann als Schaltzentrale bezog, wurde die dem Gebäude vorgelagerte Freifläche mehr und mehr vom rasch zunehmenden Autoverkehr als Parkplatz genutzt. Das Landtagsgebäude mit dem „Hohen Haus“ war 1953 von den beiden Architekten Luis Plattner und Guido Pelizzari, beide bereits zur Zeit des Faschismus erfolgreiche Entwurfsplaner, im nüchternen Nachkriegsstil errichtet worden. Auch für diesen Bau liegen ambitionierte Umbau- und Erweiterungspläne vor, die die derzeitige zwitterhafte Anmutung des Parlamentsgebäudes in Richtung eines Kubus verändern möchten. Neben der dringend nötigen energetischen Sanierung des Hauses sollen zwei neue Stockwerke in Holzbauweise einen markanten Abschluss nach oben bilden. Das mittig an der Fassade prangende Halbrelief des Trentiner Bildhauers Eraldo Fozzer, auch er ein regimetreuer Künstler des „Ventennio“, personifiziert die Entität der „Provinz Bozen“ als erhöhte gottesähnliche weibliche Figur, flankiert von zwei männlichen Gestalten in arbeitender Pose, die mit ihren Emblemen Schaufel und Hammer die Sektoren Landwirtschaft und Industrie verdeutlichen. Auch im Inneren des Baues wurde an Kunst nicht gespart. Neben Werken von Maria Delago, Peter Fellin und Siegfried Pörnbacher sticht vor allem das Monumentalfresko Karl Plattners im Plenarsaal des Landtages hervor. Das 1955 vollendete Wandgemälde breitet eine Erzählung Südtirols als Mischung von urbanen und agrarischen Traditionen aus, die ihren unaufdringlichen Reiz bis heute nicht verloren hat. Unverwandt blickt die großflächige Darstellung auf einen schräg gegenüber angebrachten Gekreuzigten – das Relikt aus konfessionell-katholischer Zeit wirkt im Hohen Haus der Politik verloren und konterkariert prinzipiell den laizistischen Grundtenor des örtlichen Parlaments.

Am heutigen Silvius-Magnago-Platz stand bis in die 1960er-Jahre das noch aus der Frühzeit des Tourismus stammende Hotel Viktoria. Als es abgerissen wurde, blieb eine bauliche und funktionale Lücke bestehen, die erst 2001 mit dem neuen Landhaus 2 gefüllt wurde. Der Bau von Architekt Oswald Zöggeler zitiert die Architektursprache einer gebändigten Postmoderne, indem er eher

precaria sovranità territoriale. Mentre il cosiddetto Primo Statuto di Autonomia del 1948 inquadrava le istanze altoatesine nella cornice dell’intera regione Trentino-Alto Adige, giocoforza annacquandole, con il Secondo Statuto di Autonomia del 1972 il potenziale delle prerogative altoatesine garantite dal diritto internazionale trovò piena applicazione. Accompagnato dal frastuono teatrale dello scontro etno-politico e dalla spirale di violenza del terrorismo sudtirolese, con il tempo si è gradualmente affermato nello Stato nazionale uno Stato amministrativo locale, che nella piazza Silvius Magnago a Bolzano ha trovato il suo centro simbolico ed operativo.

Oggi l’inventario della piazza, raccolta in un quadrilatero aperto verso ovest, comprende il Palazzo Provinciale 1 (Palazzo Widmann), la sede del Consiglio provinciale e il Palazzo Provinciale 2 (Opere pubbliche). L’impianto a ferro di cavallo si affaccia, separato solo dalla stretta fascia verde del parco urbano e dall’asse di viale Stazione, verso un fronte attualmente in divenire. Sul sito dell’ex Stazione degli autobus (e dell’ex primo Teatro municipale), dal 2019 è in costruzione il Waltherpark, un enorme complesso che ospiterà appartamenti ed uffici oltre che un centro commerciale. Ideato dal celebre architetto britannico David Chipperfield e portato avanti dalla branca bolzanina della Signa Holding, passata nel 2024 alla società immobiliare tedesca Schoeller Group, il progetto, tanto ambizioso quanto controverso, è anche il prodotto di decenni di immobilismo da parte della politica comunale, che ha pesantemente trascurato il proprio mandato di pianificazione, preferendo adagiarsi sui modesti successi degli anni Ottanta e Novanta. Una volta completato, in quello che un tempo fu il nuovo quartiere d’epoca Gründerzeit si produrranno ulteriori nuovi fenomeni e condizionamenti dello spazio urbano e il futuro complesso contribuirà ostentatamente alla gentrificazione del centro città, ma offrirà anche nuovi impulsi e stimoli al quartiere governativo della politica provinciale. In più, il gigantesco progetto di costruzione illustra anche la subalternità della politica locale rispetto a un'economia speculativa prettamente capitalista.

Il tessuto di piazza Silvius Magnago e delle aree limitrofe è in costante trasformazione, e alcune densificazioni risalgono anche al recente passato. Inizialmente, quando nel 1955 il governo provinciale dell’Alto Adige, ancora essenzialmente privo di influenza, trasferì a Palazzo Widmann il suo centro decisionale, lo spazio libero antistante all’edificio venne man mano e sempre più adibito a parcheggio, fagocitato dal traffico veicolare in rapida crescita. L’edificio del parlamento provinciale era stato costruito nel 1953 dai due architetti Luis Plattner e Guido Pelizzari, entrambi progettisti di successo già ai tempi del fascismo, nel sobrio stile del dopoguerra. Ultimamente, anche per questo edificio sono stati presentati ambiziosi progetti di ristrutturazione ed ampliamento, che puntano a trasformare il carattere ibrido del palazzo parlamentare in un volume cubico. A prescindere dall’urgente e necessario rinnovamento energetico dell’edificio, i due nuovi piani in legno costituiranno un pronunciato corona-

2019 incá le gran proiet da frabiché, che tolará ite zëntri comerziai y ince apartamënc y ofizi.Le proiet tan ambizius co contesté, conzepí dal conesciü architët britanich David Chipperfield y porté inant dala filiala de Balsan dl grup austriach Signa, che tl 2024 é gnüda surantuta dal grup todësch Schoeller, é ince la conseguënza di dezens che la politica de comun é stada chita y n'á gnanca orü se dé jö cun sü proiec de planificaziun, aratan da podëi palsé do i suzesc modesé di agn 1980 y 1990.

Cun le cuartier fat sö danü gnarál a s’al dé do ch’al sará rové fenomens nüs y condizionamënc dla lerch dla cité. Implü gnarál dessigü cherdé adalerch tl zënter dla cité deplü porsones dal möd, y le cuartier de govern dla politica provinziala ciafará bonamënter deplü impulsc y stimui. Implü mostra les mosöres de costruziun enormes ince sö la subalternité de na politica che cheriëia en confrunt al’economia de speculaziun capitalistica.

Ince la strotöra dla plaza dl Consëi provinzial y incëria s’á demeztrú mudé, mo n valgügn ragrupamënc é de origina plü vedla. Canche le Palais Widmann é deventé tl 1955 la sënta zentrala dla Junta provinziala de Südtirol, che n’á ciamó feter degöna influënza, é la spersa lëdia dan le frabicat gnüda anuzada tres deplü scióche plaza da parché dal momënt ch’al ê tres deplü auti. Le palaz dl Consëi provinzial cun le „Parlamënt“ é gnü fat sö tl 1953 te n stil scëmpl di tëmps do la vera dai dui architëc Luis Plattner y Guido Pelizzari. Trami ê bele stá proietanc de suzes ti tëmps dl Fascism. Ince por chësc frabicat él danman planns ambiziusc de renovamënt y ampliamënt che oress mudé l’aspet ibrid da sëgn dl palaz dl parlamënt tl vers de n cub. Dlungia le ressanamënt energetich dla ciasa che vá dër debojëgn dessel gní fat sö döes alzades nöies de lëgn che s’avërj sö te na manira marcanta. Le mezrelief sön la falzada dl scoltur trentin Eraldo Fozzer, ince ël ê sté n artist fedel al rejim dl *„Ventennio“*, personifichëia l’entité dla „Provinzia de Balsan“ scióche na figöra feminila ideala, feter divina, cun dlungia döes figöres de ëi deperpo ch’ai laora. I emblems dl badí y dl martel rapresentëia le setur agricul y chël dl’industria. Ince tl frabicat daite n’án nia sparagné cun l’ert. Dlungia les operes de Maria Delago, Peter Fellin y Siegfried Pörnbacher tomel tl edl dantadöt l’afrësch monumental de Karl Plattner tl salf plenar dl Consëi provinzial. Le depënt sön mür, rové tl 1955, mostra sö na storia de Südtirol scióche n moscedoz de tradiziuns de cité y agricules, che n'á cina aldedaincö nia pordü süa fascinaziun discreta. La rapresentaziun de na gran dimenjiun ciara ia dërt sön n crist vis-a-vis metü sö de travers - al é n relit di tëmps catolich confescionai y al pé ch'al sides te post n post daldöt falé, dailó pro la ciasa dla politica alta; al é en contrast cun l'ester fondamentalmënter laich dl parlamënt local.

complexes. Designed by renowned British architect David Chipperfield and implemented by the South Tyrolean branch of the Austrian real estate company Signa Holding, which has recently been taken over by the German Schoeller group, the ambitious yet controversial project is the result of a decades-long deadlock in local politics, that fell well short of its urban-planning agenda, perhaps preferring to rest on its modest achievements of the 1980s and 1990s. When completed, the new Gründerzeit quarter will significantly increase the city’s usable urban spaces and contribute to the gentrification of the inner city while providing new impetus and incentives for local governance. Furthermore, the huge construction measures also illustrate the subalternity of formative politics to capitalist speculative economics.

Even as the urban landscape in and around Landhausplatz square is being redefined, certain throwbacks to a previous era still persist. After relocating to Palais Widmann in 1955, the building served as the then powerless provincial government’s operations centre. In addition, the open area in front was being used as a parking lot by the rapidly increasing number of private vehicles. With its austere post-war aesthetic, the Provincial Council building built in 1953 was designed by architects Luis Plattner and Guido Pelizzari, both active also during the Fascist era. New and ambitious projects for the remodelling and expansion of this building have also been submitted, which would radically change its current hermaphroditic appearance into a more geometrical Cubist shape. Besides the much-needed overall refurbishment, two new floors at the top of the edifice would be elegantly cladded in wood. On its façade the centrally positioned half-relief by Trentino sculptor Eraldo Fozzer (another Ventennio regime artist) portrayed the Province of Bolzano as a female goddess flanked by two male workers, one holding a shovel and the other a hammer representing local agriculture and industry. The artwork within the building was also not spared. Besides works by Maria Delago, Peter Fellin and Siegfried Pörnbacher, Karl Plattner’s monumental fresco in the Provincial Council’s assembly hall predominates. Completed in 1955, the mural represents a narrative of South Tyrol portrayed as a mixture of urban and agrarian traditions that has retained its unobtrusive charm. The large-scale depiction gazes unblinkingly at a crucified man mounted diagonally opposite-the relic from confessional Catholic times seems extremely out of place in the high house of politics and counteracts the secular tenor of the local parliament in an incisive way.

Following the explosion of tourism in South Tyrol, the Hotel Viktoria stood in what is now Piazza Silvius Magnago square before its demolition in the 1960s. Lying empty for decades, it was not until 2001 that the gap was filled by the new Landhaus 2, designed by architect Oswald

skulpturalen als funktionalen Gesichtspunkten gehorcht. Zwei radiale Achsen öffnen das Gebäude vom Bahnhofszum Magnagoplatz hin, dienen aber mehr der Banalisierung räumlicher Kommunikation als authentischer Demokratisierung des öffentlichen Raums. Die rhetorischen Stilmittel von Fassadenschmuck, Eckrundturm und Freitreppen wirken wie sterile, jeglicher politischen Inhalte entkleidete Zitate. Die Fassadenverkleidung des unteren Drittels der Baumasse mit hellem Marmor unterstreicht den Monumentalismus der Formen und erinnert entfernt an das Looshaus am Wiener Michaelerplatz, ohne freilich dessen ornamentlose Wirkung zu entfalten.

Seit dieser letzten baulichen Ergänzung verdichten sich weitere Engführungen am Magnagoplatz auf additive Weise. 2010 wurde der Freiraum nach dem kurz zuvor verstorbenen ehemaligen Landeshauptmann Silvius Magnago benannt. Mit einem der „Väter“ der Südtirol-Autonomie, Obmann der Südtiroler Volkspartei und Langzeit-Landeschef wurde dem Platz eine zusätzliche affirmative politische Bedeutung eingeschrieben. Es ist zugleich der Ort der Zivilgesellschaft und der außerparlamentarischen Mitbestimmung, der Platz der Staatsbürgerinnen und Staatsbürger, die hier ihre Protestkundgebungen abhalten und damit, ob sie wollen oder nicht, den Geist von Silvius Magnago beschwören, dessen politischer Stern an der Massenkundgebung von Schloss Sigmundskron von 1957 mit ihrem markigen „Los von Trient!“ aufgegangen war.

Es sind dann zusätzliche Bedeutungen, die sich am Magnagoplatz förmlich überstürzen und insgesamt leicht kakophonisch wirken. Stanislao Fierros Neugestaltungskonzept von 2018 sah die Installation von sechs skulpturalen Sitzbänken aus Seiser Basalt vor, die zum Verweilen auf einer im Übrigen bewusst leergefegten Fläche einladen sollten. Dieses Prinzip „metaphysischer“ Leere wurde abgeschwächt mit der Platzierung von drei Steinstelen, deren Gesteinstypologien mit dem Terlaner Porphyr, dem Göflaner Marmor und dem penninischen Serpentinit eine gleichsam erdgeschichtlich beschworene Autochthonie verkörpern sollen. In den Intentionen des Gestaltungsvorhabens waren damit auch die drei anerkannten Sprachgruppen Südtirols – deutsch, italienisch und ladinisch – gemeint. Ist dies zwar als vermutlich unbewusster Reflex auf den martialischen Laurinbrunnen und dessen implizites nationales Überwältigungsprogramm zu verstehen, so tritt doch die Leerstelle des „Anderen“ überdeutlich hervor. Dieses Manko wurde auch mit der 2021 eröffneten

mento superiore. Il bassorilievo che spicca al centro della facciata, opera dello scultore trentino Eraldo Fozzer, anch'egli artista fedele al regime del Ventennio, personifica l'entità della “Provincia di Bolzano” in un'ideale figura femminile, simile a una divinità, affiancata da due figure maschili in posa di lavoro, i cui emblemi di vanga e martello simboleggiano i settori dell'agricoltura e dell'industria. Nemmeno all'interno dell'edificio si è lesinato in fatto di arte. Oltre ad opere di Maria Delago, Peter Fellin e Siegfried Pörnbacher, spicca in particolare il monumentale affresco di Karl Plattner nella sala plenaria del Consiglio. Completato nel 1955, il dipinto murale dipana una narrazione dell'Alto Adige come amalgama di tradizioni urbane e rurali, che ancor oggi non ha perso il suo fascino ovattato. L'esteso affresco si confronta distaccato con un crocifisso esposto sulla parete di fianco – un retaggio della confessione cattolica che appare decisamente spiazzante nell'alta casa della politica e contrasta in modo tagliente con il tenore fondamentalmente laico del parlamento locale.

Sull'odierna piazza Silvius Magnago fino agli anni Sessanta sorgeva l'Hotel Viktoria, risalente all'epoca del nascente turismo. La sua demolizione lasciò una lacuna edilizia e funzionale che fu colmata solo nel 2001 con il nuovo Palazzo Provinciale 2. L'edificio dell'architetto Oswald Zoeggeler si rifà al linguaggio architettonico di un postmodernismo addomesticato, obbedendo a considerazioni scultoree piuttosto che funzionali. I due percorsi radiali che fendono il corpo edilizio, aprendolo da piazza della Stazione a piazza Silvius Magnago, di fatto tendono più a banalizzare la comunicazione spaziale che a democratizzare autenticamente lo spazio pubblico. Gli espedienti stilistici retorici delle decorazioni in facciata, della torre circolare d'angolo e delle scale a cielo aperto, risultano citazioni arrendevoli e prive di qualsiasi contenuto politico. In facciata, il rivestimento in marmo chiaro del terzo inferiore dei volumi sottolinea il monumentalismo delle forme, riecheggiando lontanamente la Looshaus di Michaelerplatz a Vienna, ma senza tuttavia svilupparne la stessa valenza di rinuncia all'ornamento.

Dopo quest'ultimo completamento strutturale, ulteriori pressioni simboliche si sono accumulate per addizione sulla piazza. Nel 2010 lo spazio aperto è stato intitolato all'ex governatore Silvius Magnago, da poco scomparso. Con uno dei padri dell'autonomia sudtirolese, presidente della Südtiroler Volkspartei (Partito Popolare Sudtirolese) e governatore di lungo corso, alla piazza è stato ascritto un ulteriore significato politico affermativo. Allo stesso tempo essa è il luogo della società civile e della partecipazione extraparlamentare della democrazia diretta, la piazza dei cittadini che qui manifestano per protesta evocando pertanto, volenti o nolenti, lo spirito di Magnago, il cui astro politico era sorto proprio in occasione della mobilitazione popolare del 1957 a Castel Firmiano, al motto di “Los von Trient”, via da Trento!

Ein Platz mit sinnstiftendem Inventar: rote Autonomiestelen und skulpturaler Stein als affirmative Landes-Totems

Una piazza con un inventario di contenuti significanti: steli rosse dedicate all'Autonomia e scultorei monoliti come totem territoriali affermativi

Na plaza cun n inventar rich de significat: peres cöcenes cun iscriziuns sön l'autonomia y na scoltöra de pera scïöche totem afermatif dla Provinzia

A square with a meaningful inventory: red Autonomy steles and sculptural stones serving as affirmative totems of the country

Sön la plaza Silvius-Magnago d'aldedaincö êl cina ti agn 1960 le Hotel Viktoria che è ciamó di pröms agn dl turism. Canch'al é gnü trat jö, él resté n büsc strotoral y funzional, che é gnü implí impormó tl 2001 cun le Palaz provinzial 2. Le frabicat dl architët Oswald Zöggeler zitëia le lingaz architetonich de n postmodernism gorné, tolon sö plürele i aspec plastics co chi funzionai. Cun döes asses a rëi se deura le frabicat dala plaza dla staziun devers dla plaza Silvius-Magnago. Ares porta indere plülere pro a banalisé la comuniciaziun danter les lercs co a democratisé l'area publica te na manira autentica. I mesi stilistics retorics dla decoraziun dla falzada, la tor torona tl ciantun y la stiga esterna pé zitaziuns gornades zënza degun contignü politich. Le revestimënt de ermo lominus de n terzo jödapé dla falzada ti dá pëis al monumentalism dles formes y recorda tl medemo tëmp la ciasa de Loos *Looshaus* tla plaza *Michaelerplatz*, ne svilupan sambëgn nia süa parüda zënza decoraziuns.

Da canch'al é gnü injunté chësta ultima costruziun s'abinel sö tla plaza tres deplü d'atri simboi. Tl 2010 ti án dé ala plaza l'inom dl Presidënt dla Junta provinziala da denant Silvius Magnago, mort püch denant. Cun un di „peri“ dl'autonomia de Südtirol-, surastant dla Südtiroler Volkspartei y governadú por tröc agn, á la plaza ciafé n significat politich afermatif implü. Ara é tl medemo tëmp le post dla sozieté zivila y dla condeterminaziun extraparlamentara, le post dles zitadines y di zitadins che vëgn chiló a manifesté y che, anfat sc'ai ó o sc'ai n'ó nia, se chërda adalerch le spirit de Magnago, che é deventé n politich influënt propi tratan la manifestaziun de massa pro le ciastel Sigmundskron tl 1957 cun so slogan sterch „Demez da Trënt/*Los von Trient!*“.

Zöggeler. Architecturally, it represented an unpretentious postmodernism that prioritised aesthetics above functional attributes. Along the two axes radiating outwards from the Piazza della Stazione/Bahnhofsplatz to the Piazza Silvius Magnago square, the result is more of spatial attenuation than a genuine adaptation of this space for public use. The conventional stylistic elements utilised in designing the façade (such as the round corner towers and external staircases) appear devoid of political significance. Occupying the lower third of the façade, and emphasising its monumentalism, the 6-metre-high (Lasa) white marble cladding vaguely reevokes the Looshaus on Michaelerplatz square in Vienna, while maintaining a neutral effect.

Following completion of the Landhaus 2 project, the square has been progressively reshaped. In 2010, it was renamed Silvius Magnago square after one the fathers of the South Tyrolean Autonomy, who had recently deceased. The decision to name it after the former Chairman of the South Tyrolean People's Party (and long-term provincial governor) the spatial area of the square has been politically redefined. Housing the seat of the civil administration, where public demonstrations are sometimes held, it offered ordinary citizens a space to hold their protests and rallies. Whether by design or not, it evokes the fighting spirit of Silvius Magnago, whose political fervour burnt brightly at the 1957 Sigmundskron Castle public rally, culminating in his signature slogan: “Let go of Trento/*Los von Trient!*”

Many such historical echoes reverberate in Piazza Silvius Magnago square creating a rather dissonant effect. Stanislao Fierro's 2018 project envisaged the installation of six sculpted benches made of basalt from Siusi allo Sciliar/Seis am Schlern, intended to draw members of the public

Dauerausstellung zu Südtirols Autonomie nicht behoben. Auf neun knallroten, freistehenden Pfeilern wird die Genese der Sonderverwaltungsrechte Südtirols geschildert. Ohne dass der Parcours Passantinnen und Passanten interaktive Beteiligungsmöglichkeiten eröffnet, ist er eine Ansammlung von Datengerüst und historischem Wissen, was zumindest eine erste Annäherung an die Spezifika regionaler Geschichte und Kultur erlaubt. Alternative Entwicklungspfade, insbesondere Dissens, etwa in Gestalt der begründeten Kritik Alexander Langers an den autonomistischen Aporien, werden freilich ausgeklammert, sodass der Eindruck einer vorgefertigten Geschichtserzählung „von oben“ mit leicht chloroformierender Wirkung nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist.

Die Konstitution von Raum – eine Aufgabe

Der Silvius-Magnago-Platz und seine Gebäude lehren uns, dass die Organisation der öffentlichen Areale eine heikle und fragile Aufgabe bleibt. Ein reines Nebeneinander von Bedeutungen ergibt nicht von sich aus „Sinn“. Es wird also Aufgabe von Politik und Verwaltung, aber auch der zivilgesellschaftlichen Akteurinnen und Akteure bleiben, dieses Areal immer wieder neu zu re-politisieren, unter Umständen auch gegen die bereits vorhandenen Bedeutungen. Allein das „Durcheinander der zahllosen Beziehungen“ (Charles Baudelaire) eines Stadtraums bringt nicht von sich aus jene öffentliche poetische Prosa hervor, die den Aktionsraum des Urbanen zu inklusiven Orten formt. Landhausplatz und -gebäude weisen gewisse Voraussetzungen auf, die uns die räumlichen Elemente zugleich als Formen gesellschaftlicher Strukturen erscheinen lassen. Wenn wir diesen Hervorbringungsprozess als machtvolle Ressource begreifen, dann hat das Landhausareal noch spannende Zeiten vor sich. Es muss aber partikularistische Bedeutungen, die im „heiligen Egoismus“ Südtirols abgelegt sind, abstreifen und sich stärker europäischen Herausforderungen und universalen Ansprüchen öffnen.

Si tratta dunque di significati aggiuntivi che si riversano letteralmente nella piazza Magnago, con un effetto d’insieme un po’ cacofonico. Il ridisegno del 2018, di Stanislao Fierro, comprendeva l’installazione di sei panche scultoree in basalto di Siusi, che avrebbero dovuto invitare alla sosta in un’ampia area aperta altrimenti lasciata volutamente vuota. Questo principio del vuoto “metafisico” è stato poi indebolito dalla collocazione di tre monoliti in pietra le cui tipologie rocciose – porfido di Terlano, marmo di Covelano e serpentinite penninica – intendono incarnare un’autoctonia evocata per così dire dalla storia geologica. Nelle intenzioni del progetto di risistemazione, ciò simboleggiava anche i tre gruppi linguistici riconosciuti dell’Alto Adige: italiano, tedesco e ladino. Nella misura in cui ciò viene inteso come un riflesso presumibilmente incondizionato della marziale fontana di Laurino e del suo implicito programma di sopraffazione nazionale, allora lo spazio vuoto degli “Altri” assume un’evidente sproporzione. A questa lacuna non ha posto rimedio la mostra permanente sull’autonomia altoatesina, inaugurata nel 2021. Montata su nove steli di colore rosso vivo, viene esposta la genesi dei diritti dello Statuto Speciale altoatesino. Senza la possibilità di una partecipazione interattiva da parte del pubblico il percorso si limita a un accumulo di dati e conoscenze storiche, che se non altro consente un primo approccio alle specificità della storia e della cultura regionale. Sono tuttavia estromessi i percorsi di sviluppo alternativo, e soprattutto il dissenso, ad esempio nella formula della critica costruttiva alle aporie autonomiste di Alexander Langer, cosicché non può essere del tutto abbandonata l’impressione di una narrazione storica preconfezionata, calata “dall’alto” con un blando effetto cloroformizzante.

La costituzione dello spazio: una missione

Piazza Silvius Magnago e i suoi edifici ci insegnano che l’organizzazione degli spazi pubblici resta una missione delicata e fragile. Una mera giustapposizione di significati, di per sé, non si trasforma in “senso”. Rimane quindi compito della politica e dell’amministrazione, ma anche degli attori e delle attrici della società civile, il ri-politicizzare costantemente quest’area, se del caso anche in opposizione ai significati già presenti. La “confusione di innumerevoli relazioni” (Charles Baudelaire) di uno spazio urbano, non produce da sola quella poetica della trama urbana che tramuta lo spazio d’azione della città in luoghi inclusivi. La piazza Silvius Magnago e l’edificio del Palazzo Provinciale presentano presupposti così particolari, da farci apparire le sue strutture spaziali in forma di strutture sociali. Se intendiamo questo processo di produzione di senso come una potente risorsa, allora l’area dei Palazzi Provinciali ha ancora davanti a sé prospettive entusiasmanti. Dovrà però liberarsi dai significati particolaristici sedimentatisi nel “sacro egoismo” del Sudtirolo e aprirsi con più energia alle sfide europee e ad istanze più universali.

Al é spo ciamó d’atri significac, che röia propi insuralater tla plaza *Magnagoplatz* y che düc adöm stona n püch. Le conzet de renovamënt de Stanislao Fierros dl 2018 odó dant da mëte sö sis banc de basalt de Suc, sciöche scoltöres, che dess invié da se senté jö por se tignísö te na spersa che é da ion öta. Chësc prinzip de n öt „metafisich“ é gnü mënder istalan trëi tofles de pera, che cun la tipologia dles peres, le porfid de Terlan, l’ermo de Göflan y le serpentinit dles Penines dess rapresenté n’autoctonia evocada te na certa manira dala storia geologica. L’intenziun ê ince chëra da realisé valch che fajess referimënt ai trëi grups linguistics reconesciüs te Südtirol – le talian, le todësch y le ladin. Scemia che chësc pó gní capí coche na reaziun bonamënter nia cosciënta al fistí manacius, le *Laurinbrunnen*, cun so program implizit de na suravënta nazionala, vëgnel impó fora dër tler che l’„ater“ n’á degöna lerch. Chësta locia ne vëgn gnanca curida cun la mostra permanënta sön l’autonomia de Südtirol inaudada tl 2021. Sön nü pilastri bi cöci y destacá un dal ater vëgnel descrit le svilup di dërc al’aministraziun speziala de Südtirol. Le percurs ne ti pormët nia a chëres/chi che passa da tó pert te na manira interativa. Al é gnü metü adöm dac y informaziuns storiches, che dëida almanco da ti rové naota pormez ales particolarités dla storia y cultura regionala. D’atri trus dl svilup indere, dantadöt d’atres minunghes sciöche p.ej. la critica costrutiva de Alexander Langer ales apories autonomistiches ne vëgn sambëgn nia dant. An pó porchël l’impresciun ch’al vëgnes cunté dant na storia „dal alt“ por amatí la jënt.

La costituziun dla lerch – n compit

La plaza Silvius-Magnago y sü frabicac nes insëgna che chël da organisé areai publics resta n compit zite y delicat. Ma da mëte adöm significac ne vëgnel bonamënter nia a s’al dé ma insciö n „sëns“. Al sará porchël inant le compit dla politica y dl’aministraziun, mo ince dles aturies y di aturs dla sozieté zivila, da se dé jö tres indô cun l’areal da n punt d’odüda politich. Al foss poester da le fá ince cun i significac che é bele sëgn. Le „sotissura de na infinité de relaziuns“ (Charles Baudelaire) de n raiun de cité ne prodüj nia dassú chë prosa poetica publica che fej deventé na lerch d’aziun dla cité n post olach’an s’incunta. La plaza y i palac dl Consëi provinzial á bele certes carateristiches ch’i podess fá deventé tl medemo tëmp ince formes de strotöres de sozialité. Sc’i sun bogn da odëi ite che n te prozes podess ester na ressursa sterscia, spo ti aspetel al areal dl Consëi provinzial ciamó tëmps stimolanc. Al mëss indere se desgatié da significac particolaristics, liá al „egoism sacher“ de Südtirol, y se daurí deplü a desfides europeiches y a rajuns plü universales.

into an area that would otherwise be left empty. It was hoped that the square’s “metaphysical vacuousness” would be attenuated by the installation of three stone steles made of Terlano/Terlan porphyry, Covelano/Göflan marble and Pennine serpentinite-emphasising its autochthony. The project was scripted in South Tyrol’s three official languages: Italian, German and Ladin. Although presumed as having an unconscious reference to the Laurin Fountain and its implicitly nationalistic connotations, the empty space left to the “other” is all too present. This issue failed to be addressed at the 2021 permanent exhibition on the province's Autonomy. South Tyrol’s special administrative manifesto is inscribed on nine bright-red, free-standing pillars. It serves as a repository of local knowledge and historical memory, leaving at least an opening for regional history and culture without eliciting interactions from passers-by. Alternative paths of development, particularly those relating to dissenting voices, such as Alexander Langer’s constructive criticism of the autonomist aporias, are largely omitted. One is left with the impression of a prefabricated historical narrative imposed from above (producing a somewhat soporific effect) that cannot entirely be ignored.

Constitution of space-a work in progress

Piazza Silvius Magnago square and its structures demonstrate that the organisation of public spaces remains an intricate and sensitive issue in South Tyrol. The mere inference of social memory does not necessarily imply the existence of “meaning” per se. It is incumbent on politicians and administrators as well as other agents of civil society to periodically reinfuse such spaces with political significance, even when in contradiction with existing symbology. Transposed into an urban environment, Baudelaire’s “confusion of countless relationships” does not immediately produce an urban prose capable of elevating a public living space into one that inspires inclusivity. Defined by its eponymous edifice, the Landhausplatz makes spatial structures appear as social structures. If this changing dynamic can be considered a powerful resource, then the area around the Provincial Council building can look forward to an exciting future. But first it needs to divest itself of its purely inward looking tendencies (South Tyrol’s “self-ordained egoism”) while exposing itself to wider European challenges and universal concerns.

I manufatti in vetro
al piano terra
del palazzo del
Consiglio provinciale

Die Glasmanufakte
im Erdgeschoss
des Landtages

I manufac de spidl
dl'alzada a tera dl
Palaz dl Consëi
provinzial

Glass artefacts at the
Bolzano/Bozen
Provincial Council
Building

Mauro Sperandio

I manufatti in vetro al piano terra del palazzo del Consiglio provinciale

Il foyer del palazzo del Consiglio è illuminato da tre plafoniere identiche, di grandi dimensioni e di diametro stimato in 150 centimetri. Ciascuna si compone di una corona di 36 "petali" sormontati da un fondino, tutti realizzati in *vetro rugiada*[1], trattenuto da un piccolo bottone in ottone. Un triplo telaio circolare e concentrico, ancorato al soffitto, fa da sostegno ai portalampada ed ai vari elementi in vetro. Di particolare interesse è il *vetro rugiada* trasparente impiegato per le plafoniere, così denominato perché si mostra come cosparso di piccolissime goccioline d'acqua. Questo effetto è ottenuto tramite una particolare lavorazione, che consiste nel cospargere il vetro ancora molle con graniglia dello stesso materiale. L'impiego di tale tecnica, inventata dal vetraio muranese Ercole Barovier nel 1938[2], e la conferma ricevuta dalla vetreria stessa permettono di ascrivere alla Barovier & Toso[3] la realizzazione dei tre manufatti. Si tratta di opere realizzate su misura per il palazzo del Consiglio, fuori misura rispetto ai modelli standard[4]. L'anno di produzione, andati ormai persi i documenti riguardanti la progettazione e la compravendita, è solo stimabile a cavallo tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta.

Sempre al piano terra, anche la sala di rappresentanza è illuminata da tre lampadari modulari uguali. Ciascuno è costituito da un telaio in ottone al quale sono fissati 11 portalampada e 23 *tubi stella* in vetro soffiato, ovvero elementi cavi a sezione triangolare. I tubi – della lunghezza di 36 centimetri e con lato del triangolo pari a circa 8 centimetri – sono disposti su due ordini e si presentano di colore grigio fumo e marrone/arancio. Ogni lampadario è ancorato al soffitto tramite una catena anch'essa in ottone. Lo stile e la fattura fanno pensare che i tre manufatti provengano da Murano; la datazione è incerta perché oggetti simili sono stati prodotti nei decenni dal 1940 al 1970. Incerta è anche l'attribuzione, visto che negli anni sono state molte le vetrerie dell'isola lagunare a produrre modelli simili a questo e su nessuna parte del lampadario è stato possibile rinvenire indicazioni sulla manifattura. Si potrebbe ascriverli alla vetreria Venini, ma, anche in considerazione della non rara sostituzione delle strutture metalliche a cui questi tipi di lampadari sono sottoposti, non è stato possibile rinvenire punzonature o altri segni distintivi.

Nella saletta due si trova un lampadario modulare, ma con tubi a sezione circolare ed in vetro trasparente "cristallo"[5]. Gli elementi sono di varia lunghezza e del diametro di 5 centimetri. Di dimensioni più ridotte rispetto ai tre della sala di rappresentanza, presenta un diametro fuori tutto di circa 60 centimetri. Manca anch'esso di

Lampadario "Tronchi", Toni Zuccheri per Venini, anni Sessanta (attribuzione incerta)

Deckenleuchte Tronchi, Toni Zuccheri für Venini, 1960er-Jahre (Zuschreibung ungewiss)

Löm Tronchi, Toni Zuccheri por Venini, agn 1960 (atribuziun nia sigüda).

Tronchi ceiling chandelier, Toni Zuccheri for Venini, 1960s (attribution uncertain)

Die Glasmanufakte im Erdgeschoss des Landtagsgebäudes

Das Foyer des Südtiroler Landtagsgebäudes wird von drei großen, identischen Deckenleuchten mit einem geschätzten Durchmesser von 150 cm erhellt. Jede besteht aus einem Kranz mit 36 „Blütenblättern", der auf einem Aufbau sitzt; alle drei sind in *vetro rugiada (Tautropfenglas)*[1] ausgeführt und werden von einem kleinen Messingknopf gehalten. Ein dreifacher, runder und konzentrischer Rahmen, der in der Decke verankert ist, dient als Aufnahme für die Aufhängung der Leuchten und verschiedenen Elemente aus Glas. Besonders interessant ist das transparente *vetro rugiada*, das für die Deckenleuchten verwendet wurde, das so benannt ist, weil es den Anschein erweckt, von winzigen Wassertropfen durchsetzt zu sein. Dieser Tautropfen-Effekt verdankt sich einem besonderen Bearbeitungsverfahren, bei dem das noch flüssige Glas mit körnigen Splittern aus dem gleichen Material bestreut wird. Der Einsatz dieser Verfahrenstechnik, die 1938[2] von dem Muraneser Glasmacher Ercole Barovier erfunden wurde sowie der Erhalt der Bestätigung der Glasmanufaktur erlauben es, die Ausführung der drei Manufakte mit Sicherheit der Werkstatt Barovier & Toso[3] zuzuschreiben. Es handelt sich um Maßanfertigungen für den Südtiroler Landtag, außerhalb der für die Standardmodelle üblichen Abmessungen.[4]

I manufac de spidl dl'alzada a tera dl Palaz dl Consëi provinzial

Le foyer dl Palaz dl Consëi vëgn ilominé da trëi de medemes löms dl sössot da de gran dimenjiuns, cun n diameter de ca. 150 cm. Vignöna é formada da na ghirlanda cun 36 „fëies da flu" de spidl rosada *(vetro rugiada)*[1] y metüda sön na plata, che vëgn tignida sö da n pice botun de latun. Na strotöra tripla torona y conzentrica, tacada sön le plafon, tëgn sö i portalöms y i elemënc desvalis de spidl. Interessant é dantadöt le spidl rosada trasparënt adoré pro les löms dl sössot, tlamé insciö deach'al pé ch'al sides indlunch gotes d'ega dër piceres lassura. Chësc vëgn a s'al dé da na lauraziun particolara, pro chëra ch'al vëgn juté sön le spidl ciamó morjel splitri da graní dl medemo material. Por la tecnica adorada, che é gnüda inventada dal vidrá da Murano Ercole Barovier tl 1938[2] y confermada dala vidraria instëssa, pón dé dant la Barovier & Toso[3] sciöche chë vidraria che á realisé i trëi manufac. Al é operes fates sön mosöra por le Palaz dl Consëi, ares é majeres co i modei standard.[4] An mina, i documënc che reverda la proietaziun y la cumpra é oramai jüs pordüs, ch'ares sides gnüdes fates danter la secunda pert di agn 1950 y i pröms agn dl 1960.

Glass artefacts at the Bolzano Provincial Council building

The foyer in the Provincial Council building is lit by three identical chandeliers, each 150 cm in diameter. Each of the 36 petal crowns attached to a top-mounted base are made of *crystal dew glass*[1], fastened with a small brass button. Three concentric rings anchored to the ceiling support the lamp holders and its glass components. The *crystal dew glass* looks as if it was peppered with tiny water droplets, an effect obtained by sprinkling particles of vitreous grit on the molten glass as it hardens. Invented by the Barovier & Toso glassworks in 1938[2], and still used by Ercole Barovier today[3], this signature technique connects these three artefacts to the Murano glassmaker. Their enlarged diameter seems to indicate that the ceiling lights were made to a non-standard specification[4], with the year of production estimated to have been sometime between the second half of the 1950s and early 1960s.

The reception hall on the ground floor is illuminated by three other types of modular chandeliers. Each has a brass carrier frame to which 11 lamp holders and 23 blown-glass *pyramid-shaped tubes* (hollow elements with triangular sides) are attached. The 36-cm-long smoky grey and orange/brown triangular tubes of approximately 8 cm each per side are separated into two columns, secured to the ceiling with a brass chain. Their design and workmanship suggest that they, too, originate from Murano. Given that such items were in production from the 1940s until the 1970s, their dates of production are uncertain. The identity of the manufacturer is also unknown since, over the years, several glassworks on the lagoon island produced similar objects, without any markings. They could have been the work of the Venini Glassworks, but since metal structures supporting the chandeliers are often subject to replacement, this is all but certain.

The modular chandelier in Room 2 has a transparent tubular crystal glass cross-section[5], with elements of a diameter of 5 cm and of different lengths. Smaller than the

punzonature o altre indicazioni riportate sugli elementi in vetro o sulla struttura metallica portante. Possibile ma non certo è il fatto che sia stato prodotto da Venini negli anni Sessanta[6].

L'arte vetraria di Murano è rappresentata nel palazzo del Consiglio anche da tre vetrate a piombo realizzate dal maestro Anzolo Fuga su disegni di Albert Mellauner (1947) e Daniela Buratti (1956). Fuga è stato vetraio di spicco della scena muranese, direttore e insegnante di disegno alla Scuola di Disegno per Maestranze Vetrarie Abate Vincenzo Zanetti, grafico e designer, senz'altro tra i più acclamati vetratisti del Novecento[7].

Mellauner, artista pusterese nato a Rina e formatosi ad Ortisei, Venezia e Firenze[8], riceve l'incarico di realizzare due ampie vetrate da collocare nelle due ali del foyer dopo aver vinto un concorso di idee indetto nel 1985 dal Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano[9]. I disegni proposti che gli valgono l'assegnazione dell'incarico sono ispirati dalle iscrizioni in lingua retica riportate su una stele[10] all'epoca custodita dal Museo civico di Bolzano. Inizialmente più espliciti, questi segni perdono visibilità a causa delle richieste di semplificazione del vetraio Anzolo Fuga[11], che, a detta dello Stesso Mellauner[12], si dimostra tanto abile quanto dal carattere non semplice e geloso della sua arte.

Nell'ala destra del foyer, nei pressi della porta d'accesso della postazione del personale addetto alla traduzione delle sedute dell'assemblea, è presente una

Da die Dokumente über die Entwurfsplanung und den Ankauf verloren gegangen sind, lässt sich deren Herstellung nur schätzungsweise auf den Zeitraum zweite Hälfte der 1950er-Jahre bis Anfang der 1960er-Jahre eingrenzen.

Auch der Repräsentationssaal im Erdgeschoss wird von drei typgleichen Modullampen beleuchtet. Jede ist in einem Messingrahmen verbaut, an dem elf Fassungen für die Leuchtmittel und 23 *Sternröhren* aus mundgeblasenem Glas bzw. Hohlkörper mit dreieckigem Querschnitt hängen. Die Röhren mit einer Länge von 36 cm und einem Seitendreieck von 8 cm Länge sind in den Farben Rauchgrau und Braun/Orange auf zwei Stufen angeordnet. Jeder Leuchter ist mittels einer Messingkette in der Decke verankert. Stil und Ausführung legen nahe, dass die drei Manufakte aus Murano kommen. Die Datierung gilt als unsicher, denn vergleichbare Objekte wurden zwischen 1940 und 1970 gefertigt. Auch die herstellerseitige Zuschreibung ist nicht gesichert, denn im Laufe der Jahre haben viele Glasmanufakturen auf der Laguneninsel ähnliche Modelle wie dieses hergestellt und es ließen sich an keiner Stelle des Leuchters Hinweise auf die Manufaktur finden. Möglich wäre eine Zuschreibung zum Glasatelier Venini, aber selbst unter Berücksichtigung der Metallfassungen, die bei diesem Leuchtentyp nicht selten ersetzt werden, waren keine Punzen oder andere Signaturen zu erkennen.

Im Sitzungssaal Zwei befindet sich ein Modulleuchter, dessen Röhren jedoch einen runden Querschnitt auf-

Lampadario "Tubi stella", Venini, anni 1940 – 1970
(attribuzione e datazione incerte)

Modulleuchte "Sternröhren", Venini, 1940 – 1970
(Zuschreibung und Datierung ungewiss)

Löm Tubi stella, Venini, agn 1940 – 1970
(atribuziun y data nia sigüdes)

Sternröhren modular chandelier, Venini, 1940 – 1970
(attribution and date uncertain)

Tl'alzada a tera él le salf de rapresentanza che vëgn ince ilominé da trëi de medemes löms. Vignöna é fata de na strotöra de latun cun 11 portalöms tacá lapró y 23 *ros a stëra* te spidl soflé, chël ó dí de elemënc dois cun sezions triangolares. I ros – de na lunghëza de 36 cm y cun n triangul lateral de ca. 8 cm – é metüs adöm te dui grups y á n corú grisc föm y ros/arance. Vigni löm é tacada sön le plafon cun na morona che é ince de latun. Le stil y la manira coch'ares é fates fej ponsé che i trëi manufac vëgnes da Murano; la data avisa n'é nia sigüda ciodiche de te ogec é gnüs fac ti dezens dal 1940 al 1970. An ne sá gnanca avisa che che les á fates, dal momënt che ti ultimi agn á tröpes vidraries dl'isola dla laguna realisé zacotan de modei che ti somëia y al n'é da odëi ignó sön la löm val' indicaziun sön la frabicaziun. Ares podess ester dla vidraria Venini, mo, dal momënt che les strotöres de metal vëgn nia dainré baratades fora pro chësta sort de löms, n'án nia plü ciafé val' plachëta o d'atri sëgns destintifs.

Tl pice salf 2 él na löm modulara, mo cun ros da sezions torones y de spidl trasparënt „cristal"[5]. I elemënc á na lunghëza desvalia y n diameter de 5 cm. Ara é mëndra co les trëi löms dl salf de rapresentanza y á n diameter indöt de ca. 60 cm. Gnanca chësta n'á na plachëta o d'atres indicaziuns da odëi sön i elemënc de vider o sön la strotöra de sostëgn de metal. Al pó ester, mo al n'é nia sigü, ch'ara sides gnüda realisada da Venini ti agn 1960[6].

L'ert cun le spidl de Murano é rapresentada tl Palaz dl Consëi ince da trëi de gragn vidri de plom realisá dal moaster Anzolo Fuga sön i dessëgns de Albert Mellauner (1947) y Daniela Buratti (1956). Fuga é sté n gran vidrá tl ambiënt de Murano, al ê diretur y maester de dessëgn tla *Scuola di Disegno per Maestranze Vetrarie „Abate Vincenzo Zanetti"*, grafich y designer. Al ê zënzater un di vidras plü aprijá dl 1900.[7]

three chandeliers in the reception hall, its overall diameter is about 60 cm. Although the glass elements and supporting metal structure are also without markings, it is believed that they might have been made by Venini sometime in the 1960s.[6]

Anzolo Fuga's Murano craftmanship is also found at the Bolzano Provincial Council building. These are three leaded stained-glass windows, designed by Albert Mellauner (1947) and Daniela Buratti (1956). Acknowledged as one of the leading glassmakers of the 20th century[7], Fuga served as director at the Scuola di Disegno per Maestranze Vetrarie "Abate Vincenzo Zanetti", the Abate Zanetti School of Glass in Murano, where he also lectured.

Born in the village of Rina/Wellschellen in the Val Pusteria/Pustertal valley, Albert Mellauner was schooled in Ortisei/St. Ulrich, Venice and Florence.[8] After winning a 1986 glass design competition, he was commissioned to create two large stained-glass windows for installation in two wings of the foyer in the Provincial Council building.[9] Mellauner's winning design was inspired by ancient inscriptions in the Rhaetian language found on a stele[10] housed at the Bolzano Civic Museum. However, at the insistence of glassmaker, Anzolo Fuga[11], the inscriptions needed to be simplified. Mellauner later admitted that though as skilled as he, Fuga was difficult-and "jealous of his art"[12].

On the right side of the foyer of the Provincial Council building next to the translation cabins is a double-panelled stained-glass window comprised of five rectangular panes, each measuring 74 x 54 cm. Cooler shades dominate in the colour explosion, and the original Rhaetian codex on the window was abbreviated.

Similar features on the stained-glass window on the left side of the foyer can be seen. The 3 side panels made up of 5 rectangular panes each measure 77.5 x 54 cm.

vetrata a due ante formate ciascuna di cinque pannelli rettangolari della misura di 74 x 54 centimetri. Trionfo di colori, con predominanza di quelli freddi, la vetrata presenta ormai solo sotto traccia la ridondanza di un codice.

Caratteristiche analoghe mostra anche la vetrata dell'ala sinistra del foyer, questa però a tre ante di cinque pannelli rettangolari ciascuna, ma di misura leggermente diversa, ovvero di 77,5 x 54 centimetri ciascuna.

Entrambe le opere, che oggi vediamo come elementi "a sé stanti" rispetto al contesto, avrebbero potuto avere differente cornice. A quanto riferito da Mellauner[13], l'architetto Walter Werner Franz dello studio Franz & Gamper di Brunico, a cui il restauro del palazzo era stato affidato, aveva infatti chiesto lui di realizzare un disegno per il soffitto del foyer. Il bianco e gli stucchi dell'entrata, secondo le intenzioni dell'artista, avrebbero lasciato posto ad un trionfo di colori simile a quello delle vetrate.

weisen und in transparentem „Kristallglas"[5] ausgeführt sind. Die Elemente sind unterschiedlich lang und besitzen einen Durchmesser von 5 cm. Im Vergleich zu den drei Leuchtern im Repräsentationssaal ist dieser kleiner und weist einen außergewöhnlichen Durchmesser von etwa 60 cm auf. Auch hier fehlen Punzierung oder sonstige Hinweise auf den Glaselementen oder Halterungen. Es handelt sich möglicherweise um ein Manufakt, wie es in den 1960er-Jahren im Atelier Venini hergestellt wurde.[6]

Die Kunst der Glasbläser auf Murano ist im Landtag auch in Form von drei Bleiglasfenstern vertreten, die der Meister Anzolo Fuga nach den Zeichnungen von Albert Mellauner (1947) und Daniela Buratti (1956) fertigte. Fuga war einer der maßgeblichen Glasbläser Muranos, Direktor und Entwurfslehrer an der Scuola di Disegno per Maestranze Vetrarie (Berufsschule für Glasgestaltung und Glastechnik) „Abate Vincenzo Zanetti", Grafiker und Designer, zweifellos einer der renommiertesten Glasmacher des 20. Jahrhunderts.[7]

Der Pustertaler Künstler Albert Mellauner, geboren in Welschellen, mit Ausbildungsstationen in Gröden, Venedig und Florenz[8], erhält den Auftrag zur Fertigung von zwei großen Glasfenstern für die Flügel im Foyer infolge eines Ideenwettbewerbs, den der Südtiroler Landtag 1985 ausschreibt.[9] Die Zeichnungen, die ihm den Zuschlag des öffentlichen Auftrags verschaffen, sind inspiriert von den Inschriften in rätischer Sprache auf einer Stele[10], die damals im Stadtmuseum Bozen konserviert ist. Anfangs noch voller Ausdruckskraft verflüchtigt sich zunehmend die Sichtbarkeit dieser Zeichen, je vehementer die Forderung nach Vereinfachung des Glasmachers Anzolo Fuga[11] wird. Dieser erweist sich zwar Mellauner zufolge[12] als äußerst fähig, aber von schwierigem Charakter und neidisch auf dessen Kunst.

Rechts im Foyer beim Eingang zur Dolmetscherkabine befindet sich ein Kunstglasfenster mit zwei Seitenflügeln, mit je fünf rechteckigen Feldern einer Abmessung von 74 x 54 cm. In dieser Glaskunstarbeit, einem Triumph der Farben mit dominierenden kühlen Tönen, ist nur noch spurenweise das Beiwerk eines Kodexes auszumachen.

Ähnliche Eigenschaften besitzt auch das Fensterglas des linken Seitenflügels. Dieser hat jedoch drei Felder, mit je fünf rechteckigen Tafeln, die in ihren Abmessungen von 77,5 x 54 cm leicht abweichen.

Beide Arbeiten, die heute im Hinblick auf deren Entstehungskontext als „eigenständige" Elemente gelten, hätten eine andere Rahmung haben können. Mellauner[13] zufolge hatte der Architekt Walter Werner Franz des

Vetrata a piombo, Albert Mellauner,
realizzata da Anzolo Fuga a Murano intorno al 1986

Bleiverglasung, Albert Mellauner,
Anfertigung Anzolo Fuga, Murano, um 1986

Gran vider da corú, Albert Mellauner,
realisé da Anzolo Fuga a Murano incër le 1986

Lead glazing, Albert Mellauner,
Anzolo Fuga manufacturing, Murano, around 1986

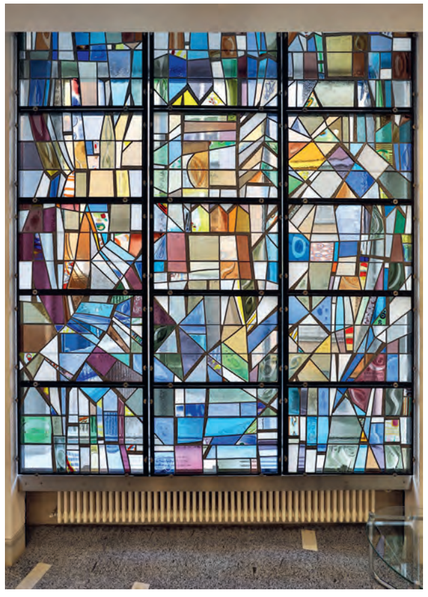
Mellauner, artist dla Val Badia, é nasciü a Rina y s'á formé a Urtijëi, Aunejia y Firenze.[8] Al é gnü inciarié da realisé dui de gragn vidri da mëte pro les döes ares dl foyer do ch'al â davagné n concurs tl 1986.[9] I dessëgns por chi ch'al á ciafé l'inciaria é ispirá dales iscriziuns[10] tl lingaz retich reportades sön na pera cun iscriziuns che ê te chi agn tl Museum zivich de Balsan. Tl pröm ê chisc sëgns da odëi fora bun, mo do che le vidrá Anzolo Fuga[11] s'á damané ch'ai gniss scemplificá n'i vëigon nia plü cis fora. Sciöche Mellauner[12] instës dij, ti savô Fuga le förtl, mo al â ince n carater nia saurí y ê gelus de süa ert.

Tl'ara a man dërta dl foyer, dlungia l'üsc olach'an vëgn ite y olach'al stá le personal che fej les traduziuns dles sentades dl'Assemblea, él n gran vider cun döes porteles. Vignöna de chëstes é formada da 5 panei retangolars dla mosöra de 74 x 54 cm. N triunf de corusc, olache i corusc frëic á la suravënta, le codesc é oramai apëna da odëi fora sön le gran vider.

Feter les medemes carateristiches á ince le gran vider sön la pert ciampa dl foyer, che á indere trëi porteles cun 5 panei retangolars cun mosöres n pü' atramënter, de 77,5 x 54 cm.

Trames les operes, ch'i odun aldedaincö sciöche operes „vignöna por se" respet al contest, ess podü avëi n'atra cornisc. Sciöche Mellauner[13] cunta, s'á propi l'architët Walter Werner Franz dl stüde Franz & Gamper da Bornech, che ê gnü inciarié da restauré le palaz, damané da podëi fá ël n dessëgn por le plafon dl foyer. Le blanch y le chit dl'entrada, ti ess aladô dles intenziuns dl'artist, lascé lerch a n triunf de corusc scióche chël di gragn vidri. Ince l'ilominaziun ess messü ester atramënter, sc'an n'ess nia odü ite le gran valur dles trëi löms y le bojëgn da les lascé tla cornisc che pó gni amirada ciamó aldedaincö. Scióch'al cunta, á Mellauner chirí fora la tonalité vërda dla smaltadöra adorada pro la falzada dl Palaz dl Consëi, scióche ince la scritöra dla scrita „SÜDTIROLER LANDTAG, CONSIGLIO PROVINCIALE DI BOLZANO CUNSËI PROVINZIAL DE SÜDTIROL", che é da odëi bun sön la falzada.

Na testemonianza interessanta dl concurs por realisé i dui gragn vidri, é n sböz sön le parëi dlungia a man ciampa dl gran vider che é sön la pert a man dërta dl foyer. Al



Both works, today recognised as separate from their context might originally have had different frames. According to Mellauner[13], Walter Werner Franz (a partner in the Brunico/Bruneck-based Franz & Gamper firm of architects, in charge of the renovations) requested that he put forward a design for the foyer ceiling. In the artist's opinion, the white stuccoed entrance would have allowed the multicoloured stained-glass windows to stand out more. Had the three chandeliers not been as valuable (hence the need to preserve them in their original frame that can still be admired today) the lighting would also have been different. It is also said that Mellauner was responsible for selecting the green tone used for the exterior of the Bolzano Provincial Council building, as well as the tri-lingual inscription emblazoned on its facade: "SÜDTIROLER LANDTAG/CONSIGLIO PROVINCIALE DI BOLZANO/CUNSËI PROVINZIAL DE SÜDTIROL".

Differente sarebbe stata anche l'illuminazione, se non fosse stato riconosciuto l'importante valore dei tre lampadari e la necessità di conservarli nella cornice che ancora oggi si può ammirare. A quanto riferito, a Mellauner si deve anche la scelta della tonalità verde dell'intonaco utilizzato per la facciata del palazzo del Consiglio, come anche i caratteri della scritta "SÜDTIROLER LANDTAG, CONSIGLIO PROVINCIALE DI BOLZANO CUNSËI PROVINZIAL DE SÜDTIROL" che campeggia sulla facciata.

Curiosa testimonianza del concorso per la realizzazione delle due vetrate, la dà uno schizzo che si trova sulla parete a sinistra adiacente alla vetrata posta sul lato destro del foyer. Come salta subito all'occhio, i disegni nulla c'entrano con quanto realizzato. Infatti, si tratta dell'opera dell'artista meranese Manfred Alois Mayr, secondo classificato dopo Mellauner. Ai disegni dell'artista pusterese, tuttavia, è riservato l'onore di essere stati esposti durante una mostra a lui dedicata e tenutasi all'Hofburg, il palazzo vescovile di Bressanone, nel 2023[14].

La terza vetrata, sempre realizzata da Anzolo Fuga, è opera dell'artista bolzanina Daniela Buratti e risale al biennio 1988/89. Di dimensioni più ridotte, consiste di tre pannelli in vetro a piombo di 153 x 54 centimetri ciascuno. Si tratta di una rappresentazione figurativa di castel Tirolo, sormontata da un'aquila rossa che plana sull'iconico maniero. A dominare il centro della scena sono le tonalità di verde usate per il colle su cui troneggia uno *Schloss Tirol* incastonato in un cielo blu di particolare intensità. Interessanti i richiami alle murrine presenti nella parte bassa della vetrata, ispirati dalla frequentazione muranese dell'artista. Buratti, all'epoca impegnata prevalentemente nella grafica e nella realizzazione di *trompe-l'oeil*, realizzò su invito alcuni bozzetti, tra cui quello poi realizzato. A quanto raccontato dall'artista, differentemente da quanto riferito da Mellauner, Buratti riscontrò in Fuga un cordiale compagno di lavoro, dal carattere senza dubbio originale, "macchiato" solo dall'abitudine di telefonarle anche intorno alla mezzanotte per comunicare la necessità di modifiche e adattamenti del disegno da adottare per la sua realizzazione su vetro[15].

Büros Franz & Gamper in Bruneck, der den Zuschlag für die Renovierung des Gebäudes erhalten hatte, ihn mit dem Entwurf für die Gestaltung der Decke im Foyer beauftragt. Das Weiß und die Stuckarbeiten des Eingangs hätten durchaus Raum gelassen für einen vergleichbaren Triumph der Farben wie in der Kunstverglasung. Auch wäre die Beleuchtung eine andere gewesen, hätte man nicht den außerordentlichen Stellenwert der drei Deckenleuchten und die Notwendigkeit erkannt, diese in dem Rahmen zu belassen, wie er noch heute zu bewundern ist. Dem Vernehmen nach verdanken sich Mellauner auch der grüne Außenputz für die Fassadengestaltung und die Buchstaben des Schriftzuges, der auf der Fassade prangt: „SÜDTIROLER LANDTAG, CONSIGLIO PROVINCIALE DI BOLZANO, CUNSËI PROVINZIAL DE SÜDTIROL".

Ein kurioses Zeugnis der Ausschreibung für die Vergabe der Gestaltung der beiden Glasfronten ist eine Skizze, die sich an der links angrenzenden Wand der Verglasung rechts im Foyer befindet. Auf Anhieb lässt sich erkennen, dass die Zeichnungen nichts mit der tatsächlichen Ausführung zu tun haben, diese ist nämlich das Werk des Meraner Künstlers Manfred Alois Mayr, nach Mellauner Zweitplatzierter des Wettbewerbs. Den Zeichnungen des Pustertaler Künstlers ist indessen die Ehre beschieden, 2023 in einer ihm gewidmeten Ausstellung in der Hofburg, einst Residenz der Fürstbischöfe, gezeigt zu werden.[14]

Die dritte Glaskunstarbeit, abermals in der Ausführung von Anzolo Fuga, ist das Werk der Bozner Künstlerin Daniela Buratti und datiert aus den Jahren 1988/89. Sie ist etwas kleiner bemessen und besteht aus drei Feldern aus Bleiglas (je 153 x 54 cm). Es handelt sich um eine figurative Darstellung von Schloss Tirol, mit einem roten Adler darüber, der über der ikonischen Burg kreist. In der Mitte der Szene dominieren die verschiedenen Grüntöne der Bergkuppe, auf der ein Schloss Tirol thront, das in einen blauen Himmel mit besonderer Strahlkraft eingezwängt ist. Interessant sind die Anklänge an die *murrini* im unteren Bereich der Glasarbeit, in denen sich die Eindrücke der Künstlerin von einem Muranobesuch widerspiegeln. Buratti, die damals vorwiegend mit Grafik und der Gestaltung von Trompe-l'oeils beschäftigt war, fertigte auf Anfrage einige Entwürfe, darunter auch jenen, der dann realisiert wurde. Anders als Mellauner fand die Künstlerin ihren Worten nach in Fuga einen höflichen Arbeitskollegen vor, zweifellos ein Original, was den Charakter anbelangte, der nur eine Schrulle hatte, nämlich die, dass er gewöhnlich gegen Mitternacht anrief, um notwendige Änderungen und Anpassungen des Entwurfs für seine Ausführung in Glas mitzuteilen.[15]

Vetrata a piombo, Daniela Buratti, realizzata da Anzolo Fuga, Murano, 1987/88

Bleiverglasung, Daniela Buratti, Anfertigung Anzolo Fuga, Murano, 1987/88

Gran vider da corú, Daniela Buratti, realisé da Anzolo Fuga a Murano, 1987/88

Lead glazing, Daniela Buratti, Anzolo Fuga manufacturing, Murano, 1987/88

salta atira tl edl che i dessëgns é döt val' d'ater co chël che é gnü realisé. Ai é dl artist da Maran Manfred Alois Mayr, che é rové secundo pro le concurs, do Mellauner. I dessëgns dl artist badiot, deperpo, á l'onú da ester gnüs metüs fora te na mostra dedicada al artist tla Hofburg, le palaz dl vësco da Porsenú, tl 2023.[14]

Le terzo gran vider, ince realisé da Anzolo Fuga, é na opera dl'artista da Balsan Daniela Buratti y é dl bien 1988/1989. Ara é n pü' mëndra y é metüda adöm da trëi panei de spidl a plom de 153 x 54 cm. Al é na rapresentaziun figurativa dl Ciastel Tirol, cun lassura n variöl che jora sura le ciastel iconich. Le zënter dla scena é dominé dales tonalités dl vërt dl col sön chël ch'al s'avërj sö *Schloss Tirol* cun döt incëria n cil da n corú bröm de n'intensité particolara. Interessanc é i referimënc ai ogec de spidl tipics de Murano (*murrini*) tla pert bassa dl gran vider, ispirá dai raporc dl'artista cun Murano. Buratti, che se dê jö te chi agn dantadöt cun la grafica y cun la creaziun de *trompe-l'oeil*, á fat sön invit n valgügn sböc, danter chisc él chël che é spo gnü realisé. Aladô de ci che l'artista cunta, atramënter co ci che Mellauner dij, ê Fuga por Buratti n compagn de laur valënt, cun n carater zënzater original, ma „cun le defet" ch'al â la usanza da la cherdé sö cinamai ciamó incër mesanöt por lascé alsavëi ch'al jô debojëgn da mudé o adaté val' pro le dessëgn da realisé spo sön spidl.[15]

The subsequent discovery of a sketch on the wall to the left of the stained-glass window on the right side of the foyer provides a curious insight into the competition. In fact, the drawing hardly resembles that of the stained-glass windows. No surprise, as this sketch is really the work of Merano/Meran artist Manfred Alois Mayr, who was the runner-up after Mellauner. A special exhibition dedicated to the Val Pusteria/Pustertal valley artist[14] is underway at the Hofburg Diocesan Museum in Bressanone/Brixen.

The third stained-glass window by Anzolo Fuga designed by Bolzano artist Daniela Buratti dates from between 1988 – 1989. Smaller in size, it comprises three leaded glass panes each measuring 153 x 54 cm. It represents Tyrol Castle with a red eagle soaring above the iconic symbol. The green tones dominating the central scene portray the hill with *Schloss Tirol* (Tyrol Castle) on top, set against a deep blue sky. Also of interest, are the murrine citations in the lower part of the panel, emphasising the artist's connection with Murano. Specialising mainly in graphic design and trompe l'oeil, Buratti was invited to submit various sketches, including the winning design. Contradicting Mellauner's standpoint, Buratti later affirmed that her working relationship with Fuga was always cordial and only marred (perhaps due to his somewhat unconventional character) by his habit of phoning her even late at night to discuss last minute changes and adaptations of the design.[15]

1 Soltanto in ambito muranese, per indicare il vetro trasparente si utilizza il termine cristallo. La differenza tra i due risiede nella composizione chimica: il vetro è composto per la maggior parte da ossido di silicio, mentre il cristallo presenta anche una percentuale minima del 24% di ossido di piombo. Nel caso specifico, essendo trasparente il vetro delle tre plafoniere, è dunque possibile utilizzare il termine solitamente improprio di cristallo rugiada.
2 Cesare Moretti, *Glossario del vetro veneziano: dal Trecento al Novecento*, Marsilio, Venezia 2002.
3 Tra le più note vetrerie muranesi, è stata fondata nel 1295.
4 Il modello da cui sono derivate le plafoniere presenti a Bolzano è il Royal, ancora oggi in produzione, ma realizzato in un diametro massimo di 120 cm. Le dimensioni maggiori rispetto allo standard hanno richiesto una "stiratura" degli elementi, che rendono unici i tre lampadari.
5 V. nota 1.
6 Se attribuito a Venini, sarebbe da considerare della serie "Tronchi" disegnata da Toni Zuccheri.
7 "… *Anzolo Fuga*, che è riuscito a produrre tessere da vetrata policrome, che dopo anni di esperimenti è riuscito a incorporare in ogni tassello le esperienze secolari dell'arte vetraria muranese…": così è citato in Giovanni Paoloni (a cura di), *Gli Archivi per la storia della scienza e della tecnica atti del convegno internazionale*, Desenzano del Garda, 4–8 giugno 1991, volume 2, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1995.
8 www.albertmellauner.it/biografia
9 L'incipit della lettera di convocazione nella copia in lingua tedesca fornita da Manfred Alois Mayr, riporta "Sehr geehrter Herr Mayr! Der Südtiroler Landtag schreibt einen beschränkten Ideenwettbewerb für eine künstlerische Gestaltung im Foyer des Landtages (Landhaus II) in Bozen aus." (Egregio signor Mayr! Il Consiglio regionale altoatesino bandisce un concorso di idee a numero chiuso per un progetto artistico destinato al foyer del parlamento regionale (Palazzo Provinciale II) Bolzano). La lettera è datata 25 novembre 1985, firmata dalla presidente del Consiglio provinciale Waltraud Gebert Deeg ed è protocollata con il numero 354/EO/dp.
10 Si tratta della stele denominata Patauner, ritrovata a Settequerce presso il maso omonimo nel 1961 e riportante una scrittura lineare definita dagli archeologici "alfabeto di Bolzano".
11 Angelo Fuga detto Anzolo (1915–1998).
12 Intervista all'Artista realizzata dall'autore nel dicembre 2022.
13 Vedi nota 3.
14 Albert Mellauner – *Ritmi cromatici* |6 febbraio – 14 maggio 2023, Hofburg, Bressanone|, catalogo della mostra a cura di Peter Schwienbacher Carlo Suani Kathrin Zitturi, Museo Diocesano Bressanone, Bressanone 2023.
15 Intervista all'artista realizzata dall'autore nel gennaio 2023.

1 Nur im Kontext von Murano spricht man bei transparentem Glas von *cristallo* (Kristallglas). Der Unterschied zwischen den beiden besteht in ihrer chemischen Zusammensetzung: Glas besteht überwiegend aus Siliciumdioxid, während das Kristallglas auch einen Mindestanteil (24 %) Bleioxid enthält. Da das Glas der drei Deckenleuchten transparent ist, darf im spezifischen Fall auch der ansonsten nicht ganz korrekte Begriff *cristallo rugiada* (Taukristallglas) benutzt werden.
2 Cesare Moretti, Glossario del vetro veneziano: dal Trecento al Novecento, Marsilio, Venedig, 2002.
3 Eine der renommiertesten Glasmanufakturen auf Murano, sie wurde 1295 gegründet.
4 Die Deckenleuchten im Bozner Landtag sind eine Abwandlung des Modells Royal, das heute noch hergestellt wird, allerdings nur bis zu einem maximalen Durchmesser von 120 cm. Die im Vergleich zur Standardausführung größeren Maße erforderten eine „Glättung" der Elemente, die die drei Leuchter einzigartig machen.
5 S. Fußnote 1.
6 Wenn es Venini zugeschrieben wird, dann würde es zur Tronchi-Serie gehören, die Toni Zuccheri entworfen hat.
7 „… *Anzolo Fuga*, dem es gelang, kleine Buntglassteine zu erzeugen, der nach jahrelangem Experimentieren in jeden Glasstein jahrhundertlange Erfahrung der Muraner Glaskunst einzufangen vermochte…"; Zit. in: Giovanni Paoloni (Hrsg.), Gli Archivi per la storia della scienza e della tecnica atti del convegno internazionale, Desenzano del Garda, 4.-8. Juni 1991, Bd. 2, Rom, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1995.
8 Siehe www.albertmellauner.it/biografia.
9 Incipit des Aufforderungsschreibens in deutscher Sprache, in Kopie zur Verfügung gestellt von Manfred Alois Mayr: „Sehr geehrter Herr Mayr! Der Südtiroler Landtag schreibt einen beschränkten Ideenwettbewerb für die künstlerische Gestaltung des Foyers im Landtag (Landhaus II) in Bozen aus." Der Brief datiert vom 25. November 1985, ist unterschrieben von der Landtagspräsidentin Waltraut Gebert Deeg und protokolliert unter der Nr. 354/EO/dp.
10 Es handelt sich um die sogenannte Patauner-Stele, die 1961 in Siebeneich, bei dem gleichnamigen Gehöft gefunden wurde und eine lineare Inschrift trägt, die von Archäologen als „Bozner Alphabet" bezeichnet wird.
11 Angelo Fuga, genannt Anzolo (1915–1998).
12 Interview des Autors mit dem Künstler im Dezember 2022.
13 Siehe Fußnote 3.
14 Albert Mellauner – Ritmi cromatici/Farbrhythmen (6. Februar bis 14. Mai 2023, Hofburg Brixen), Ausstellungskatalog, Peter Schwienbacher, Carlo Suani, Kathrin Zitturi, Diözesanmuseum Brixen, Brixen 2023.
15 Interview des Autors mit der Künstlerin im Januar 2023.

1 Ma tl ambiënt de Murano vëgnel adoré l'espresciun cristal por le spidl trasparënt. La desfarënzia danter i dui á da nen fá cun la composiziun chimica: le vider é fat porleplü de ossid de silizium, le cristal deperpo á ince na porcentuala minima dl 24% de ossid de plom. Te chësc caje, deache le spidl dles trëi löms dl sössot è trasparënt, pón adoré l'espresciun cristal rosada (*cristallo rugiada*), che n'é zënza de regola nia adatada.
2 Cesare Moretti, Glossario del vetro veneziano: dal Trecento al Novecento, Venezia, Marsilio, 2002.
3 Danter les vidraries de Murano plü conesciüdes, éra gnüda metüda sö tl 1295.
4 Le model da chël ch'al vëgn les löms dl sössot a Balsan é le Royal, che vëgn realisé ciamó aldedaincö, mo cun n diameter de nia plü co 120 cm. Les dimenjiuns maius co chës standard s'á damané che i elemënc, che ti dá ales löms sües particolarité unica, gniss „destrac".
5 Ciara nota 1.
6 Sc'ara é de Venini, podessera aldi pro la seria Tronchi dessignada da Toni Zuccheri.
7 „… Anzolo Fuga , che è riuscito a produrre tessere da vetrata policrome , che dopo anni di esperimenti è riuscito a incorporare in ogni tassello le esperienze secolari dell'arte vetraria muranese…": insciö vëgnel cité te Giovanni Paoloni (a cura de), Gli Archivi per la storia della scienza e della tecnica atti del convegno internazionale, Desenzano del Garda, 4–8 giugno 1991 - Volume 2, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1995.
8 ww.albertmellauner.it/biografia
9 La lëtra de convocaziun tla copia tl lingaz todësch ciafada da Manfred Alois Mayr mët man insciö: "Stimé siur Mayr! Le Consëi provinzial de Südtirol scri fora n concurs de idees limité por n proiet artistich tl foyer dl Consëi provinzial (Palaz dla Provinzia II) a Balsan". La lëtra á la data di 25 de otober 1985, é sotscrita dala Presidënta dl Consëi Provinzial Waltraud Gebert Deeg y é gnüda protocolada cun le numer 354/EO/dp.
10 Ara se trata dla pera cun iscriziuns denominada Patauner, ciafada tl 1961 a Siebeneich dlungia le lüch dal medemo inom, cun lassura na scritöra lineara definida dai archeologs „alfabet de Balsan".
11 Angelo Fuga tlamé Anzolo (1915–1998).
12 Intervista al artist fata dal autur te dezëmber dl 2022.
13 Ciara nota 3.
14 Albert Mellauner - Ritmi cromatici |6 febbraio – 14 ma 2023, Hofburg, Porsenú|, catalogh dla mostra a cura de Peter Schwienbacher, Carlo Suani, Kathrin Zitturi, Museo Diocesano Bressanone, Bressanone 2023.
15 Intervista al'artista fata dal autur de jená dl 2023.

1 Only in Murano is the term crystal used interchangeably with clear glass. The difference lies in the chemical composition: glass is composed mostly of silicon oxide, while crystal also has a minimum of 24% lead oxide. The latter can therefore be referred to as dew crystal, which in other circumstances would be inappropriate.
2 Cesare Moretti, Glossario del vetro veneziano: dal Trecento al Novecento (Glossary of Venetian Glass: From the Fourteenth to the Twentieth century), Venice, Marsilio, 2002.
3 Founded in 1295, it is one of Murano's longest standing and most famous glassworks.
4 Still in production today, the ceiling lights made specially for the Provincial Government Building in Bolzano were the Royal series but wider than the standard 120 cm diameter. This required modifying the constituent elements, rendering the three chandeliers unique.
5 See note 1.
6 If attributable to Venini, it would be part of their Tronchi collection, designed by Toni Zuccheri.
7 "… Anzolo Fuga, who succeeded in producing tesserae polychrome stained glass and, after years of experiments, infused in each piece the centuriesIong tradition of Murano glass craftmanship …": Giovanni Paoloni (ed.), Gli Archivi per la storia della scienza e della tecnica proceedings of the international conference, Desenzano del Garda, June 4–8, 1991 - Volume 2, Rome, Ministry of Cultural and Environmental Heritage, Central Archival Assets Office, 1995.
8 www.albertmellauner.it/biografia
9 Incipit of the call letter in German, copy provided by Manfred Alois Mayr: "Dear Mr. Mayr! The Provincial Council of South Tyrol has announced a restricted competition of ideas in connection with the artistic design of the foyer in the Provincial Council Building (Landhaus II) in Bolzano."
10 Named the "Patauner", and named the "Bolzano alphabet" by archaeologists, this stele with a linear script was discovered in 1961, at Settequerce/Siebeneich, at the eponymous farmstead.)
11 Angelo Fuga – aka Anzolo (1915–1998).
12 Interview with the Artist conducted by the author in December 2022.
13 See note 3.
14 Albert Mellauner – Ritmi cromatici (Chromatic Rhythms, [February 6-May 14, 2023, Hofburg, Bressanone], exhibition catalogue edited by Peter Schwienbacher, Carlo Suani, Kathrin Zitturi: Bressanone Diocesan Museum, Bressanone 2023.
15 Interview with the Artist conducted by the Author in January 2023.

Karl Plattner und die Wandgemälde im Südtiroler Landtag

Karl Plattner e il dipinto murale del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano

Karl Plattner y i depënc sun mur tl Cunsëi provinziel de Sudtirol

Karl Plattner and the Murals in the Provincial Council Building

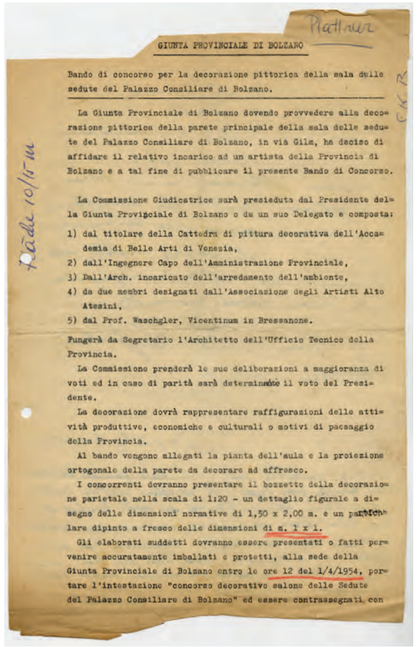
Markus Neuwirth

Karl Plattner und die Wandgemälde im Südtiroler Landtag

Das Gebäude des Südtiroler Landtages liegt mit seiner Architektur an einer historischen Schnittstelle. Die Architekten Luis Plattner und Guido Pelizzari verwirklichten mit ihrem Entwurf den Ansatz einer Architektur, die Altes mit Neuem verbindet. Die Fassade mit Treppe ist streng symmetrisch, lässt noch alte Muster erkennen und nimmt den Dialog mit dem großzügigen heutigen Silvius-Magnago-Platz auf. Die deutlich funktionalen asymmetrischen Ansätze im Inneren zeigen sich in den wohlüberlegten Regelungen der Bewegungsströme der bisweilen großen Anzahl an Personen. Die unterschiedlichen Treppenhäuser, ein kleineres im nordwestlichen Teil und ein größeres, repräsentatives und zugleich fluchtwegtaugliches im südöstlichen Teil, erschließen die Räume der kleineren Sitzungszimmer und die Zimmer der Verwaltung.

Das Vestibül im Erdgeschoss öffnet sich gleich mit zwei Türen zum Plenarsaal, dem neuen demokratischen Zentrum nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese zwei Türen mussten die Kunstschaffenden in ihre Konzepte miteinbeziehen, weil das große Fresko auf der anderen Seite der Wand seinen Platz bekam, um die Persönlichkeiten auf dem Podium zu hinterfangen. Die Landtagspräsidentin oder der Landtagspräsident, die Präsidialsekretärinnen und Präsidialsekretäre und die Regierungsmitglieder sitzen den Abgeordneten des Landtages gegenüber, diese wiederum sehen vor sich die Regierung sowie die Präsidiumsmitglieder und im Hintergrund das Fresko. Das heißt, die natürliche Größe der Persönlichkeiten am Podium tritt visuell automatisch in Bezug zur Größe der dargestellten Menschen auf dem Fresko. Das sollte bei der Entscheidungsfindung im Wettbewerb von erheblicher Bedeutung sein. Auch die zu große Zerstückelung in mehrere Einzeldarstellungen hätte eine unruhige Situation geschaffen. An den schmäleren Flanken des Plenarsaales gibt es ebenfalls zwei Eingänge. Architektur, Nutzung und Fresko mussten eine Symbiose eingehen.

Die Architektur war Ende 1953 im Wesentlichen fertig. Es gab allerdings noch erhebliche Innenarbeiten, die Plattner bei Beginn der beiden ersten, dann wieder abgeschlagenen Fassungen an der Nordwestseite der Mauer während des Malens sehr stören sollten. Landeshauptmann Karl Erckert drückte aufs Tempo. In der zweiten Februarhälfte 1954 wurde die dreiseitige, dicht getippte und ziemlich komplexe Ausschreibung nur für Südtiroler Künstlerinnen und Künstler fertig. Aber der Abgabetermin für die Entwürfe war bereits der 31. März. Das war selbst für die in Südtirol lebenden Kunstschaffenden äußerst kurz, erst recht für den in São Paulo in Brasilien lebenden Karl Plattner (1919–1986). Vor allem verlangte die Ausschreibung ein 1 x 1 Meter großes Probestück, damit man die doch sehr anspruchsvolle Befähigung zur



GIUNTA PROVINCIALE DI BOLZANO

Plattner

Bando di concorso per la decorazione pittorica della sala delle sedute del Palazzo Consiliare di Bolzano.

La Giunta Provinciale di Bolzano dovendo provvedere alla decorazione pittorica della parete principale della sala delle sedute del Palazzo Consiliare di Bolzano, in via Gilm, ha deciso di affidare il relativo incarico ad un artista della Provincia di Bolzano e a tal fine di pubblicare il presente Bando di Concorso.

La Commissione Giudicatrice sarà presieduta dal Presidente della Giunta Provinciale di Bolzano o da un suo Delegato e composta:

1) dal titolare della Cattedra di pittura decorativa dell'Accademia di Belle Arti di Venezia,
2) dall'Ingegnere Capo dell'Amministrazione Provinciale,
3) Dall'Arch. incaricato dell'arredamento dell'ambiente,
4) da due membri designati dall'Associazione degli Artisti Alto Atesini,
5) dal Prof. Waschgler, Vicentinum in Bressanone.

Fungerà da Segretario l'Architetto dell'Ufficio Tecnico della Provincia.

La Commissione prenderà le sue deliberazioni a maggioranza di voti ed in caso di parità sarà determinante il voto del Presidente.

La decorazione dovrà rappresentare raffigurazioni delle attività produttive, economiche e culturali o motivi di paesaggio della Provincia.

Al bando vengono allegati la pianta dell'aula e la proiezione ortogonale della parete da decorare ad affresco.

I concorrenti dovranno presentare il bozzetto della decorazione parietale nella scala di 1:20 - un dettaglio figurale a disegno delle dimensioni normative di 1,50 x 2,00 m. e un particolare dipinto a fresco delle dimensioni di m. 1 x 1.

Gli elaborati suddetti dovranno essere presentati o fatti pervenire accuratamente imballati e protetti, alla sede della Giunta Provinciale di Bolzano entro le ore 12 del 1/4/1954, portare l'intestazione "concorso decorativo salone delle Sedute del Palazzo Consiliare di Bolzano" ed essere contrassegnati con

Karl Plattner e il dipinto murale del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano

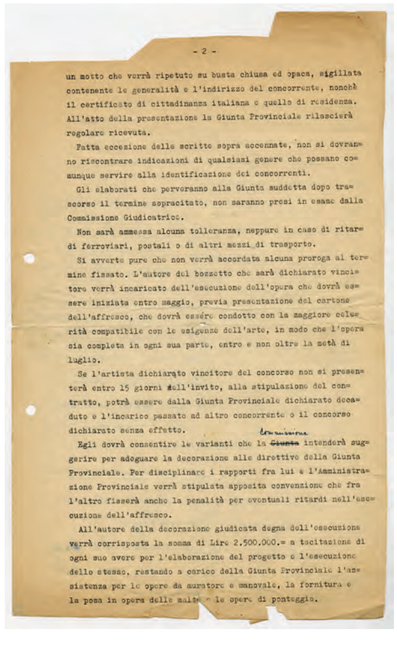
Il palazzo del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, sotto il profilo architettonico, si colloca a cavallo di uno spartiacque storico. Con il loro progetto gli architetti Luis Plattner e Guido Pelizzari seppero dar corpo ad una concezione architettonica in grado di coniugare il vecchio con il nuovo. La facciata con la scalinata, rigorosamente simmetrica, riecheggia ancora antichi schemi compositivi imponendo un dialogo con l'ampia piazza oggi intitolata a Silvius Magnago. All'interno invece emerge la asimmetria dell'approccio funzionale, chiaramente leggibile nella ben congegnata distribuzione dei flussi di transito di un numero spesso considerevole di persone. I distinti corpi scala, quello minore nella parte nord-occidentale e quello principale nella parte sud-orientale, più rappresentativo e insieme adatto come via di fuga, servono gli ambienti delle sale riunioni secondarie e degli uffici.

Ausschreibung Wettbewerb für das Fresko im Plenarsaal des Südtiroler Landtages, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Bando di concorso per l'affresco nella sala plenaria del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Bandida de cuncors per l afrësch tl self plenar dl Cunsëi dla Provinzia autonoma de Bulsan, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Competition call for the fresco in the South Tyrol Council building, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner



- 2 -

un motto che verrà ripetuto su busta chiusa ed opaca, sigillata contenente le generalità e l'indirizzo del concorrente, nonchè il certificato di cittadinanza italiana e quello di residenza. All'atto della presentazione la Giunta Provinciale rilascierà regolare ricevuta.

Fatta eccezione delle scritte sopra accennate, non si dovranno riscontrare indicazioni di qualsiasi genere che possano comunque servire alla identificazione dei concorrenti.

Gli elaborati che perverranno alla Giunta suddetta dopo trascorso il termine sopraciato, non saranno presi in esame dalla Commissione Giudicatrice.

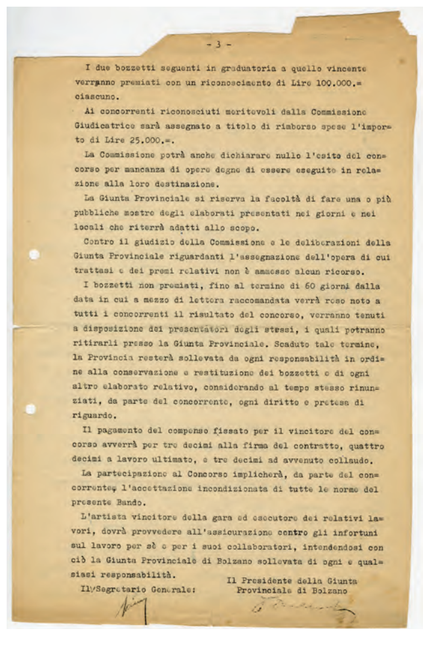
Non sarà ammessa alcuna tolleranza, neppure in caso di ritardi ferroviari, postali o di altri mezzi di trasporto.

Si avverte pure che non verrà accordata alcuna proroga al termine fissato. L'autore del bozzetto che sarà dichiarato vincitore verrà incaricato dell'esecuzione dell'opera che dovrà essere iniziata entro maggio, previa presentazione del cartone dell'affresco, che dovrà essere condotto con la maggiore celerità compatibile con le esigenze dell'arte, in modo che l'opera sia completa in ogni sua parte, entro e non oltre la metà di luglio.

Se l'artista dichiarato vincitore del concorso non si presenterà entro 15 giorni dell'invito, alla stipulazione del contratto, potrà essere dalla Giunta Provinciale dichiarato decaduto e l'incarico passato ad altro concorrente o il concorso dichiarato senza effetto.

Egli dovrà consentire le varianti che la Giunta intenderà suggerire per adeguare la decorazione alle direttive della Giunta Provinciale. Per disciplinare i rapporti fra lui e l'Amministrazione Provinciale verrà stipulata apposita convenzione che fra l'altro fisserà anche la penalità per eventuali ritardi nell'esecuzione dell'affresco.

All'autore della decorazione giudicata degna dell'esecuzione verrà corrisposta la somma di Lire 2.500.000.= a tacitazione di ogni suo avere per l'elaborazione del progetto e l'esecuzione dello stesso, restando a carico della Giunta Provinciale l'assistenza per le opere da muratore e manovale, la fornitura e la posa in opera delle salite e le opere di ponteggio.



- 3 -

I due bozzetti seguenti in graduatoria a quello vincente verranno premiati con un riconoscimento di Lire 100.000.= ciascuno.

Ai concorrenti riconosciuti meritevoli dalla Commissione Giudicatrice sarà assegnato a titolo di rimborso spese l'importo di Lire 25.000.=.

La Commissione potrà anche dichiarare nullo l'esito del concorso per mancanza di opere degne di essere eseguite in relazione alla loro destinazione.

La Giunta Provinciale si riserva la facoltà di fare una o più pubbliche mostre degli elaborati presentati nei giorni e nei locali che riterrà adatti allo scopo.

Contro il giudizio della Commissione e le deliberazioni della Giunta Provinciale riguardanti l'assegnazione dell'opera di cui trattasi e dei premi relativi non è ammesso alcun ricorso.

I bozzetti non premiati, fino al termine di 60 giorni dalla data in cui a mezzo di lettera raccomandata verrà reso noto a tutti i concorrenti il risultato del concorso, verranno tenuti a disposizione dei presentatori degli stessi, i quali potranno ritirarli presso la Giunta Provinciale. Scaduto tale termine, la Provincia resterà sollevata da ogni responsabilità in ordine alla conservazione e restituzione dei bozzetti o di ogni altro elaborato relativo, considerando al tempo stesso rinunziati, da parte del concorrente, ogni diritto o pretesa di riguardo.

Il pagamento del compenso fissato per il vincitore del concorso avverrà per tre decimi alla firma del contratto, quattro decimi a lavoro ultimato, e tre decimi ad avvenuto collaudo.

La partecipazione al Concorso implicherà, da parte del concorrente, l'accettazione incondizionata di tutte le norme del presente Bando.

L'artista vincitore della gara ed esecutore dei relativi lavori, dovrà provvedere all'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro per sè e per i suoi collaboratori, intendendosi con ciò la Giunta Provinciale di Bolzano sollevata di ogni e qualsiasi responsabilità.

Il Segretario Generale: Il Presidente della Giunta Provinciale di Bolzano

Karl Plattner y i depënc sun mur tl Cunsëi provinziel de Sudtirol

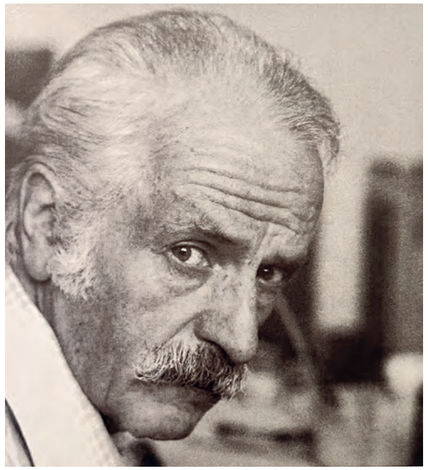
Cun si architetura ie l palaz dl Cunsëi provinziel de Sudtirol da ncadré ite te n pont de ancunteda storich. I architec Luis Plattner y Guido Pelizzari ova cun si proiet nvià via n'architetura che cunliëia l vedl cun l nuef. La fasseda cun la scela lergia, rigurosamënter simetrica, lascia mo ntraudëi de vedli mëudli che tol su l dialogh cun la bela gran plaza, aldidancuei ntituleda a Silvius Magnago. Dedite mpe tómel tl uedl l'assimetria dla mpustazion funzionela, tlermënter da udëi tla regulamentazion bën balanzeda ora di flusc de muvimënt dla cumpëida de persones datrai n iede nce bëndebò granda. La sceles desferëntes, la mëndra tla pert nord-vest y na majera, rapresentativa y depierpul adateda ai troies de mucia tla pert sud-ost, mëina ite ti selfs dla mëndra sales per la sentedes y ti selfs dl'aministrazion.

L vestibul tl partimënt a tiëra se gëura riësc cun doi portes sun l self plenar dla reunions, zënter democratich nuef do la Segonda Viëra Mundiela. I artisć y l'artistes à messù tré ite pea te si cunzec chësta doi portes, davia che l gran afrësch ova da giapé si lerch sun l'autra pert dl parëi, coche paladina al palch dl'autoriteies. La presidëntes o i presidënc dl Cunsëi, cun la/i secreteres dl presidium y deberieda cun la Jonta, cëla sun la cumëmbres/i cumëmbri dla nduneda dl Cunsëi, che da si pert i/les à dan ai uedli cun l afrësch tl sofonz. Pluavisa, ruva la grandëza naturela dla persunaliteies sun paladina visivamënter y automaticamënter adum en relazion ala grandëza dla

Karl Plattner and the Provincial Council murals

The South Tyrolean Provincial Council building might be considered the embodiment of a successful fusion of styles, with the team of architects Luis Plattner and Guido Pelizzari skilfully reconciling the old and the new. The symmetrical façade of the Provincial Council building is preceded by a flight of steps leading through five centrally positioned arches, retaining its simple historicity as it faces out on the wide square that takes its name from Silvius Magnago. Within, the functional asymmetry reflects the considered management of the volume of human traffic. Its two staircases, one in the northwest and another, more grandiose and representative one in the southeastern part of the building, serving also as a fire exit route, lead to smaller meeting rooms and the administrative offices.

The ground floor lobby seamlessly converges into the assembly hall (the post-WWII legislative chamber) via two doors, compelling the artist charged with its decoration to take them into account while also considering the huge fresco behind those sitting on the podium. The president of the Provincial Council, the presidential secretaries and the ministers of the provincial government face the representatives of the Council, who in turn look at the members of the executive and at the fresco behind them. The human figures portrayed in the large fresco are in proportion to the real-life persons on the podium, which was a determining factor in deciding the outcome of the competition. Fragmenting the fresco into separate panels would have



Freskotechnik überprüfen konnte. Der Südtiroler Künstlerbund (SKB) informierte Plattner nicht bzw. zu spät. Der Konkurrenzdruck unter den Künstlerinnen und Künstlern war wohl ziemlich groß. Dass ein Fresko dieser gewaltigen Dimension Geld bringen würde, war klar. Zudem hatte in der Nachkriegssituation nicht nur die Kunstszene finanzielle Engpässe. Klar war auch, dass Plattner die reichste Erfahrung mit den Fresken im Vinschgau sowohl in der Technik als auch in der Beherrschung großer Flächen nachweisen konnte: 1947 Kirche in Lichtenberg und Elektrizitätswerk Mals, 1948 Kirche St. Johann in Prad, 1950 Gefallenendenkmal Friedhof Mals, 1950/1951 Obstmagazin Banfi, Schlanders, 1951 Gefallenendenkmal, Friedhof Naturns. Darüber hinaus besaß Plattner eine solide technische wie internationale akademische Ausbildung: Zuerst Malerlehre in Mals, dann in einem Malereibetrieb in Brixen. Dann, wie er es nannte, der Schritt vom „Vollzeitanstreicher“ zum „Feierabendmaler“. 1938 erkennt der Wiener Akademieprofessor Anton Sebastian Fasal das Talent des Jünglings und bringt ihm in Brixen die Freskomalerei bei. Nach dem Kriegsdienst im italienischen Heer inskribiert Plattner in Florenz als außerordentlicher Hörer. Von dort wird er an die Brera in Mailand empfohlen. 1949 geht er nach Paris, um an der freien Kunstschule de la Grande Chaumière und an der Privatschule André Lhote zu studieren. 1949 und 1950 studiert und arbeitet er in Mailand. 1950 zieht er nach Paris. Dort lernt er seine zukünftige Frau Marie Josephe (Marie Jo) Texier kennen. Mit 31 Jahren ist er in drei Sprachen und mehreren Ländern unterwegs. 1952 zieht das Paar nach São Paulo. Das brasilianische Portugiesisch kommt hinzu.[1] Begleitend Englisch. Es kommen nordamerikanische Kontakte hinzu. 1954 ist Plattner international extrem gut aufgestellt. 1954 Teilnahme an der Biennale in Venedig. 1953 und 1957 Teilnahme an der Biennale von São Paulo.

Dal vestibolo al piano terra due porte aprono direttamente sulla sala plenaria, il nuovo centro democratico dopo la Seconda Guerra Mondiale. Gli artisti e le artiste hanno dovuto tener conto di queste due aperture nelle loro ideazioni, dato che il grande affresco andava collocato sulla faccia opposta della parete, come fondale al podio delle autorità. Le presidenti o i presidenti del Consiglio, con segretarie questore e segretari questori ed insieme alla Giunta, sono rivolti verso i membri dell'assemblea consiliare, che a loro volta li hanno di fronte a sé, stagliati sullo sfondo dell'affresco alle loro spalle. Ne deriva un diretto confronto visivo fra la grandezza naturale delle personalità sul podio e le dimensioni dei personaggi raffigurati nell'affresco. Questa considerazione avrebbe avuto un notevole peso sull'esito finale del concorso. Un'eccessiva frammentazione in tante singole raffigurazioni, infatti, avrebbe indotto un'atmosfera concitata. Ai lati corti della sala si aprono due ulteriori accessi, uno per parte. Architettura, fruizione funzionale e affresco dovevano fondersi in simbiosi.

Al volgere del 1953 l'impianto architettonico era sostanzialmente giunto a conclusione. Tuttavia erano ancora in corso importanti finiture interne che molto interferirono con l'operato di Plattner, tanto da costringerlo a rimuovere una dopo l'altra le sue prime due stesure appena iniziate sul lato nord-ovest della parete. Il governatore della Provincia, Karl Erckert, premeva per accelerare i tempi. Nella seconda metà del febbraio del 1954, su tre pagine fittamente dattiloscritte, fu redatto l'articolato bando di concorso riservato ad artiste ed artisti altoatesini, fissando il termine per la presentazione dei progetti al 31 marzo. Si trattava di una scadenza già estremamente ravvicinata per gli artisti residenti in Alto Adige, figuriamoci quindi per Karl Plattner (1919–1986) che all'epoca risiedeva a São Paulo in Brasile. Per di più, il bando di gara richiedeva una prova artistica delle dimensioni di un metro quadrato, intesa a saggiare le capacità degli artisti nella tecnica particolarmente impegnativa dell'affresco.

L'Associazione Artisti Sudtirolesi (Südtiroler Künstlerbund) non si premurò di informare Plattner, o se lo fece, si mosse tardivamente. La spinta competitiva tra artisti era molto forte e, ovviamente, da un affresco di quelle ciclopiche dimensioni si prospettava un bel guadagno. Del resto, nella situazione del dopoguerra l'ambiente artistico non era certo l'unico a versare in ristrettezze economiche. Per giunta, a tutti era nota la grande esperienza di Plattner in fatto di padronanza tecnica e composizione di ampie superfici pittoriche, acquisita grazie agli affreschi eseguiti in Val Venosta: la chiesa di Montechiaro e la centrale elettrica a Malles del 1947, la chiesa di San Giovanni a Prato allo Stelvio del 1948, il monumento ai caduti nel cimitero di Malles 1950, i magazzini della frutta Banfi di Silandro del 1950/51 e il monumento ai caduti nel cimitero di Naturno del 1951.

Inoltre Plattner poteva contare anche su una solida formazione tecnica ed accademica internazionale. Dopo la formazione come artigiano a Malles e l'apprendistato

Karl Plattner im Atelier, Archiv Karl Plattner, Bozen

Karl Plattner nel suo atelier, Archivio Karl Plattner, Bolzano

Karl Plattner te atelier, Archif Karl Plattner, Bulsan

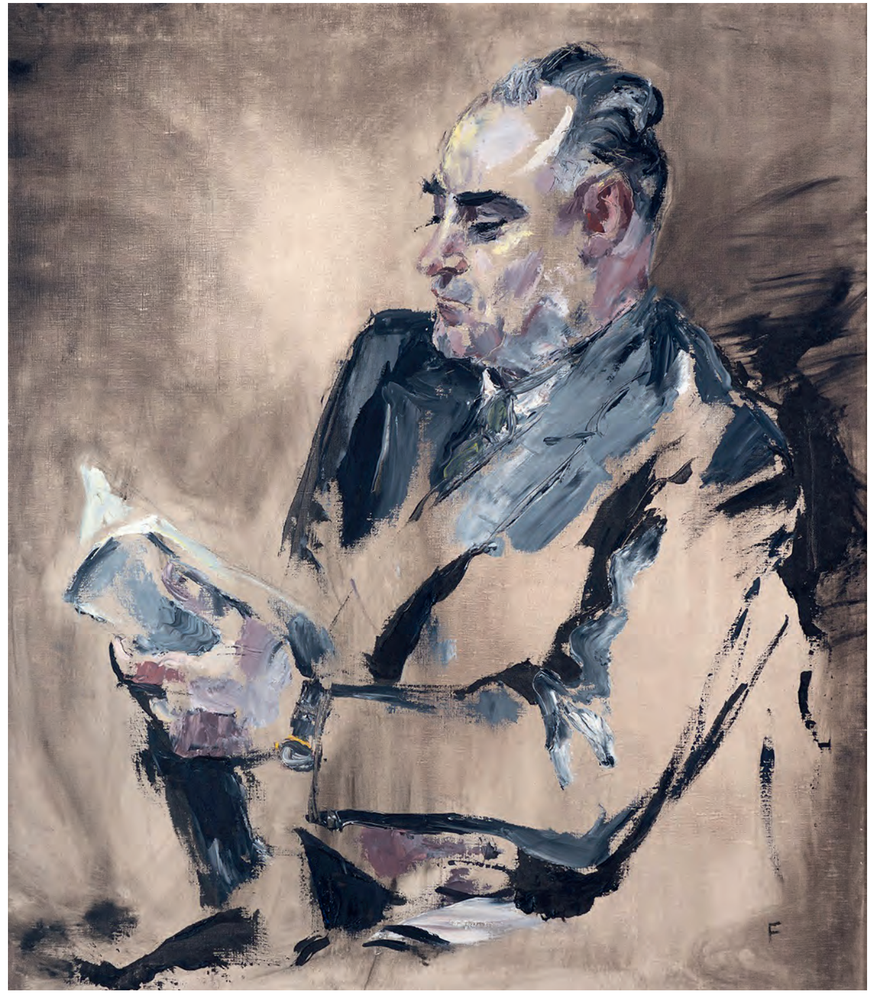
Karl Plattner in the Studio, Karl Plattner Archive, Bolzano/Bozen

Peter Fellin, Porträt Friedrich Eccel, um 1960, Archiv Museum Eccel Kreuzer/Foto Erich Dapunt

Peter Fellin, Ritratto di Friedrich Eccel, intorno al 1960, Archivio Museo Eccel Kreuzer/Foto Erich Dapunt

Peter Fellin, Retrat Friedrich Eccel, ntëur l 1960, Archif Museum Eccel Kreuzer/fotografia Erich Dapunt

Peter Fellin, Portrait of Friedrich Eccel, around 1960, Eccel Kreuzer Museum Archive; Photo Erich Dapunt



persones rafiguredes sun l afrësch. Chësc à abù bëndebò de mpurtanza canche n à tëut la dezijions per l cuncors. Drë' massa n gran spediciamënt te de plu rapresentazions singules ëss nce crià na situazion mbusiëda. Dales pertes plu strëntes dl self plenar iel ënghe mo doi d'autra ntredes. Architetura, nuzazion y afrësch messova ji ite te na simbiosa.

L'architetura ie unida stluta ju sustanzialmënter ala fin dl 1953. L fova eder danz mo da fé trueps lëures dedite, che à desturbà dassënn Plattner canche l à metù man a depënjer la prima doi verscions sun la pert nord-vest dl mur, che ie dopro inò unides zaredes ju. L sëurastant dla Provinzia Karl Erckert ova menà do. Do mez fauré dl 1954 iel unì stlut ju la bandida de cuncors, bëndebò

created an unsettling effect, disturbing the natural interplay between architecture and functionality.

By the end of 1953, the architectural remodelling of the exterior of the building had largely been completed, although much work still remained to be done inside. As he began working on the first of his two sketches on the northwest-facing wall, the constant traffic of workers and artisans proved challenging for Karl Plattner. The then Provincial Governor, Karl Erckert, was keen to expedite the total refurbishment of the building, and, in February 1954, a tender was published for a competition confined to artists from South Tyrol. The submission deadline was 31 March 1954 which, particularly for Karl Plattner who, at the time, resided in São Paulo (Brazil), proved unrealistic. To evaluate each

Der begeisterte Kunstsammler und Mäzen Friedrich Eccel ahnte offensichtlich bereits, dass man versuchte, Plattner im Vorfeld auszuboten. Eccel besaß ein Geschäftshaus in den Lauben, in dem sich heute das Eccel Kreuzer Museum befindet. Joseph Kreuzer war der Schwiegersohn, der die Sammeltradition weiterführte.[2] Die Tochter von Eccel, Eva Kreuzer Eccel, hat ein bis heute gültiges Überblickswerk zur Kunst des 20. Jahrhunderts in Südtirol geschrieben, neben vielen Aufsätzen und Artikeln.[3] Eccel war erfolgreicher Textilverkäufer und -händler mit entsprechendem Organisationstalent. Was nun aber folgen sollte, war allerdings ein Meisterstück der Befähigung zum Manager. Sobald er die Ausschreibung in der Hand hatte, agierte er allein und zügig. Er schickte Plattner im Februar mit dem ersten Brief dieser Serie, dessen Tagesdatum ausgerissen ist, sofort die Ausschreibung und verwendete die Rückseiten als Briefpapier, also auch ein sparsamer Manager. Er fing offensichtlich sofort an, mit den zuständigen Persönlichkeiten zu verhandeln, damit mit entsprechender Fairness die besondere Situation Plattners in São Paulo mit eingerechnet wurde. Am 11. März kam der erlösende Anruf des Assessors für den öffentlichen Raum. Den Inhalt des Telefonats teilte er sofort im Brief (der dritte in dieser Serie) mit: „lieber herr plattner in diesem Augenblick hat mich arch.abram angerufen und mich gebeten ihnen folgendes mitzuteilen. (Donnerstag 11. 3. 54 16.15 uhr) der president hat die allgemeine terminabänderung, wie ich ihnen mitgeteilt habe nicht genehmigt, jedoch soll für ihren fall die ausnahme gemacht werden dass sie die zeichnungen mit luftpost am 31. 3. 54 spätestens drüben absenden können. die frescoprobe muss aber unbedingt bis 14. April hier eingetroffen sein. also müssen sie sich danach richten, dass die frescoprobe, wenn diese per schiff abgeht rechtzeitig drüben aufgegeben wird. es wird ein schweres problem werden, aber nachdem die frescoprobe nur ein detail (das sie vielleicht schon ausgearbeitet haben) können sie das schon in den nächsten tagen versenden….inzwischen scheint jemand bei abram mit dem biennale kathalog gewesen zu sein, es hat ihm mächtig imponiert, dass sie an erster stelle mit einem bild vertreten waren“.[4]

Eine Dame, deren Name nicht genannt wird, soll die Freskoprobe als eingetragenes Reisegepäck im Schiff bis Genua mitnehmen. Die Reise des Freskos von Genua bis direkt zu Eccel plante dieser minutiös als „Bagaglio a presso“, bei dem nicht einmal eine Fahrkarte notwendig gewesen sei. Aus dem vierten Brief vom 24. März 1954 um 8.30 Uhr geht hervor, dass die Dame vermutlich noch nicht mit dem Schiff gestartet war. Eccel plante auch schon die „Vorlage von Arbeiten“ für den Wettbewerb.[5]

in una ditta di pittura a Bressanone si era apprestato al grande salto, come lo definiva lui stesso, da imbianchino a tempo pieno a pittore da dopolavoro serale. A Bressanone il talento del giovane viene notato da Anton Sebastian Fasal, accademico viennese, che nel 1938 lo avvia alla tecnica dell'affresco. Arruolato nell'esercito italiano, dopo la guerra si iscrive come auditore straordinario a Firenze, da dove viene raccomandato per l'accademia di Brera a Milano. Nel 1949 è a Parigi, dove frequenta la libera accademia La Grande Chaumiere e la scuola privata di André Lhote. Tra il 1949 e il 1950 studia e lavora a Milano. Nel 1950 è nuovamente a Parigi, dove incontra la futura moglie, Marie Josephe (Marie Jo) Texier. All'età di trentun anni egli si muove a suo agio fra svariati Paesi parlando tre lingue, e quando nel 1952 la coppia si trasferisce a San Paolo in Brasile, impara anche il portoghese brasiliano,[1] oltre all'inglese per via dei contatti allacciati con il Nord America. Al 1954 Plattner è molto ben inserito a livello internazionale. Partecipa alla Biennale di Venezia del 1954 e alle Biennali di São Paulo del 1953 e 1957.

Qualcuno aveva intuito sin da subito come da più parti, a Bolzano, si tentasse di scavalcare Plattner a piè pari. Si trattava dell'ingegnere Friedrich Eccel, appassionato collezionista d'arte e mecenate, che sotto i Portici di Bolzano possedeva l'edificio commerciale che oggi ospita il Museo Eccel Kreuzer. Il genero, Joseph Kreuzer, ne porterà avanti la tradizione collezionistica,[2] e la figlia, Eva Kreuzer Eccel, oltre a numerosi saggi e articoli, redigerà un'opera a tutto tondo sull'arte del XX secolo in Alto Adige, tuttora apprezzabile.[3] Eccel è un affermato commerciante di tessuti, dotato di particolari capacità organizzative.

Quel che accadde di lì a breve, però, si può definire un vero capolavoro d'iniziativa imprenditoriale. Non appena ebbe in mano il bando di concorso, a febbraio, agì da solo e con rapidità inviando immediatamente il bando a

Friedrich Eccel, Skizze des im Bau befindlichen Saales des Südtiroler Landtages für Karl Plattner, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Friedrich Eccel, Schizzo per Karl Plattner raffigurante lo stato di avanzamento dei lavori nella sala plenaria del Consiglio provinciale di Bolzano, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Friedrich Eccel, Schiza per Karl Plattner tl self plenar dl frabicat dl Cunsëi provinziel de Bulsan, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Friedrich Eccel, sketch for Karl Plattner of the South Tyrol Provincial Council assembly hall under construction, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Peter Fellin, Wettbewerbsentwurf, Foto in der Zeitschrift Prisma des Südtiroler Künstlerbundes, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Peter Fellin, Bozzetto di concorso, riproduzione pubblicata su Prisma, rivista dellAssociazione Artisti Sudtirolesi, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Peter Fellin, Desmazeda de cuncors, fotografia tla revista Prisma dla Lia Artisć de Sudtirol, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

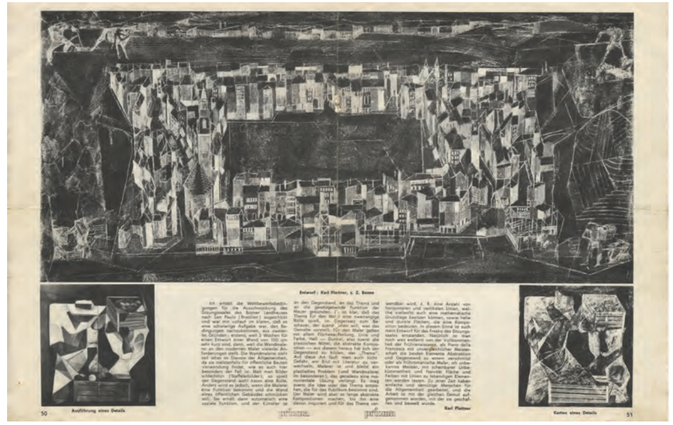
Peter Fellin, competition design, photo in the Prisma magazine of the South Tyrolean Artists' Association, 1954 Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Wettbewerbsentwurf, Foto in der Zeitschrift Prisma des Südtiroler Künstlerbundes, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Bozzetto di concorso, pubblicato a doppia pagina su Prisma, rivista dell'Associazione Artisti Sudtirolesi, 1954 Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Desmazeda de cuncors, plata dopla tla revista Prisma dla Lia Artisć de Sudtirol, 1954 Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

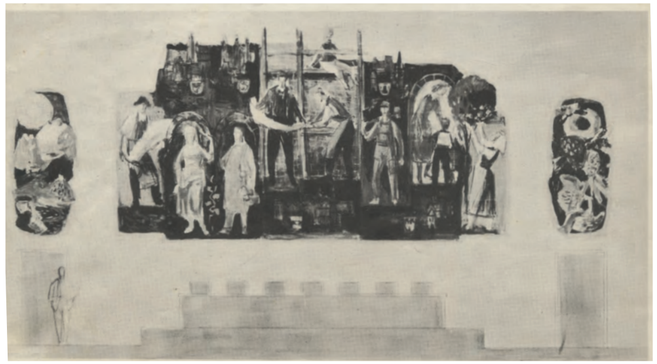
Karl Plattner, competition design, double-page spread in the Prisma magazine of the South Tyrolean Artists' Association, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner



cumplessa, te trëi plates scrites ju drët tóch a mascin. L cuncors fova scrit ora mé per artistes y artisć de Sudtirol y l termin per dé ju la schizes tumova danz bele ai 31 de merz. Chësc fova propi nce per l'artistes y i artisć che vivova te Sudtirol n tëmp scialdi curt, tamplù per Karl Plattner (1919 – 1986) che vivova a São Paulo tl Brasil. La bandida de cuncors se damandova dantaldut na schiza de un n meter per un, acioche n ëss pudù valuté a puntin la capaziteies ghiredes tl'adurvanza dla tecnica dl afrësch. La Lia Artisć de Sudtirol (SKB - Südtiroler Künstlerbund) ne ti ova fat al savëi nia a Plattner o sce, pona massa tert. La prescion dla cuncurënza danter i artisć fova marate bëndebò granda. L fova bën tler che n afrësch de chësta grandëza enorma ëss purtà n bel davani. Oradechël ne fova do la viëra nia mé la scena artistica metuda ala strëntes finanzieles. Tler fòvel nce, che Plattner pudova mustré su l'esperiënza plu rica cun i afrësc tla Venuesta, sibe tla tecnica che nce a se deriejer canche la nen jiva de de gran sperses: l ann 1947 la dlieja de Lichtenberg y la zentrela eletrica de Mals, l ann 1948 la dlieja de St. Johann a Prad, l ann 1950 l monumënt ai tumei dla viëra tla curtina de Mals, i ani 1950/1951 l magasin dla versura Banfi de Solaneres, l ann 1951 l monumënt ai tumei tla curtina de Naturns. Mplu ova Plattner na furmazion academica

artist's technique, the competition regulations required applicants to submit a 1x1 m sample detail of their sketches. Unfortunately for Plattner, the Südtiroler Künstlerbund (SKB), the South Tyrolean Artists' Association, neglected to inform him in time, although it is not clear if this was done on purpose or whether they did so belatedly. Considering the generous financial reward that could be expected (particularly in the immediate post-war era), there would be intense competition among the participants for a prestige project of this kind, especially at a time of widespread financial hardship.

Despite all the complications, in the end, Plattner emerged as the clear winner. His years of experience painting frescoes in Val Venosta/Vinschgau valley coupled with his international reputation may well have been important factors in determining the outcome. Both in terms of technique and mastery of large-scale murals, Plattner's skill was unmatched in Val Venosta valley. Notable achievements included his work in the church of Montechiaro/Lichtenberg (1947), the Malles/Mals electrical plant, the church of S. Giovanni di Prato/St. Johann in Prad (1948), the Malles cemetery war memorial (1950), the Banfi indoor fruit market in Silandro/Schlanders (1950/1951), and the war memorial at the Naturno/Naturns cemetery (1951). Starting out as an apprentice painter in Malles, Karl Plattner (1919 – 1986) took a job with a firm of painters in Bressanone/Brixen, subsequently working part-time. In 1938 Plattner's talent caught the eye of Prof. Anton Sebastian Fasal at the Vienna Art Academy, leading the aspiring young artist to begin his studies in fresco painting in Bressanone. After leaving the military at the end of the war, Plattner went on to receive education in Florence, before moving to the Brera Fine Arts Academy in Milan. Relocating to Paris in 1949, he attended the Academie de La Grande Chaumiere and later went to Montparnasse, where he studied at the André Lhote Academie. While still a student, he worked in Milan between 1949 and 1950 before returning to Paris in 1950, where he met his future wife, Marie Josephe (Marie Jo) Texier. Fluent in three languages and aged only 31, Plattner was already something of a globe-trotter and had visited several countries. In 1952 the newlywed couple moved to São Paulo, where Plattner would soon add Brazilian Portuguese to his linguistic repertoire[1]. By 1954, he was already an international name as underscored by his presence at the Venice Biennale, as well as the São Paulo Biennale in 1953 and 1957, respectively.



Nur einmal verzagte er ob des Zeitdrucks sowie der fehlenden Informationen und räumte die Möglichkeit ein, dass es nicht zum Auftrag kommen könnte. Er schrieb am 5. April 1954 und vergaß, die Uhrzeit beizufügen: „Von den Bedingungen können sie nicht abgehen. Mir scheint es als aussichtslos, wenn sie sich bewerben…ja die dinge liegen sehr komisch, dabei heisst sich das ganze landhaus und nur südtiroler sollen eingeladen werden.ich habe tatsächlich keinen kontakt mit den herren des skb und weiss nicht,was diese in der angelegenheit ‚landhausfresko' wissen und denken sobald die arbeit vergeben wird, können eingeweihte ja mehr erfahren. Jedenfalls sind sie froh, dass sie so weit weg sind, und seien sie nicht traurig, wenn ich es ihnen morgen als aussichtslos ‚sich am wettbewerb zu beteiligen, darstellen muss, aber nach dem heutigen kalvarienberg habe ich wenig hoffnung".[6] Er fügt eine Skizze des Saales bei, auf der eine noch nicht vorhandene Glasdecke geplant war. Im Innenbereich war der Landtag im April 1954 noch längst nicht fertig. Am nächsten Tag war Eccel mit *Brief Bozen 6. April 1954* Dienstag 17 Uhr schon wieder optimistischer, denn am Vormittag konnte er mit Unterstützung von Hans Ebensberger, der Plattner con la prima di una serie di lettere. Il testo della missiva, la cui data risulta asportata, è vergato sul retro del bando, a dimostrazione di quanto egli fosse anche un imprenditore parsimonioso. Di pari passo iniziò quindi a negoziare con le autorità responsabili, affinché la particolare situazione di Plattner, nella lontana São Paulo in Brasile, venisse considerata con la dovuta equità.

L'11 marzo ricevette una rassicurante telefonata da parte dell'assessore all'urbanistica, della quale egli condivise immediatamente il contenuto nella terza lettera di questa serie: Caro signor Plattner, mi ha appena chiamato l'arch. Abram chiedendomi di informarLa di quanto segue. (Giovedì 11.3.54 ore 16:15) Il presidente, come Le avevo anticipato, ha respinto la proroga generica della scadenza, ma riguardo al suo caso viene accolta un'eccezione in deroga, di modo che Lei possa inviare i disegni per posta aerea da laggiù, al più tardi il 31.3.'54. Il saggio d'affresco invece deve assolutamente pervenire qui da noi entro il 14 aprile. Deve quindi assicurarsi che il saggio, se parte per nave, venga spedito da laggiù in tempo utile. Non sarà certo facile, ma dato che la prova è solo un dettaglio (che forse Lei ha già elaborato) spero lo possa

Heiner Gschwendt, Wettbewerbsentwurf, Foto in der Zeitschrift Prisma des Südtiroler Künstlerbundes, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Heiner Gschwendt, Bozzetto di concorso, riproduzione pubblicata su Prisma, rivista dell'Associazione Artisti Sudtirolesi, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Heiner Gschwendt, Desmazeda de cuncors, fotografia tla revista Prisma dla Lia Artisć de Sudtirol, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Heiner Gschwendt, competition design, photo in the Prisma magazine of the South Tyrolean Artists' Association, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Franz Lenhart, Wettbewerbsentwurf, Foto in der Zeitschrift Prisma des Südtiroler Künstlerbundes, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Franz Lenhart, Bozzetto di concorso, riproduzione pubblicata su Prisma, rivista dell'Associazione Artisti Sudtirolesi, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Franz Lenhart, Desmazeda de cuncors, fotografia tla revista Prisma dla Lia Artisć de Sudtirol, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Franz Lenhart, competition design, photo in the Prisma magazine of the South Tyrolean Artists' Association, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Siegfried Pörnbacher, Wettbewerbsentwurf, Foto in der Zeitschrift Prisma des Südtiroler Künstlerbundes, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Siegfried Pörnbacher, Bozzetto di concorso, riproduzione pubblicata su Prisma, rivista dell'Associazione Artisti Sudtirolesi, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Siegfried Pörnbacher, Desmazeda de cuncors, fotografia tla revista Prisma dla Lia Artisć de Sudtirol, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Siegfried Pörnbacher, competition design, photo in the Prisma magazine of the South Tyrolean Artists' Association, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

tecnica y internaziunela bën frëma. Mprima òvel fat n lernerat de depënjer a Mals, dopro iel stat te na firma da depenjadëur a Persenon. Pona iel unì dant, coche ël nstës ti dijova, l saut da „moler a tëmp plën" a „depenjadëur do vëies". L ann 1938 recunësc l prufessëur dl'Academia de Viena Anton Sebastian Fasal l talënt dl jëunn y ti nsënia la tecnica dl afrësch a Persenon. Do avëi finà l servisc militer pro i saudeies talians, se scrijel ite a Flurënza coche ascutadëur straordiner. Tlo ti vëniel cunsià de jì tla Brera de Milan. L ann 1949 iel jit a Paris a studië tl'Academia Liedia de La Grande Chaumiere y tla scola privata de André Lhote. I ani 1949 y 1950 stùdiel y lëurel a Milan. L ann 1950 se n vàl a sté a Paris y iló cunëscel chëla che deventerà dopro si fëna, Marie Josephe (Marie Jo) Texier. Cun 31 ani iel de viac te trëi rujenedes y de plu stac. L ann 1952 se trasferëscel cun la fëna a São Paulo y nsci mpèrel nce mo l portughesc brasilian leprò,[1] ora che l nglëisc pervia di cuntac cun l Nord America. L ann 1954 ie Plattner propi scialdi bën pusiziunà a livel internaziunel. L ann 1954 iel ala pert pro la Bienela de Unieja y ti ani 1953 y 1957 iel pro la Bieneles de São Paulo.

L culezionist d'ert, apasciunà y mezen, inj. Friedrich Eccel jagova tlerménter che n purvova bele danora a tò y jì Plattner. Eccel fova patron de n frabicat cumerziel sot ala Laubes, te chël che l ie aldidancuei l Museum Eccel Kreuzer. Joseph Kreuzer fova l jënder, che à deriet inant la tradizion dl culezionism[2] y la fia de Eccel, Eva Kreuzer Eccel, à scrit na opera panuramica sun l'ert dl Nuefcënt te Sudtirol, aprijeda mo ncueicundì, y pona mo trueps scric y articuli.[3] Eccel fova n buteghier y cumerziant de tesciam de suzes y l ti savova l fortl tl'urganisazion. Ma a cie che l messova śën ti sté do fova danz na maestrìa de talënt da manager. Pernanche l à abù la bandida de cuncors tla man, se àl muet da sëul y aslune. De fauré ti àl rièsc mandà a Plattner l nvit a dé dant si pieta cun la prima lëtra de chësta lingia, te chëla che la data ie unida zareda ora, y l à adurvà l dovia per la ntestazion, donca fòvel nce n manager sparaniënt. Da coche l semea, àl rièsc metù man

The ebullient industrialist, art patron and collector, Friedrich Eccel was a key figure in promoting Plattner's career and a staunch supporter. He was also the owner of a commercial building in the Porticles/Lauben of Bozen/Bolzano that now houses the Museum Eccel Kreuzer. His son-in-law, Joseph Kreuzer, continued with the family tradition[2] of collecting art, while his daughter, Eva Kreuzer Eccel, (her numerous essays and articles aside) is the author of a seminal publication on 20th-century South Tyrolean art.[3] Not only a successful textile merchant and trader, Friedrich Eccel also displayed remarkable organisational skills and his actions during the tender process can only be described as a masterstroke of managerial ingenuity. As soon as the competition was announced in February 1954, Eccel immediately alerted Plattner, using the reverse side of the letters as stationery (an indication of his thrift-mindedness). It later transpired that Eccel had negotiated with the municipal authorities to ensure that Plattner's distant location in Brazil would not have been prejudicial to his candidature. On 11 March, Eccel received a phone call from a representative of the South Tyrolean Public Works Council. Eccel wrote to Plattner (German original, 3rd in this series): *"Dear Mr. Plattner, architect Abram has just called me (Thursday, 11.3.1954, 16:15) asking me to inform you of the following. As already advised, the President has not approved an extension of the competition deadline. However, in your case, an exception will be made, allowing you to remit your entry no later than 31.3.1954 from São Paulo, so that it reaches us by 14 April. Kindly ensure that your fresco sample is with us by the due deadline. While recognising the difficulties, we are cognisant that this is only a sample. In the interim, someone in possession of a catalogue of the biennial seems to have shown it to Abram, who was mightily impressed that one of your works took first prize!"*[4]

An unnamed woman travelling by ship to Genoa agreed to carry Plattner's fresco sample in her luggage, which Eccel arranged to have labelled as *"bagaglio a presso"* (checked-in baggage) to avoid having to purchase a

sich nicht beworben hatte, den Entwurf 1:20 auf eine Sperrholzplatte aufspannen und zusammen mit geforderten anderen Entwürfen und Details, die knapp vor dem Wochenende in Rollen aus Rom, also Luftpost aus São Paulo eintrafen, offiziell einreichen. Schließlich kam auch die Freskoprobe noch rechtzeitig an. Zwar erst am 21. März, aber für die Kommission zurecht. Der Wettlauf gegen die Zeit wurde von Eccel und Plattner gewonnen.

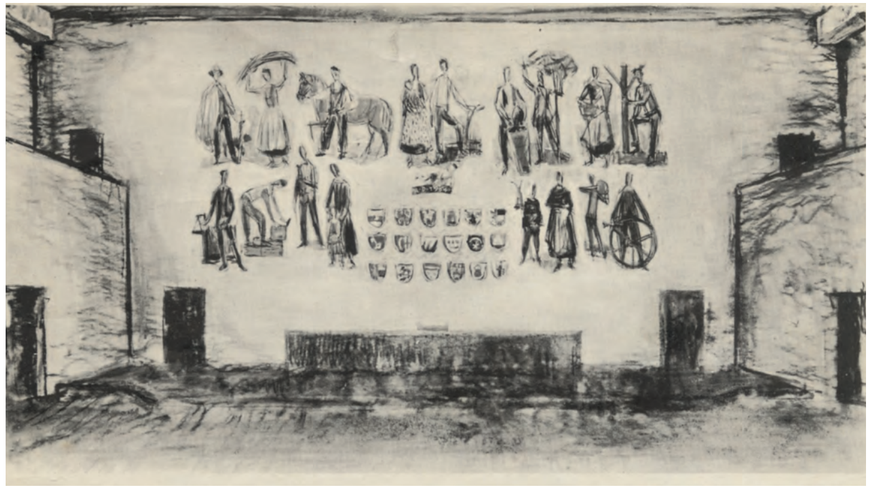
Für den Wettbewerb war den Künstlerinnen und Künstlern klar, dass sie „das wirtschaftliche und kulturelle Leben der Provinz oder eine charakteristische Studie der Südtiroler Landschaft darzustellen“ hatten. Das war auch in der Ausschreibung gefordert. Da Eraldo Fozzer das Thema Industrie und Arbeit, dazwischen die Allegorie der Provinz, bereits mit seinem Relief über dem Eingang abgedeckt hat, musste im Fresko konsequenterweise auf das Bürgertum (Stadt) und die Landwirtschaft fokussiert hingewiesen werden. Die Jury trat am 27. April 1954 zusammen. Den Vorsitz hatte Alois Pupp, Präsident der Kommission für Öffentliche Bauarbeiten. Mitglieder waren Bruno Saetti, Professor an der Academia delle Belle Arti in Venedig, zu dieser Zeit auch deren Direktor, Leonardi, Chefingenieur der Landesverwaltung, Architekt Erich Pattis, Bildhauer Ignaz Gabloner, Architekt Anton Abram als Mitglieder des Südtiroler Künstlerbundes, Professor Heinrich Waschgler, Kunsthistoriker und Priester des Brixner Vinzentinums, und Guido Pelizzari als Architekt des Gebäudes.[7] Karl Plattner erhielt den ersten Preis. Nach der offiziellen Verkündung des Ergebnisses am 28. April 1954 wurde beschlossen, die Entwürfe in der neuen Zeitschrift des Südtiroler Künstlerbundes, Prisma, zu publizieren. Eccel inserierte selbstverständlich mehrfach mit seiner Firma im Prisma. In der Maiausgabe, Nr. 5, 1. Jahrgang 1954, wurden einige Entwürfe mit Kurztexten der Kunstschaffenden abgebildet, sofern die Künstler auf das Anliegen der Redaktion reagierten. Nicht alle taten das. Es erforderte natürlich auch entsprechenden Mut, sich zu präsentieren. Karl Plattner erhielt als Einziger eine Doppelseite. Zudem wurde bei ihm als Einzigem der Karton eines Details und die Freskoausführung (1 x 1 m) eines Details abgebildet. Im Vergleich mit den anderen Entwürfen fällt zudem auf, dass er als Einziger eine flächendeckende Gesamtkomposition mit perspektivischen Verstrebungen lieferte. Peter Fellin entschied sich, mit einem Bischof den Klerus, mit einer Frau den Haushalt, einen Arbeiter, Mutterschaft, einen Mann mit Schaufel für die Landwirtschaft, die Obsternte, einen Mann mit Schlögel und schließlich

inviare già nei prossimi giorni….a quanto pare nel frattempo qualcuno ha mostrato il catalogo della Biennale ad Abram, che è rimasto molto colpito dal fatto che Lei era presentato con un’illustrazione in primo piano”.[4]

Una signora, il cui nome non viene menzionato, avrebbe portato la prova d’affresco con sé come bagaglio di viaggio registrato sulla nave per Genova. Il successivo trasporto dell’affresco da Genova al recapito di Eccel fu minuziosamente programmato da quest’ultimo, sfruttando la modalità di bagaglio a presso che non richiedeva il pagamento di ulteriori tariffe di viaggio. Dalla quarta lettera del 24.3.1954 alle 8.30 del mattino risulta però che presumibilmente la signora non si era ancora imbarcata, mentre Eccel si stava già occupando della presentazione delle opere per il concorso.[5]

In un’unica occasione si perse d’animo per l’imminente scadenza e la mancanza di notizie, ammettendo la possibilità che l’incarico sfumasse. Scrive il 5.4.1954, dimenticando di aggiungere l’ora: “Lei non può farci nulla. La Sua candidatura mi sembra senza sbocco... sì, è tutto molto strano, l’intero Consiglio è del parere che vadano invitati solo i sudtirolesi. Di fatto non ho contatti con i signori della Südtiroler Künstlerbund (Associazione Artisti Sudtirolesi) e non so cosa sappiano e pensino della questione “affresco del Consiglio”, non appena l’incarico sarà aggiudicato gli addetti ai lavori ne saranno meglio informati. In ogni caso, Si rallegri di essere così lontano, e non Si rattristi se domani dovrò prospettarLe come impossibile la Sua partecipazione al concorso, ma dopo il calvario di oggi ho ben poche speranze”.[6] Allega anche uno schizzo della sala, che raffigura un lucernario in vetro, ancora da realizzare. Ad aprile del 1954, quindi, la sala plenaria al suo interno era tutt’altro che completata. Il giorno seguente con la lettera da Bolzano di martedì 6.4.1954 ore 17, Eccel ritrova l’ottimismo dopo che in mattinata con l’aiuto di Hans Ebensberger, che non si era candidato, era riuscito a presentare ufficialmente il progetto in scala 1.20, montato su tavola di compensato insieme agli altri disegni e dettagli richiesti, finalmente pervenuti a Roma giusto prima del fine settimana, in rotoli recapitati per posta aerea da São Paulo. Da ultima anche la prova d’affresco arrivò puntuale, ovvero il 21 marzo, e dunque in tempo utile per la commissione. Eccel e Plattner avevano alfine vinto la loro corsa contro il tempo.

Per il concorso, gli artisti e le artiste erano ben consapevoli di dover rappresentare la vita economica e culturale della provincia o uno studio caratteristico del paesaggio altoatesino, come espressamente richiesto dal bando.



Hans Prünster, Wettbewerbsentwurf, Foto in der Zeitschrift Prisma des Südtiroler Künstlerbundes, 1954, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

Hans Prünster, Bozzetto di concorso, riproduzione pubblicata su Prisma, rivista dell’Associazione Artisti Sudtirolesi, 1954, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

Hans Prünster, Desmazeda de cuncors, fotografia tla revista Prisma dla Lia Artisć de Sudtirol, 1954, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

Hans Prünster, competition design, photo in the Prisma magazine of the South Tyrolean Artists’ Association, 1954, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

a marciadé cun i respunsabli a na moda che l unisse tenì cont cun coretëza dla situazion particulera de Plattner a São Paulo. Ai 11 de merz iel ruvà l telefonat tan aspità dl assessëur al’urbanistica. L cuntenut dl telefonat àl riësc comunicà tla lëtra (la terza de chësta lingia): „Mi bon Plattner, l me à pa iusta cherdà su l arch. Abram y l me à prià bel de Ve fé al savëi chësc tlo dessot. (Juebia 11.3.54, dala 16.15) L president à refusà la mudazion generela dl termin, coche Ve ove fat al savëi, purempò dëssel per Vosc cajo unì fat na ezezion, a na moda che Vo pudëis mandé demez i dessënies per posta tres jol da lavia ca, al plu tert ai 31.3.54. La schiza dl afrësch muessa eder ruvé ite tlo da nëus de vëira forza nchin ai 14 de auril. Perchël messëis Ve seguré che la schiza dl afrësch, sce la pëia via cun l bastimënt, à da unì data su lavia per tëmp y ëura. L sarà damat rie, ma davia che la schiza dl afrësch ie mé n detail (che ëis povester bele laurà ora) pudëis magari bele la mandé demez i dis che vën… depierpul pèrel che zachei sibe bele jic da Abram cun l catalogh dla Bienela, che ti à fat gran mprescion pervia che vo fais rapresentà al prim post cun n retrat“.[4]

Na landa, de chëla che l ne vën nia fat l inuem, dassova tò pea la schiza dl afrësch coche cufer registrà sun berca nchin a Genova. L ova planificà ala menuda l viac dl afrësch da Genova nchin diretamënter a Eccel coche „bagaglio a presso“, per chël che l ne foss nianca stat de bujën de paië na cherta de viac. Dala cuarta lëtra di 24.3.54, dala 8.30 tómel ora che la landa ne fova bonamënter mo nia pièda via cun l bastimënt. Eccel planificova ntant nce bele la „presentazion di lëures“ per l cuncors.[5] Mé un n iede iel unì gram ajache l ne se udova nia de bela pervia dl tëmp, dla nfurmazions che manciova y l jagova che povester ne foss la ncëira nia unida a s’l dé. L ova scrit ai 5.4.54, y l se desmëncia de junté l’ëura: „Ne pudëis danz nia jì demez dala cundizions. L me sà per nia sce Ve candidëis … scì la cosses ie bëndebò fetres, dut l Cunsëi provinziel ie dla minonga che n dësse nviè mé sudtirolesc. Ie ne n’é propi no degun cuntat cun chisc berbesc dl skb (Lia Artisć de

separate ticket. However, judging by the contents of the 4th letter (dated 24 March 1954) it seemed that as late as 8:30 a.m., the woman had not yet boarded the ship. In the meantime, Eccel had already done all he could to enable Plattner to take part in the competition.[5] Only once did he lose hope due to time constraints and missing information—at one point even admitting that he had come close to failure. Expressing his frustration on 5 April 1954, (time unknown) he wrote: “The obstacles seem insurmountable. To me, it seems that tendering (for the competition) is a hopeless endeavour...things seem rather strange. The Provincial Council continues to insist that only South Tyroleans should be invited to participate. Since I barely have any connection with the people at the Südtiroler Künstlerbund (SKB), the South Tyrolean Artists' Association, I'm unsure of their standpoint. Once the tender is awarded, those on the inside will likely have the advantage. In any case, it's comforting to be far away, and I won't be disheartened even if it seems futile that I present them with the competition entry tomorrow. But after today's ordeal, my hopes are dwindling.”[6] In his letter, Eccel also attached a sketch of the assembly hall illustrating the envisaged glass ceiling that had yet to be installed. This meant that, as of April 1954, work inside the Provincial Council building was still ongoing. However, in his letter dated 6 April 1954 (17:00), Eccel was more optimistic. With the help of Hans Ebensberger (who was not taking part in the competition), they managed to put together a 1:20 scale replica of Plattner’s work mounted on plywood. Together with additional sketches and annotations remitted from São Paulo just before the weekend, Plattner’s entry arrived on 21 March, well within the deadline. It was thus that Plattner and Eccel had succeeded in their race against time, enabling Plattner to enter and win the competition.

Participating artists understood that the mural to be realised in the Provincial Council assembly hall called for either “a depiction of the work and cultural life in the province or a characteristic study of the South Tyrolean landscape”. In his iconic relief sculpture mounted on the simple

Mercurius für den Handel darzustellen. Jede einzelne Figur reichte in der Größe, knapp unter den beiden Türen ansetzend, bis unter die Decke. Mithin wären die Figuren in Relation zu den Persönlichkeiten auf dem Podium gigantisch ausgefallen. Heiner Gschwendt entwarf eine dreiteilige Struktur, indem er im Zentrum kleinteilige Räume aneinandersetzte, Ausblicke auf Architekturen gewährte und sie mit Menschen bei der Arbeit besetzte. Links und rechts füllte er abgetrennt die Zonen über den Türen mit Details. Franz Lehnhart baute einen historistischen Triumphzug der Personifikation der Etsch mit ihren Nebenflüssen. Auf dem Kleid der Etsch sind die Wappen der sieben Städte Südtirols platziert. Siegfried Pörnbacher befüllte einen Mittelstreifen mit Wappen und bekannten Architekturen, links sind Arbeiten zu sehen und rechts die größte Figur, ein Kruzifix, das gerade von einem Bildhauer vollendet wird, sowie weitere Tätigkeiten. Hans Prünster organisierte eine Wappenzone im Mittelstreifen, flankiert von freigestellten Figuren bei Arbeitstätigkeiten beziehungsweise mit Familie. Die Figuren sind aber sehr groß und ohne räumliche Einbindung. Mario Todarello, der eher für seine Plakatkunst bekannt war, lieferte keinen Kurztext, entschied sich für eine Landschaft in Vogelperspektive. Links den Weinbau auf einem Plateau, rechts ein Pärchen in Rückansicht, das in die Landschaft schaut. Auf einem Holzstapel sitzt ein Künstler, der malt. Die Mitte dominiert allegorisch eine nackte Frau auf einem Pferd. Zurückversetzt eine enge Ansammlung an Architektur, die Stadt repräsentierend. Lässt man die Entwürfe im Vergleich mit Plattner Revue passieren, dann fallen einige Dinge auf: Plattner verzichtet mit Ausnahme von jenem von Bozen als Sitz des Landtages auf Wappen oder verteilte Architektur. Er verzichtet auf Zerlegung der Wandfläche in einzelne Segmente, welche es den Künstlern natürlich einfacher machen, allerdings eine Beunruhigung des Auges hervorrufen würde. Plattner war der Einzige, der ein Vollbild präsentierte.

Mit Poststempel vom 28. April 1954 schickte Eccel ein Telegramm an Plattner mit der Gratulation zum ersten Preis.[8] Am 30. April 1954 um 18.40 Uhr schickte Eccel einen Brief mit Details: „von Portugal kam das aufgabeavviso der frescoprobe am 13.4. 54 in bozen kam die sendung am karsamstag an.aber erst am Mittwoch den 21. 4. 54 konnte ich alle hindernisse überwinden und die kiste vom zollamt freibekommen.aber in diesen tagen erfuhr ich, dass die kommision erst am 27. 4. zusammentreten sollte…am 27. 4. 54 am abend kam arch.abram

Dato che i temi dell'industria e del lavoro, raffigurati a fianco della personificazione della Provincia di Bolzano erano stati già affrontati da Eraldo Fozzer nel rilievo sculto reo collocato sopra all'ingresso, risultava per logica che l'affresco si dovesse focalizzare sui temi della borghesia (la città) e dell'agricoltura.

La giuria si riunì il 27 aprile 1954, presieduta dall'ingegnere Alois Pupp, presidente della Commissione alle Opere Pubbliche. Ne facevano parte Bruno Saetti, professore e all'epoca anche direttore dell'Accademia di Belle Arti, l'ingegnere Leonardi, ingegnere capo dell'amministrazione provinciale, l'architetto Erich Pattis, lo scultore Ignaz Gabloner e l'architetto Anton Abram in qualità di membri dell'Associazione Artisti Sudtirolesi il professor Heinrich Waschgler, storico dell'arte e sacerdote del Vinzentinum di Bressanone, e infine Guido Pelizzari in qualità di progettista dell'edificio.[7]

Karl Plattner si aggiudicò il primo premio. Dopo l'annuncio ufficiale dei risultati, il 28 aprile 1954, si decise di pubblicare i progetti su *Prisma*, la nuova rivista dell'Associazione Artisti Sudtirolesi, sulla quale Eccel, ovviamente, sponsorizzava la sua azienda con frequenti inserzioni pubblicitarie. Il numero di maggio della prima annata, il numero 5 del 1954, presenta alcuni dei progetti con brevi commenti degli artisti, perlomeno di quelli che accolsero l'invito della redazione, dato che non tutti lo fecero. È comprensibile, serve anche un certo coraggio per esporsi in pubblico. A Karl Plattner fu riservata in esclusiva la presentazione a doppia pagina, l'unica con le immagini del cartone e della prova d'affresco da 1 x 1 metro di un dettaglio. Rispetto alle altre ideazioni, la sua spicca come la sola ad offrire una composizione d'insieme con assi prospettici a tutta parete. Peter Fellin preferì invece

Mario Todarello, Wettbewerbsentwurf, Foto in der Zeitschrift Prisma des Südtiroler Künstlerbundes, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Mario Todarello, Bozzetto di concorso, riproduzione pubblicata su Prisma, rivista dell'Associazione Artisti Sudtirolesi 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Mario Todarello, Desmazeda de cuncors, fotografia tla revista Prisma dla Lia Artisć de Sudtirol, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Mario Todarello, competition design, photo in the Prisma magazine of the South Tyrolean Artists' Association, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, oder zweite Freskofassung, anschließend abgeschlagen, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, prima o seconda stesura dell'affresco, successivamente rimossa, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Prima o segonda verscion dl afrësch, dopro tëutes demez, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, first or second fresco version, subsequently removed, 1954, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Sudtirol) y ne sé nia cie che chisc sà y pënsa dla cuestion dl ‚afrësch dl palaz provinziel', pernanche l lëur unirà dat su, puderà magari chi dl mestier nresci velch deplù. A uni moda pudëis vester cuntënt che sëis tan dalonc, y ne ëise mé nia la ria luna, sce n duman muessi Ve fé al savëi che l ie dut per n debant sté ala pert al cuncors, ma cun duta la pëines de ncuei éi bën puecia speranza".[6] L njonta n plann dl salamënt, sun chël che l fova udù dant n plafon de scipa, mo da realisé. D'auril dl 1954 fova donca l salamënt dl Cunsëi provinziel bën dut auter che finà dedite. L di do fova Eccel inò plu otimist cun la lëtra da Bulsan di 6.4.54 merdì, dala 17.00, ajache danmesdì fòvel stat bon, cun l judamënt de Hans Ebensberger, che ne se ova nia candidà, de destënder ora la schiza 1:20 sun na plata de lën cumpensà y de la dé ju ufizialmënter, deberieda a d'autra schizes y detalis damandei, ruvei adalerch n fruz dan la fin dl'ena te brodli da Roma, donca per posta tres jol da São Paulo. Nultima ie monce la schiza dl afrësch ruveda adalerch per tëmp y ëura. Bën permò ai 21.3., ma drë adrët per la cumiscion. La garejeda contra l tëmp fova unida vënta da Eccel y Plattner.

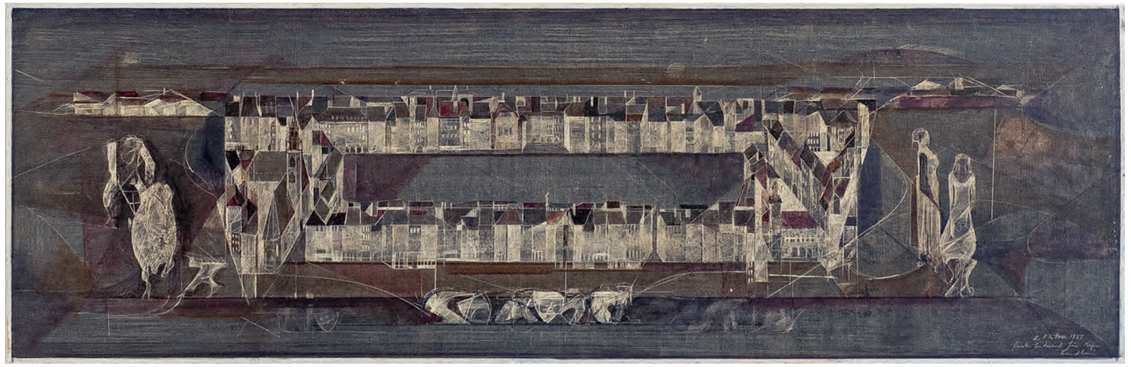
Per l cuncors fòvel tler ai artisć y ala artistes che i:les ova da „rapresenté la vita ecunomica y culturela dla provinzia o na studia carateristica dla cuntreda de Sudtirol". Chësc fova nce scrit dant tla bandida de cuncors. Davia che Eraldo Fozzer ova bele tratà l tema dla ndustria y dl lëur, danter la persunificazion dla Provinzia de Bulsan, Sudtirol, cun si relief sëura la ntreda, messova de cunse-

façade above the arches at the entrance of the Provincial Council building, Eraldo Fozzer had already touched on the related themes of labour and industry. It thus made sense that, in his fresco, Plattner would depict rural life. On 27 April 1954, the competition committee chaired by Alois Pupp, President of the Public Works Committee, convened a meeting to decide the winner. Other committee members included Bruno Saetti, Professor and Director at the Academy of Fine Arts, Leonardi, the Provincial Administration's Chief Civil Engineer; architect Erich Pattis; sculptor Ignaz Gabloner; architect Anton Abram representing the Südtiroler Künstlerbund (SKB), the South Tyrolean Artists' Association; Professor Heinrich Waschgler, clergyman and art historian at the Bressanone Vinzentinum; and Guido Pelizzari, Chief Architect at the Provincial Council.[7]

By the time the meeting had ended, Karl Plattner emerged as the clear winner. Following an official announcement on 28 April 1954, the submitted designs were published in *Prisma*, a Südtiroler Künstlerbund publication.

The fact that Friedrich Eccel was a frequent advertiser in Prisma was in no way detrimental to his cause. The May issue (1954: no. 5, vol. 1) published illustrations of the draft drawings submitted by the artists together with brief descriptions. Although this was at the invitation of the editor, not all the participating artists responded—as exposing themselves in public took some courage. As the only entrant to have been given a double-page spread, Karl Plattner was the only one to have the cardboard model replica of his sketch as well as the 1x1 m sample detail published. Plattner was also alone in adding perspective struts to his composition.

The classic figures symbolising various aspects of life depicted by Peter Fellin were a priest, a bishop, a woman engaged in domestic activities, a labourer, a farm worker holding a shovel, labourers picking fruit, a man clutching a leg of mutton, and Mercurius, the Greek god of trade. With the figures varying so much in size, they would have appeared disproportionate alongside the real-life members of the chamber on the podium in front of the mural.



und teilte uns …die freudige botschaft mit,dass ihnen (in weitem abstand) der 1.preis zuerkannt wurde…am nachmittag des 28. 4. hat er uns eingeladen und die eingesandten arbeiten gezeigt.da waren auch schon die schilder angebracht. Über ihren arbeiten, die übrigens auch äusserlich am besten rappräsentiert waren, stand das schild 1.Preis. als zweiter preis waren die arbeiten von prünstern, gschwend und pörnbacher zu gleicher Bewertung angeschrieben. fellin, lehnhart (Meran) gretel stolz rudolf stolz, und ein ital. Plakatmaler, dessen namen ich nicht behalten habe, waren unter den bewerbern.der dritte preis ist nicht zugeteilt worden…etwas wird auch familie seyer schreiben. Scheints haben sie noch am selben tag (28. 4. 54) der 27. 4. 54 war noch geheim, schon mit ihrer mutter telefoniert.“[9]

Das offizielle Telegramm von Landeshauptmann Karl Erckert nach São Paulo datiert vom 29. April 1954: “… DICHIARATO VINCITORE CONCORSO AFFRESCO PALAZZO CONSILIARE CON PRIMO PREIO (sic!) STOP SCANSO DECADENZA PREGOVI COMMUNICARE ENTRO CINQUE MAGGIO ACCETTAZIONE INCARICO CONDIZIONI BANDO CON SEGUENTI MODIFICHE STOP TERMINE PRESENTAZIONE CARTONI FINI GIUGNO IDEM CONSEGNA DECORAZIONE ULTIMA QUINDICI OTTOBRE PRESIDENTE ERCKERT ”[10]

Plattner begann im Herbst 1954 mit den Arbeiten an der Wand, musste aber bald feststellen, dass die Zeit für die vorbereitenden Entwürfe gemessen an der Herausforderung zu kurz war. Er war nicht der Einzige, der das sagte oder schrieb. Im Dezember brach er die Arbeit nach zweimaligem Abschlagen des begonnenen Freskos ab. Er zog sich bis August für die Ausarbeitung unzähliger Entwürfe nach Paris zurück. Einer davon fand später seinen Weg in die Sammlung des Landtages. Ab August 1955 bis Ende September oder Anfang Oktober vermochte er bei 100 m² in nur zwei Monaten das Fresko vor der Herbstsession des Landtages 1955 rechtzeitig zu vollenden.

le raffigurazioni: un vescovo a rappresentare il clero, una donna per la cura domestica, e poi un operaio, la maternità, un uomo con vanga per l’agricoltura, la raccolta della frutta, un uomo con la mazza e infine Mercurio per il commercio. Ogni singola figura a tutta altezza, da poco sotto lo stipite delle due porte fino al soffitto. Figure di queste dimensioni sarebbero risultate gigantesche rispetto alle autorità presenti sul podio.

Heiner Gschwendt ideò una composizione tripartita, con una parte centrale dove una serie di minute ambientazioni accostate tra loro illustrano scorci architettonici animati da persone al lavoro, mentre a destra e a sinistra, discoste, le superfici sopra alle porte sono ricolme di una profusione di dettagli.

Franz Lehnhart concepì un corteo trionfale storicista con le personificazioni del fiume Adige e dei suoi affluenti. Sulla veste dell’Adige campeggiavano gli stemmi delle sette città dell’Alto Adige.

Siegfried Pörnbacher propose una fascia centrale gremita di stemmi ed architetture celebri, collocando a sinistra le attività lavorative e a destra, tra varie altre attività, la scena principale di un grande crocifisso che viene scolpito da un artista.

Hans Prünster allineò una serie di stemmi nella fascia centrale, affiancandola con figure isolate ispirate rispettivamente al lavoro e alla famiglia. Le figure appaiono sovradimensionate, oltre che prive d’integrazione spaziale.

Mario Todarello, ben più noto per la sua opera di grafico cartellonista, scelse infine un paesaggio a volo d’uccello, senza aggiungere alcun testo di commento. A sinistra un vigneto in un pianoro, a destra una coppia di spalle che ammira il paesaggio mentre un artista dipinge seduto su una catasta di tronchi. Il centro è dominato allegoricamente da un nudo femminile a cavallo. Sullo sfondo, un fitto gruppo di architetture a rappresentare la città.

Dalla rassegna dei progetti, rispetto a Plattner, emergono varie considerazioni. Egli rinuncia agli stemmi e

Karl Plattner, Entwurf für das Fresko, 1955, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Progetto dell’affresco, 1955, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Dessëni dl afrësch, 1955, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, fresco design, 1955, Mart, Archivio del ’900, Fondo Karl Plattner

guënza chësc afrësch se cunzentré sun la tematichees dla borghesia (la zità) y l lëur da bacan. La juria se ova abinà adum ai 27 d’auril dl 1954. L inj. Alois Pupp, Presidënt dla Cumiscion Lëures Publics, fova l sëurastant de chësta. I cumëmbri fova Bruno Saetti prufessëur tl’Academia d’Ert ntlëuta nce si diretëur, l inj. Leonardi, injenier sëurastant dl’aministrazion provinziela, l architet Erich Pattis, l scultëur Ignaz Gabloner, l architet Anton Abram coche cumëmber dl SKB (Lia Artisć de Sudtirol), l prufessëur Heinrich Waschgler storich d’ert y preve dl Vinzentinum de Persenon y Guido Pelizzari coche proietant dl frabicat.[7] Karl Plattner ova giapà l prim pest. Do la cunedida ufiziela dl resultat ai 28 d’auril dl 1954 òven tëut la dezijion de publiché la schizes tl foliet nuef *Prisma* dla Union artisć sudtirolesc. Eccel sponsorisova sambën ënghe chësc foliet cun de plu inserac de si firma. Tla edizion de mei, nr. 5 dl prim ann 1954, iel unì ilustrà n valguna schizes cun cumentars curc di artisć nstësc, tan inant che chisc ova tëut su l nvit dla redazion. Nia duc ne l’ova fat. L ulova sambën nce vester n cër snait a se presenté dant al publich. Karl Plattner ie stat l sëul a giapé na plata dopla. Mplu iel stat l sëul a mustré l carton de n detail y la verscion de n afrësch de un n meter per un de n detail. Permez a l’autra schizes tómel mo tl uedl che l ie stat l sëul a purté dant na cumposizion cumplessiva de duta la spersa cun spangëdes prospetiches. Peter Fellin ova abù plu gën purté dant rafigurazions: n vëscul a rapresenté l clerus, n’ëila per la cësa, n laurant, la maternità, n ël cun badil per l lëur da paur, l regoi dla versura, n ël cun na maza y nultima Mercurius per l cumerz. Uni singula figura ëss curì duta l’autëza, da puech sot ala ponta dla doi portes nchin su permez al sussot. Perchël foss la figures tumedes ora gigantes permez al’autoriteies sun palch. Heiner Gschwendt ova anjinià na strutura te trëi pertes metan adum de pitli tòc de selfs tl zënter, a na moda da udëi ju sun architetures mplenides cun persones che lëura. Sibe a man ciancia che a man drëta òvel mplenì cun details la lerch sëura la portes. Franz Lehnhart ova crià na chëurt trionfela storizista dla persunificazion dl Adesc cun si afluënc. Sun l furnimënt dl Adesc fòvel da udëi lessù i blasons dla set ziteies de Sudtirol. Siegfried Pörnbacher ova mplenì na fascia damez cun blasons y architetures cunesciudes y metù a man ciancia l’ativiteies dl lëur y a man drëta, danter de plu ativiteies, la majera figura, n crist che vën iusta ziplà da n scultëur. Hans Prünster ova realisà na lingia de blasons te na lerch dla fascia amezite cun dales pertes figures ispiredes al lëur o ala familia. La figures toma ora drët grandes y zënza liam de spazium. Mario Todarello, che fova cunesciù plucheauter per si ert grafica sun placac, ova presentà na ududa dla cuntreda dal autajù, zënza degun test de cumentar njuntà. A man ciancia la cultivazion dl vin sun n plan d’autura, a man drëta n pèr da doite che ti cëla ala cuntreda. N artist sentà sun na tassela de lënia che depënj. L zënter ie duminà alego-

Heiner Gschwendt’s triptych structure interposed a series of small vignettes at the centre, his portrayals of edifices and people at work merely hinted at, while the separate left and right sections above the doors were rich in detail.

Franz Lehnhart’s historical triumphalist procession depicted the Adige/Etsch river and its tributaries, with the coats of arms of each of South Tyrol’s seven main towns.

Siegfried Pörnbacher arranged the coats of arms in a central band embellished with well-known urban landmarks. The human figures represented are engaged in various activities with workers on the left, and a crucifix in the act of being chiselled on the right.

Hans Prünster arranged a coat of arms in a central band, flanked by images of people at work and domestic life. Here, too, the figures were disproportionately large and lacked spatial integration.

Mario Todarello, best known for his poster art, eschewed inscriptions—preferring a broader representation of the landscape. To the left is a vineyard on a mountain plateau, and to the right, a male–female couple is seen from behind as they gaze out over the landscape. An artist sits on a pile of wood, absorbed while painting a nude woman on a horse. In the background, a cluster of buildings represents the city.

Plattner’s work stands head and shoulders above the rest, and his minimal use of emblematic insignia is confined to the Bolzano coat of arms. After all, the mural was destined for the seat of the Provincial Council. Whereas most of the other renditions were segmented (facilitating execution), Plattner’s was not, his flowing visual narrative devoid of interruptions.

On 28 April 1954, Eccel telexed a message of congratulations to Plattner.[8] His letter dispatched soon after on 30 April 1954 (18:40) read as follows: *“Notice of the arrival of the fresco sample from Portugal in Bolzano was received on 13 April 1954, but it wasn’t until Holy Saturday, 21 April 1954 that (after overcoming all obstacles) I managed to collect the box from the customs office. All I knew then was that the committee would be meeting on 27 April. That evening, architect Abram communicated to us the joyous news that we had won first prize, and we were invited to present the work on the afternoon of 28 April 1954. A notice was posted declaring the winner, together with the top entries. The first prize went to Plattner, while Prünster, Gschwendt and Pörnbacher came joint second. Fellin, Lehnhart (Merano/Meran), Gretel Proud, Rudolf Proud and an Italian poster painter (whose name I cannot recall) were also listed among the applicants. The third prize has not yet been assigned, and the Seyer Family will probably say something in writing. On that very day, 28 April 1954, they had already informed their mother.”*[9]

Dated 29 April 1954, the official telegram sent by Provincial Governor, Karl Erckert, to São Paulo read (in Italian): “…DICHIARATO VINCITORE CONCORSO AFFRESCO PALAZZO CONSILIARE CON PRIMO PREIO (sic) STOP

Karl Plattner, Karneval in Mals, 1976/1979, Privatsammlung

Karl Plattner, Karneval in Mals, 1976/1979, collezione privata

Karl Plattner, Karneval in Mals, 1976/1979, culezion privata

Karl Plattner, Karneval in Mals, 1976/1979, private collection

Karl Plattner, Wein und Licht, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Vino e luce, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Vin y lum, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Wine and Light, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Das setzte eine große Erfahrung und bei der Fläche ein immenses Arbeitspensum voraus. Im Anschluss verfasste er einen aufschlussreichen, detailreichen Bericht seiner Sichtweise an Landeshauptmann Erckert: „Zum Abschluss meiner Arbeit am Fresko im Sitzungssaale des Landhauses, erlaube ich mir, Ihnen nachstehenden Bericht zu unterbreiten: Als ich im Dezember vergangenen Jahres zum Entschlusse kam, die Freskoarbeit an der Mauer zu unterbrechen, so geschah dies aus zweierlei Gründen:

I. Weil die Voraussetzungen für eine ruhige und konzentrierte Arbeit nicht gegeben war (durch die Anwesenheit der Tischler, Maurer, Elektriker und sonstiger Bauarbeiter)

II. Weil wohl auch die Zeitspanne vom Entwurf zur ausführenden Arbeit an der Mauer relativ kurz war – zu kurz, wenn ich die Arbeit mit bestem Wissen und Gewissen ausführen will; was für mich eine Pflicht ist und wozu Sie als Auftraggeber ein gutes Recht haben. Mit dieser Absicht habe ich am Wettbewerb teilgenommen und mit demselben Vorhaben bin ich auch von Brasilien herübergekommen.

Durch das Einhaltenwollen der Vertragsbedingungen habe ich 2 ½ Monate kostbarer Arbeitszeit verloren, denn die Arbeitszeit vom Oktober bis Dezember war steril (begründet durch zweimaliges Herunternehmen von 15m2 bemalter Fläche). Es dürfte nicht schwer sein festzustellen, dass diese Verzögerung nicht nur meine Schuld war, sondern auch aus oben angeführten Gründen.

ai brani architettonici, fatta eccezione per Bolzano in quanto sede del Consiglio provinciale. Evita inoltre la frammentazione della superficie muraria in singoli settori, un tipico espediente adottato dagli artisti per semplificare il lavoro, che per contro però tende ad innervosire l'occhio. Plattner fu il solo ad ideare un disegno complessivo a tutta parete.

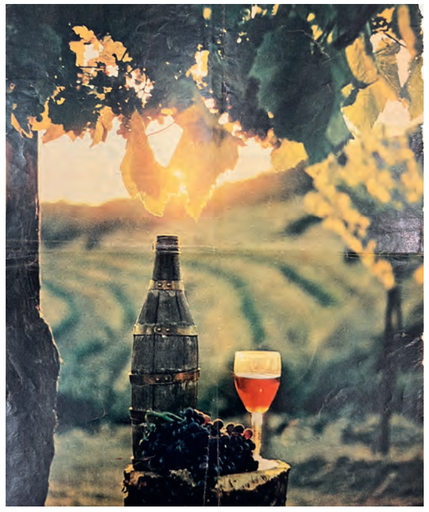
Con un telegramma che porta il timbro postale del 28 aprile 1954, Eccel si congratula con Plattner per il primo premio.[8] Aggiunge poi ragguagli per lettera, in data 30.4.1954 ore 18.40. "La ricevuta d'invio del saggio d'affresco è arrivata dal Portogallo il 13.4.'54, ed il collo è stato consegnato a Bolzano di Sabato Santo. Solo mercoledì 21.4.'54 però, sono riuscito ad appianare tutte le formalità e a farmi rilasciare la cassa dall'ufficio doganale. In quei giorni ero venuto a sapere che la commissione si sarebbe riunita il 27.4. ...e alla sera del 27 passò da noi l'arch. Abram portandoci la lieta notizia che Le era stato assegnato il 1° premio (con ampio margine di vantaggio)... nel pomeriggio del 28.4. ci invitò per mostrarci le opere pervenute, che erano già state provviste di cartelli informativi. Su i Suoi lavori, che tra l'altro erano anche quelli meglio esposti in primo piano, era apposto il cartello del 1° premio. Le opere di Prünster, Gschwendt e Pörnbacher erano segnalate come secondi premi a pari merito. Fellin, Lehnhart (Merano) Gretel Stolz e Rudolf Stolz, e un pittore di manifesti italiano, di cui non ho memorizzato il nome, erano citati come partecipanti. Il terzo premio non è stato assegnato... Le scriverà senz'altro anche la famiglia Seyer. Sembra che, benché la notizia fosse ancora riservata, abbiano telefonato a Sua madre il giorno stesso (28.4.'54)".[9]

Il telegramma ufficiale inviato a San Paolo in Brasile dal governatore Karl Erckert è datato 29 aprile 1954: "[...] DICHIARATO VINCITORE CONCORSO AFFRESCO PALAZZO CONSILIARE CON PRIMO PREIO [sic!] STOP SCANSO DECADENZA PREGOVI COMUNICARE ENTRO CINQUE MAGGIO ACCETTAZIONE INCARICO CONDIZIONI BANDO CON SEGUENTI MODIFICHE STOP TERMINE PRESENTAZIONE CARTONI FINE GIUGNO IDEM CONSEGNA DECORAZIONE ULTIMA QUINDICI OTTOBRE PRESIDENTE ERCKERT".[10]

Nell'autunno del 1954 Plattner si accinse all'esecuzione su parete, ma ben presto dovette rendersi conto che il periodo preparatorio al progetto era stato insufficiente rispetto all'ardua sfida. Non fu l'unico a dirlo o a scriverlo. A dicembre, dopo aver rimosso per ben due volte gli affreschi già iniziati, interruppe l'opera. Fino all'agosto successivo si ritirò a Parigi, dove stese innumerevoli bozzetti, uno dei quali in seguito, andrà ad arricchire la collezione del Consiglio. Dopodiché, in soli due mesi, da agosto a fine settembre o inizio ottobre 1955, arrivò a completare i 100 metri quadrati d'affresco, appena in tempo per la sessione consiliare dell'autunno del 1955. Un'impresa che va ascritta alla grande esperienza e, a fronte di tali dimensioni, ad un'immensa mole di lavoro. Ad opera conclusa raccolse le sue considerazioni in un'esaustiva e dettagliata relazione al governatore Erckert: "A conclusione del mio lavoro all'affresco

ricamënter n'ëila desnuda a ciaval. Dossù n amudlamënt cumpat de architetura che rapresënta la zità. Sce n cunfruntea duta chësta schizes cun l lëur de Plattner, tómel tl uedl n valguna cosses. A ezezion de Bulsan coche sënta dl Cunsëi provinziel, fej Plattner demanco de blasons o de na architetura sparpaniëda ora. L se ndesdij a tò en tòc la sperses di mures te singuli segmënc, che ti la fej ai artisć sambën plu saurida, ma che purtëss danz ite massa sotsëura per l uedl. Plattner ie stat l sëul a presenté dut un n cheder sun dut l parëi.

Cun l timber dla posta di 28 d'auril dl 1954 ti mandova Eccel n telegram a Plattner cun la gratulazions per avëi venciù l prim pest.[8] Ai 30.4.1954 dala 18.40 ti màndel a Plattner na lëtra cun details: „L avis dla ncëria per la proa dl afrësch ie ruveda dal Portugal ai 13.4.54, la spedizion ie ruveda adalerch a Bulsan en la Sada Santa, ma permò n mierculdi ai 21.4.54 sons stat bon de ti vester a duc i nciamps formei y a me fé dé la cassa dal ufize dl daz. Te chisc dis sons unit sëura che la cumiscion s'ëss abinà adum permò ai 27.4.… y ai 27.4.54 da sëira iel ruvà adalerch l arch. Abram che nes à dat… la bela nuvela, che l ve ie unì dat a vo (de truep sëurora) l prim pest… ai 28.4. domesdì nes àl nvià y l nes à mustrà i lëures menei ite. Tlo fòvel nce bele tacà permez la zedules. Sun vosc lëures, che fova danterlauter nce presentei miec de duc da dedora via, fòvel lessù la zedula dl prim pest. Coche segond pest fòvel i lëures de Prünster, Gschwendt y Pörnbacher cun la medema valutazion. Fellin, Lehnhart (Maran), Gretel Stolz y Rudolf Stolz, y n depenjadëur de placac talian, de chël che ne me lecorde nia plu l inuem, fova danter i partezipanc. l terz pest ne n'ie nia unì dat ora…
L ve scrijerà zënzauter nce la familia Seyer. I à marate bele cherdà su vosta oma mo l medem di (28.4.54), ai 27.4.54 fova la nutizia mo sucrëta."[9]



SCANSO DECADENZA PREGOVI COMMUNICARE ENTRO CINQUE MAGGIO ACCETTAZIONE INCARICO CONDIZIONI BANDO CON SEGUENTI MODIFICHE STOP TERMINE PRESENTAZIONE CARTONI FINI GIUGNO IDEM CONSEGNA DECORAZIONE ULTIMA QUINDICI OTTOBRE PRESIDENTE ERCKERT."[10]

In the autumn of 1954, Plattner began working on his epic mural, but before long he realized that the allotted timeframe for concept development fell well short of that required. Indeed, he was not alone in voicing this concern. After two abortive attempts to begin in December, he temporarily retired to Paris to work on his numerous preparatory sketches, one of which became part of the Provincial Council collection. After returning to Bolzano early the following year, Plattner resumed his daunting work on the enormous fresco that was to cover an entire wall, spread over 100 m^2. By late September (or early October) the mural had been completed, in time for the start of the 1955 autumn legislature. Needless to say, this monumental task demanded conceptual ingenuity, a great deal of planning, teams of workers and months of painstaking attention to detail.

In a detailed report addressed to the Provincial Governor, Plattner wrote: "Upon completing the fresco in the assembly hall at the Provincial Council building, I hereby submit the following. When in December last year I decided to suspend work on the fresco, it was for two reasons:

I. The requisite conditions for quietude and focused work did not materialise due to the continuous presence of carpenters, masons, electricians and other construction workers.

II. The envisaged timeframe from design to execution of the work was insufficient to enable me to fulfil the task to the best of my abilities, which is both my duty and your rightful expectation as the client. My unquestionable commitment to this commission brought me here from Brazil for this express purpose. In striving to fulfil the contract, I lost 2.5 months of invaluable working time since the period between October and December proved unproductive (a 15 m^2 painted surface had to be dismantled on two occasions). The cause of this delay was evidently not solely my responsibility but also due to the aforementioned reasons.

I spent the period from January 1955 to August 1955 in Paris, exclusively absorbed in perfecting my sketches for the fresco. Consequently, I was unable to participate in any exhibitions, devote time to other work or the sale of any of my paintings due to a lack of time. Yet had I not moved to Paris, my work could not have been completed in time. As previously advised in written correspondence, I made a commitment to complete the fresco within two months, and I kept my promise".[11]

By then, Plattner's financial resources had been almost depleted, and he scarcely managed to return to Brazil.
His letter to the Provincial Governor omits something that would probably have escaped the attention of anyone in Bolzano (except perhaps Eccel). It relates to complications Plattner experienced in Europe in connection with the execution of another mural. This time it was for the morning edition of the São Paulo newspaper, the Folha da Manhã. It involved difficulties with the Italian–Brazilian Matarazzo

Die Zeit vom Januar 1955 bis August 1955 habe ich in Paris verbracht; dort habe ich ausschließlich an der Entwürfen für das Fresko gearbeitet, infolgedessen konnte ich weder an Ausstellungen teilnehmen, noch Bilder verkaufen, da keine Zeit vorhanden war, welche zu malen. Von meinem Standpunkte aus gesehen, war für mich der Aufenthalt in Paris notwendig um das Werk zur Reife zu bringen. Wie ich dann schriftlich mitgeteilt habe, versprach ich das Fresko in 2 Monaten auf der Mauer zu realisieren und ich habe das Versprechen auch gehalten.“[11] Im Endeffekt hatte Plattner nur mehr das Geld, um nach Brasilien zurückzufahren. Was in diesem Brief nicht erwähnt wird – es hätte in Bozen wohl kaum jemandem außer Eccel interessiert – ist die Tatsache, dass er durch die Verzögerungen in Europa Probleme mit der Ausführung des Wandgemäldes für die Morgenausgabe der Folha de São Paulo, die Folha da Manhã, bekam, insbesondere mit der italienischen Industriellenfamilie Matarazzo als Haupteigentümer der Folha de São Paolo. Der komplette Entwurf war vor der Abreise nach Bozen schon fertig, aber er konnte den Vertrag für die Ausführung zeitlich nicht mehr einhalten. Plattner hatte sozusagen doppelten Stress. Allerdings hatte er in São Paulo zwei bedeutende Fürsprecher, die ihm den Rücken freihielten. Einerseits der Redakteur der Folha de Manhã José Nabantino Ramos, der wohl bei den Eigentümern erfolgreich um Verständnis warb und Plattner per Brief nach Paris vom 8. März 1955 beruhigte, sich auf versprochene Fotografien aus Europa freute und das vollste Vertrauen in sein Talent zum Ausdruck brachte.[12] Der zweite bedeutende Fürsprecher und gemeinsamer Freund war der einflussreiche Kunsthistoriker und Kunstkritiker Lourival Gomes Machado, der auch einen Text über Plattner verfasste. Es gibt ein interessantes Porträt von ihm von der Hand Plattners. Gomes Machado steht vor einem Gemälde mit einem Akt. Das Gesicht von Gomes Machado leuchtet zum Bild, das Bild leuchtet zu ihm. Das Licht, das durch das Fenster dringt, spielt in diesem Dialog keine Rolle mehr im Lichtsystem. Dieses Werk ist eine Selbstreflexion des Künstlers über sein Schaffen und dessen kritische Rezeption.

Will man das Fresko im Plenarsaal des Landtags tiefer begreifen, müssen einerseits einige Grundzüge im Schaffen von Plattner erläutert werden, andererseits die Einbindung in das Gesamtœuvre erfolgen.[13] Dabei spielt die erste Phase in São Paulo zwischen 1952 und 1954 eine Schlüsselrolle im Vorfeld, das sich im Bozner Fresko niederschlägt. Die Tatsache, dass Plattner die Figuren oder Gegenstände oft selbst leuchten lässt, ist fundamental.[14] In einem Bild, das Plattner verständlicherweise selbst besonders wichtig war, das er in mehreren Städten ausgestellt hat und in mehreren Briefen an Marjan Cescutti, heute im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, erwähnt, lässt sich dieses System besonders gut beobachten. Der Karneval in Mals aus den Jahren 1973–1976 scheint nur im ersten Moment ein leichtes Treiben zu sein. Die erste singende Figur links leuchtet frontal zu den Betrachten-

della sala plenaria del Palazzo del Consiglio, mi permetto di sottoporLe la seguente relazione: quando lo scorso dicembre giunsi alla decisione di interrompere l’opera d’affresco a parete, ciò fu dovuto a due ragioni:

I. Mancavano le condizioni per lavorare in serenità e concentrazione (causa la presenza di carpentieri, muratori, elettricisti ed altre maestranze).

II. Il periodo tra l’ideazione e l’esecuzione a parete era stato in effetti piuttosto breve - troppo breve per affrontare l’opera in piena scienza e coscienza; cosa che se per me è un dovere, a Voi, in quanto committenti, spetta a buon diritto. E’ con questo proposito che ho preso parte al concorso, e con lo stesso intento sono giunto fin qui dal Brasile.

Con l’attenermi ai termini contrattuali ho gettato al vento un prezioso periodo operativo di 2 mesi e mezzo, dato che il lavoro svolto da ottobre a dicembre si è rivelato infruttuoso (causa le rimozioni, ripetute per ben due volte, di 15 m2 di superficie già affrescata). Non dovrebbe essere difficile riconoscere che questo ritardo non è imputabile unicamente ad una mia responsabilità, ma deriva anche dalle suddette cause. Ho trascorso il periodo da gennaio ad agosto 1955 a Parigi, lavorando a tempo pieno ai bozzetti per l’affresco, e di conseguenza mancandomi il tempo materiale per dipingere altro non ho potuto partecipare a mostre e vendere quadri. Dal mio punto di vista il soggiorno di Parigi è stato necessario per portare a maturazione l’opera. Successivamente, come comunicato per iscritto, mi impegnai a completare l’affresco a parete in due mesi, e la parola data è stata di fatto mantenuta”.[11]

A conti fatti, a Plattner rimaneva in tasca solo il denaro sufficiente a rientrare in Brasile. Ciò che non viene menzionato nella lettera – e che comunque a Bolzano non sarebbe importato a nessuno, salvo che ad Eccel – è il fatto che la prolungata permanenza in Europa gli procurò seri problemi con l’incarico del dipinto murale per l’edizione mattutina del quotidiano Folha de São Paulo, la *Folha da Manhã*, e nello specifico con la famiglia di industriali italiani Mattarazzo, principali proprietari della testata giornalistica.

Plattner aveva predisposto il progetto definitivo già da prima della partenza per Bolzano, ma fu impossibilitato a rispettare le scadenze esecutive di contratto. Plattner era, per così dire, oberato su due fronti.

Ad ogni buon conto Plattner, a São Paulo, poteva contare su due validi sostenitori che lo spalleggiano. Uno era il direttore del *Folha de Manhã*, José Nabantino Ramos, che dopo i suoi efficaci appelli alla comprensione dei proprietari, l’8 marzo 1955 inviò all’artista, che si trovava a Parigi, una rassicurante lettera nella quale si rallegrava

L telegram ufiziel dl sëurastant dla provinzia Karl Erckert a São Paulo cun data di 29 d’auril dl 1954: „… DICHIARATO VINCITORE CONCORSO AFFRESCO PALAZZO CONSILIARE CON PRIMO PREIO (sic!) STOP SCANSO DECADENZA PREGOVI COMMUNICARE ENTRO CINQUE MAGGIO ACCETTAZIONE INCARICO CONDIZIONI BANDO CON SEGUENTI MODIFICHE STOP TERMINE PRESENTAZIONE CARTONI FINI GIUGNO IDEM CONSEGNA DECORAZIONE ULTIMA QUINDICI OTTOBRE PRESIDENTE ERCKERT”.[10]

Da d’autonn dl 1954 ova Plattner scumencià cun i lëures a mur, ma l à prësc messù cunstaté che l tëmp per anjinië ca la schizes fova massa curt permez ala ndesfida. L ne fova nia l sëul che l dijova o l scrijova. De dezëmber àl lascià su l lëur, do che l ova zarà ju bën doi iedesc l afrësch metù man. L se n fova jit a Paris nchin d’agost per lauré ora iló zacotantes de schizes. Una de chëstes à po giapà si lerch tla culezion dl Cunsëi provinziel. Da agost dl 1955 inant nchin ala fin de setëmber o scumenciamënt de utober iel stat bon de cumpleté l afrësch de 100 metri cuadrac te mé doi mënsc, iusta mo dan la sescion de Cunsëi da d’autonn dl 1955. Danora iel jit na gran esperiënza y aldò dla spersa, na gran gran cëria de lëur. Canche l à abù finà l’opera, àl scrit al sëurastant provinziel Erckert na relazion nfurmativa y plëina de details de si maniera d’udëi la cossa: „Ala fin de mi lëur pra l afrësch tl self plenar dl palaz provinziel, cun lizënza, Ve presënti chësta relazion tlo do: Canche ove tëut la dezijion, de dezëmber dl ann passà, de lascé vester l lëur dl afrësch sun mur, ie chësc suzedù per doi gaujes:

I. ajache l manciova la cundizions per pudëi fé n lëur cun gheneda y cunzentrazion (pervia dla presënza de marangons, muradëurs, eletrizisć y zënza mo d’autri lauranc)

II. bën nce ajache la spana de tëmp danter la schiza y la realisazion dl lëur sun mur ie stata do la rata curta – massa curta a ulëi purté a fin l lëur cun fundamënt y cusciënza; cie che ie per mé n duvier y che Vo, coche cumitënt, ëis duta la rejon de giapé. Cun chësta ntenzions sons stat ala pert al cuncors y cun la medema ntenzion sons nce unì caprò dal Brasil.

É ulù tenì ite la cundizions de cuntrat y é nsci perdù doi mënsc y mez de tëmp de lëur preziëus, ajache l lëur da utober a dezëmber ie stat per nìa (per gauja che é messù

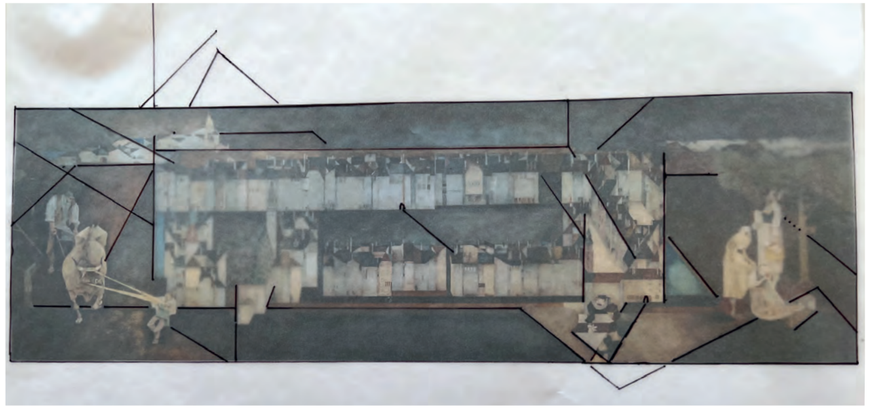
family, the principal owners of the Folha de São Paulo. Although Plattner had completed the design in Brazil prior to departing for Bolzano, he was unable to meet the contract deadline, something that further compounded his stress.

Fortunately, Plattner had two key allies in São Paulo. One was José Nabantino Ramos, editor of the Folha da Manhã, who probably pleaded leniency with the owners on his behalf. In a letter dated 8 March 1955, Ramos reaffirmed his faith in the artist, stating that he was eager to receive the promised photographs of Plattner’s sketches from Europe.[12] Another key ally was the influential art historian and critic Lourival Gomes Machado, a prominent proponent of Plattner’s work and a mutual friend. A curious painting of Gomes Machado shows him standing before a painting of a nude female, facing the viewer with the painting mirroring light back at him. In this play of light, the illumination coming through the window from outside does not interfere or interact with anything in the composition. This work seems to symbolise the artist’s self-reflection and creativity.

In order to better understand Plattner’s mural in the Bolzano Provincial Council assembly hall, one needs to examine certain elements of his artistry, contextualising them within his broader oeuvre.[13] Plattner’s early period in São Paulo between 1952 and 1954 is of prime importance in the lead-up to the realisation of the fresco in Bolzano. A feature of his method is enabling his figures and objects to radiate self-generated luminance.[14] This is exemplified in another significant painting, which was exhibited in several cities and frequently cited in his correspondence with Marjan Cescutti. Titled *Karneval in Mals* (The Carnival in Malles), the painting in question is kept at the *Ferdinandeum*, the Tyrolean State Museum.

At first glance, this painting (realised 1976 – 1979) appears to depict a lively carnival scene. A singing figure on the left beams at the viewer while another holding drumsticks is illuminated at the centre, his shadow falling to the left.[15] Conversely, the figure on the right emits shadows to the right against a neutral black background. Plattner’s fascination with plays of light and the way it affects imagery can also be seen in his collection of photographs and newspaper clippings kept in the *Iconografia* folder at the Mart, the Museum of Contemporary Art in Rovereto. One of these is a page taken from a French magazine showing a photograph of a vine leaf with grapes, lit from behind by a waxing (or waning) sun, giving it an almost florescent appearance. Plattner sometimes employed such techniques at the conceptual stage.

If one looks carefully at the fresco in the Provincial Council assembly hall, the farmer standing on the left is brightly lit without casting any shadow. Beneath the hooves of the glowing white ox next to him are scattered shadows.



den, die mittlere Figur leuchtet nach links, sodass der Schlagschatten der Trommel[15] nach links führt, die rechte Figur leuchtet nach rechts, sodass der Schlagschatten des Stabes nach rechts führt. Das Ganze ist schwarz-neutral hinterfangen. Selbst bei Plattners Sammeltätigkeit von Fotos und Zeitungsausschnitten lässt sich dieses grundsätzliche Interesse nachweisen. In der Mappe Iconografia im Mart in Rovereto befindet sich zum Beispiel eine Seite aus einer französischen Zeitschrift mit einem Foto eines Weinblattes mit Traube, das von hinten von einer Morgen- oder Abendsonne beleuchtet wird, sodass das Blatt wie von selbst zu leuchten scheint. Solche Beispiele hat Plattner zur Entwurfsfindung, zur Vorbereitung und Weiterentwicklung von Ideen verwendet.

Schaut man auf das Fresko, sieht man links den hell in den Saal leuchtenden Bauern ohne Schatten; der weiße Ochse leuchtet ebenfalls und erzeugt unter seinen Hufen kleine Streuschatten. Der Ochsenführer leuchtet in den Saal, der wiederum im Gegenschuss auf ihn leuchtet, sodass hinter ihm ein breiter Streuschatten entsteht. Natürlich werden Schatten auch als natürliches Kontrastmittel verwendet. Oberhalb vom Ochsenzieher ist eine klare Vertikale zu sehen. Plattner hat nicht nur Pläne des Landhauses verwendet, sondern auch einen Stadtplan. Geht man mit einem Lineal im rechten Winkel von der Stelle dieser Linie aus, dann landet man im Kapuzinerkloster. Ohne naturalistisch zu sein, erzeugt Plattner überall Verstrebungen außer- und innerhalb des Bildes. Beim Bürgerpaar in der Mitte fällt auf, dass das Bozner Wappen besonders schwer zu sein scheint, denn die Frau zieht es mühselig hoch. Der nach vorn gebeugte Mann benötigt unglaublich viel Kraft, um es vorwärts zu bringen, denn er drückt mit dem linken Bein fest ab, der einzige Schatten hier. Das rechte Bein mit dem starkfarbigen blauen Socken überschneidet die Kartusche mit dem Monogramm KP und der Datierung 1955. Auf diese Weise gewinnt man den Eindruck, dass hier nicht nur

per le fotografie promesse dall'Europa esprimendo piena fiducia nel suo talento.[12] Il secondo importante sostenitore e comune amico fu l'influente storico e critico d'arte Lourival Gomes Machado, autore tra l'altro di un testo su Plattner. Quest'ultimo ritrae l'amico in un interessante dipinto: Gomes Machado è in piedi davanti a una tela di nudo, il suo volto riluce verso il quadro, il quadro riluce verso di lui. In questo dialogo, la luce che penetra dalla finestra non gioca più alcun ruolo nel sistema luministico del quadro. Si tratta di un'opera che rappresenta un'autoriflessione dell'artista sul proprio universo creativo e sulla ricezione di questo da parte della critica.

Se si vuole comprendere più a fondo l'affresco nella sala plenaria del Consiglio provinciale, occorre, da un lato, illustrare alcuni princìpi cardine della poetica di Plattner, e dall'altro inquadrare l'opera nella sua produzione complessiva.[13] In questo senso la prima fase di São Paulo, tra il 1952 e il 1954, gioca un ruolo chiave decisivo che troverà espressione nell'affresco di Bolzano. Fondamentale è il fatto che Plattner faccia spesso brillare di luce propria le figure o gli oggetti.[14] Questa prassi pittorica si può osservare assai chiaramente in un dipinto che Plattner, com'è comprensibile, considerava particolarmente importante, tanto da esporlo in varie città e menzionarlo in diverse lettere a Marjan Cescutti, e che ora è conservato al Ferdinandeum, il Museo provinciale del Tirolo. Il *Karneval in Mals* (Carnevale a Malles) del 1976–1979 può apparire un po' concitato, ma solo a a prima vista.

La figura del cantante a sinistra riluce frontalmente verso lo spettatore, mentre la figura centrale riluce verso sinistra in modo che l'ombra del tamburo[15] cada a sinistra, e infine la figura di destra è illuminata in modo che l'ombra dell'asta cada a destra. Il tutto è attorniato da un neutro sfondo nero. Questa fondamentale attenzione alla luce è riscontrabile addirittura nelle fotografie e nei ritagli di giornale collezionati da Plattner. Nella cartella

Markus Neuwirth, Schematische Perspektivzeichnung des Freskos im Südtiroler Landtag, 2023

Markus Neuwirth, Schema dell'impianto prospettico dell'affresco del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, 2023

Markus Neuwirth, Dessëni schematich de prospetiva, dl afrësch tl Cunsëi provinziel de Sudtirol, 2023

Markus Neuwirth, schematic perspective drawing of the fresco in the South Tyrol Provincial Council building, 2023

desfé bën doi iedesc 15 metri cuadrac de spersa depënta su). L ne daussëss bën no vester rie da ntënder che chësta ntardiveda ne n'ie nia unida a s'l dé mé per mi gauja, ma nce per la gaujes repurtedes dessëura.

Tl tëmp danter jené dl 1955 y agost dl 1955 sons stat a Paris; iló éi for mé laurà pro la schizes per l afrësch, daviadechël ne pudovi no tò pert a mostres no vënder chedri, davia che ne n'ove nia dlaurela de n depënjer. Do mi ntënder ie la sujurnanza a Paris stata per mé debujën per lascé madurì l lëur. Coche é pona lascià al savëi per scrit, ovi mpermetù de realisé l afrësch sun l mur te doi mënsc y é nce mantenì cie che mpermetù".[11] Ala fin dla finedes ova Plattner mé plu i scioldi per dé ëuta tl Brasil. Cie che l ne vën nia dit te chësta lëtra – a Bulsan ne ti ëssel nteressà tanche a deguni, ora che a Eccel – ie l fat che tres la ntardivedes tl'Europa, òvel abù problems cun l'esecuzion dl depënt sun mur per l'edizion dla duman dl foliet Folha de São Paulo, la *Folha da Manhã*, mocis cun la familia de ndustriei talians Matarazzo, patrons prinzipei dla Folha de São Paulo. La schiza cumpleta fova bele anjinieda dan che l piëss via per Bulsan, ma l ne fova nia plu stat bon de tenì ite i tëmps dl cuntrat. Plattner fova, sce n uel dì nsci, sëuraciarià de lëur. Mé bon che l ova a São Paulo doi sustenidëurs mpurtanc che ti teniva la punia. De un n viers l redadëur dla Folha de Manhã, José Nabantino Ramos, che se ova pa bën davanià la crëta di patrons, y sbunà Plattner tres lëtra a Paris dateda 8 de merz dl 1955, cun chëla che l ti scrijova che l se ncunfertova sun la fotografies mpermetudes dal'Europa y ti fajova alsavëi che l ova crëta plëina te si talënt.[12] L auter gran sustenidëur y cumpani fova l storich d'ert y critich d'ert mpurtant Lourival Gomes Machado, che ova nce scrit n test sun Plattner. D'ël iel n retrat nteressant fat da Plattner nstës: Gomes Machado sta dan n depënt de n at su. L mus de Gomes Machado slumina deviers dl cheder, l cheder slumina ca contra d'ël. La lum che romp da viere ite ne n'à nia da n dì te chësc dialogh tl sistem dla lum. Chësc lëur ie na autoreflescion dl artist sun si criazions y si rezezion critica.

Sce n uel capì plu a puntin l afrësch tl self plenar dl Cunsëi provinziel, vàl de un n viers de bujën de stlarì n valguna carateristiches fundamenteles dl'operes de Plattner, dl auter viers nen vàla de ncadré ite dutes cantes si operes.[13] Danora à tlo da n dì dantaldut la prima fasa de São Paulo danter l 1952 y l 1954, che vën a lum tl afrësch de Bulsan. L fat che Plattner lasce suvënz sluminé la figures o i ogec ie fundamentel.[14] Chësta maniera de lauré pòn usservé drët bën mocis te n cheder che ti fova a Plattner nstës tlermënter scialdi mpurtant, tant che l l'à metù ora

The ox-handler also exudes radiance while casting a broad diffused shadow. Plattner makes use of shadows as a contrasting medium. Above the ox-handler is a barely discernible vertical line found both in the architectural plans of a country house or on a city map. By drawing an imaginary line perpendicular to this point, Plattner draws the viewer's attention to the Capuchin monastery. While not strictly naturalistic in genre, structural elements are incorporated both within and without the composition. At the centre are figures of a man and a woman, making the coat of arms of Bolzano appear particularly onerous as the woman struggles to raise it. The man, bent forward, tries as hard as he can to move it forward, pushing with his left leg (casting the only shadow in this tableau). His right leg dressed in a shocking blue sock overlaps with the cartouche bearing Plattner's monogram ("KP") and the date of the fresco (1955). One has the impression that besides representing a civic-minded pair of citizens, Plattner was also alluding to the personal commitment and effort he invested in this commission. Moving to the right, a group of workers are engaged in fruit picking, again without casting any shadows. In his letter addressed to Cescutti dated 5 September 1979, Plattner affirmed: *"Without light, there can be no shadow"*[16]. His continuing fascination with intricate plays of light gave him complete freedom, both stylistically and in his method. Light, shadow, lines and volumes are harnessed to serve artistic exigencies, aggregating rather than consolidating space.

Celebrated art historian Gabriella Belli has extensively analysed Plattner's work, bringing to bear her keen observational faculties and deep understanding of the painter. She noted that his backgrounds (and sometimes even midgrounds) represent much more than just backdrops. Using them as central motifs in his work, Plattner brings these seemingly neutral spaces to the forefront, allowing them to interact with the main narrative. Belli makes a distinction between his metaphysical 'background' spaces that only become real when tangible figures are transposed into the foreground.[17] In essence, it serves as a psychic canvas onto which Plattner's inner self is projected through his characters and their stories. This enabled him to explore his own deep-seated melancholia, attenuated by his full immersion in his work as he delved into the netherworlds of night and death.[18]

As if to underscore this point, his 1974 self-portrait shows him with leaves cascading over his head as he gazes through a porthole.[19] The surrounding white space remains vacant, making the composition seem to originate from the centre before expanding outwards. To a painter, white

der Fleiß des Bürgertums dargestellt wird, sondern dass sich Plattner in seiner Mühsal bei diesem Projekt selbst darstellt. Die rechte Gruppe der Obsternte kommt ohne Schatten aus. Wie Plattner in einem Brief vom 5. September 1979 an Cescutti schreibt: „ohne Licht kein Schatten".[16] Die raffinierten Lichtsysteme von Plattner – bei völliger Wahlfreiheit der Methoden und Ansätze – sind ein Faszinosum. Licht, Schatten, Linien und Volumina werden nicht im Sinne eines Einheitsraumes verwendet, sondern je nach künstlerischem Bedürfnis frei verfügbar, als Aggregatraum.

Die Kunsthistorikerin Gabriella Belli hat viel über Plattner mit großer Kenntnis und Beobachtungsgabe publiziert. Sie erkannte und analysierte etwas Zentrales in seinem Œuvre, das man nur bestätigen kann. Die Hintergründe, meist auch die Mittelgründe, sind nicht Teil der Erzählung. Dieser indifferente Raum drängt nach vorne und entwickelt sich erst im Vordergrund zum Narrativ. Belli konstatiert zu Recht eine Zweiteilung in einen psychischen Raum im „Hintergrund", der erst im Vordergrund zu einem realen Raum mit scheinbar tastbaren Figuren mutiert.[17] Eigentlich ist es eine seelische Folie. Die Seele Plattners und die seiner Figuren drängen von innen nach außen in Richtung Bühne und Betrachter. Nicht umgekehrt. Zudem verschafft dies Plattner die Möglichkeit, seine tief liegende melancholische Disposition – oft mit immens viel Arbeit in Schach gehalten –, seine Nacht – und Todesthematik unterzubringen.[18] Wie als Bestätigung wirkt sein Selbstporträt aus dem Jahr 1974. Plattner, auf dessen Kopf Blätter herunterhängen, blickt durch ein Bullauge zu den Betrachtenden.[19] Die weiße Fläche in der Umgebung ist leer. Das Werk muss erst von innen nach außen drängen und wachsen. Die weiße Fläche des Bildträgers ist die größte Herausforderung des Malens. Diese konzeptuelle Strategie hängt unmittelbar mit seinem malerischen Vorgehen zusammen. Er arbeitet sich langsam und oft mit einem langen Entstehungsprozess aus der Grundierung heraus. Die Ideen wachsen gewissermaßen Schicht um Schicht erst im Verlauf des Malens selbst auf dem Bildträger. Insofern sind die vielen unvollendeten Bilder im Nachlass sehr interessant und geben Einblick in das komplexe Reifen eines Kunstwerks bis zur Öffentlichkeit. Grundsätzlich muss man die Frage stellen, wann denn eigentlich eine Arbeit fertig sei, nicht nur bei Plattner.[20]

Diese Vorgehensweise kann man beim Fresko nicht durchführen, da man im feuchten Putz keine Änderungen durchführen kann. Jeder Pinselzug muss sitzen. Außer man geht Secco darüber, dann fällt diese Farbe zeitnah ab. Also muss dieser Prozess über die Entwürfe und die Kartons in Originalgröße abgewickelt werden. Solchermaßen versteht man auch die Phase in Paris im Frühjahr 1955 als Vorbereitung. Zudem muss die Gesamtanlage der 100 m² in eine räumliche Gesamtstruktur gebracht werden.

Iconografia del Mart di Rovereto, ad esempio, sulla pagina di una rivista francese troviamo la foto di una foglia di vite con l'uva, illuminata in controluce dal sole radente del mattino o della sera, in modo che la foglia sembra rifulgere di luce propria. Da questo genere di spunti visivi Plattner traeva fonte d'ispirazione nel preparare e sviluppare le sue idee.

Osservando l'affresco, vediamo a sinistra il contadino che riluce chiaro nella sala, privo di ombre; anche il bue bianco riluce gettando piccole ombre soffuse sotto gli zoccoli. La figura che tira le briglie riluce verso la sala, che a sua volta riluce su di lui, gettando un'ampia ombra diffusa alle sue spalle. Le ombre sono utilizzate naturalmente anche come mezzo di contrasto veristico. Sopra alla figura che tira le briglie si staglia una netta verticale. Plattner non si avvale solo delle planimetrie del Palazzo Consiliare, ma anche di una pianta della città. Partendo con una retta a squadra da questa linea, ci ritroviamo al convento dei Cappuccini. Senza cedere al naturalismo, Plattner genera ovunque assi di riferimento all'esterno e all'interno della scena pittorica. Nella scena centrale della coppia di cittadini, lo stemma di Bolzano sembra essere estremamente pesante, sostenuto a fatica dalla donna mentre l'uomo si puntella in avanti nell'incredibile sforzo di sospingerlo in avanti, caricando con forza sulla gamba sinistra, che getta l'unica ombra qui presente. La gamba destra invece, con la vivace calza blu, si sovrappone al cartiglio con il monogramma KP e la data 1955. Si ricava così l'impressione che qui non sia solo l'operosità borghese ad essere rappresentata, ma piuttosto che Plattner intenda raffigurare sé stesso nello sforzo creativo dell'opera. Il gruppo di destra, la raccolta della frutta, risalta senza ombre. Come scrive Plattner in una lettera del 5.9.1979 a Cescutti: "senza luce non c'è ombra".[16] I sofisticati schemi luministici di Plattner – completamente liberi nella scelta di metodi ed approcci – sono un universo di fascinazione. Luce, ombre, linee e volumi non seguono la logica di una coerenza spaziale realistica, ma sono liberamente disponibili a seconda delle esigenze artistiche, come uno spazio aggregato.

La storica dell'arte Gabriella Belli ha pubblicato molto su Plattner, con grande competenza e acutezza di analisi. Nell'opera complessiva dell'artista ha individuato e ana-

te de plu ziteies y nunzià te de plu lëtres a Marjan Cescutti, ncueicundì tenì su tl Ferdinandeum, l Museum dl *Land Tirol*. L *Karneval in Mals* (Carnescià a Mals) di ani 1976 – 1979 semea mé a prima ududa n'animazion lesiera. La prima figura che cianta a man ciancia slumina da danite permez ai usservadëurs, la figura tamez slumina a man ciancia, a na moda che la dumbria pruieteda[15] dl tamburdl tome a man ciancia, la figura a man drëta slumina a man drëta, a na moda che la dumbria pruieteda dl bachët tome a man drëta. L dut ie somputà da n sotfonz fosch neutral. Monce tl lëur de culezion de fotografies y de tòc ora de foliec de Plattner, pòn udëi ora chësc nteres fundamentel. Tla mapa *Iconografia* tl Mart a Rurëi iel per ejëmpl na plata de na zaita franzëusa laite cun na fotografia de na plecia d'ua cun n rujin, iluminei da doite da surëdl dla duman o dla sëira, a na moda che la plecia pèr luminé per si cont. Plattner se à nuzà de de tei ejëmpli per realisé la schizes, per anjinië ca y svilupé mo d'autra ideés.

A ti cialé al afrësch, vëijen a man ciancia l paur che slumina tl self zënza dumbria; l bo blanch luna ënghe ora y stierd de pitla dumbries sot a si ondles. Chël che mëina l bo lumina ite tl self, che lumina inomdechël dl auter viers sun ël, nsci che dossù vëniel a s'l dé na dumbria lergia sparpanië da ora. Sambënzënza vën la dumbries nce nuzedes coche mesun de cuntrast naturel. Sëura l mëinabues su iel da udëi na vertichela tlera. Plattner ne n'à nia adurvà mé planns dl palaz provinziel, ma nce n plann dla zità. Sce n pëia via tl cianton a man drëta cun na schedra dal pont de chësta linia, pona rùven tl cunvënt di Capuzins. Zënza ti la zeder al naturalism, crëia Plattner dloncora spangëdes tl cheder y dedora. Tl cajo dl pèr tamez tòmel tl uedl che l blason de Bulsan semea vester scialdi pesoch, ajache l'ëila fej na gran fadia a l tré su. L ël che se sporj danjù adrova na forza da no crëier a l'auzé inant, ajache l se stiza dassënn sun la giama ciancia, la sëula dumbria che l ie tlo. La giama drëta cun l scufon brum svaiënt toma adum tla cartuscia cun l monogram KP y la data 1955. A chësta maniera àn la mprescion che l ne sibe tlo nia mé rapresentà la lezitënza dl zitadin, ma che Plattner rapresënte sé nstës te si fadia tla realisazion de chësc proiet. La grupa che tlopa versura a man drëta ne adrova nia dumbries. Coche Plattner ti scrij te na lëtra di 5.9.1979 a Cescutti: „zënza lum, deguna dumbria".[16] I sistems de lum rafinei de Plattner – tla plëina lidëza de pudëi se crì ora la metodes y co la nvië via – ie na gran fascinazion. Lum, dumbria, linies y volums ne vën nia nuzei cun na logica de coerënza de spazium realistich, ma ie liberamënter a desposizion aldò di bujëns artistics, coche spazium agregà.

canvas poses the greatest challenge, and this fits Plattner's technique. As Plattner builds his compositions layer after layer, ideas evolve organically as he meticulously applies paint onto the canvas. The numerous unfinished paintings in his estate provide intriguing insights into the intricate evolution of an artwork, from inception to its public unveiling. The question of when a work of art can really be considered complete is still debatable and certainly not circumscribed to Plattner. It is part of a much broader question implicit at the centre of the very act of artistic creation.[20]

However, in the case of fresco painting, the process of superimposed paintwork is impractical since wet plaster renders alterations impossible. Each brushstroke is a deliberate act and remains fixed. Unless a secco technique is employed, any painted-over surface will soon flake away. It therefore calls for preliminary work using pre-prepared sketches and full-sized templates. During his time in Paris in the spring of 1955, Plattner was entirely absorbed in this kind of preparation. He also had to create a spatial structure across the entire 100 m² surface area covered by the mural. For this purpose, Plattner devised an intricate template that might prove challenging for laypersons to comprehend. Employing a multiple perspective, he made use of several one-sided vanishing lines. From a classic European perspective, the absence of a second vanishing point would automatically be assumed to lead somewhere specific, yet it remains indeterminate. But there are two notable exceptions: the first is a line that sharply ascends from the ox to the right and another starting at the monogram bisecting the city. Ascending to the left, another line converges at a point outside the frame. The second is particularly intriguing as Plattner inverts the perspective back to the viewer, as he does with his monogram, date and the couple depicted. Again, the transition moves from inside to outside the frame of the composition. The inverted vanishing lines culminate at the lower edge of the fresco, extending into the physical space of the Provincial Council building.

Hier schuf Plattner eine besonders komplizierte Anlage, die für Laien schwer nachvollziehbar ist. Er arbeitet gleich mit mehreren perspektivischen Mitteln. Er fügt mehrere nur einseitige Fluchtlinien ein, das heißt, wenn der zweite Schenkel fehlt, dann führt das aufgrund unserer europäischen Sehgewohnheiten automatisch in die Tiefe, aber es kann kein Fluchtpunkt ermittelt werden. Es gibt zwei sehr auffällige Ausnahmen: Jene Linie, die vom Monogramm nach links durch die Stadt und durch ein Portal nach links oben verläuft, treffen sich in einem Fluchtpunkt außerhalb des Bildes. Die zweite Ausnahme ist besonders interessant, weil Plattner justament beim Monogramm mit Datierung und dem Bürgerpaar eine Umkehrung der Perspektive Richtung Betrachter durchführt, also wieder von innen nach außen. Diese invertierten Fluchtlinien landen exakt an der Unterkante des Freskos und leiten in den realen Raum des Landtages. Beim Bürgerpaar ist signifikant, dass die Frau frontal mit Dreiviertelansicht des Gesichts gezeigt wird, während der Mann in scharfer Obersicht gezeigt wird, sodass das Gesicht, zudem vom Hut verdeckt, nicht zu sehen ist. Aber die Tatsache, dass ein Fuß in die Kartusche ragt, ist mehr als eindeutig eine Selbstreflexion von Plattners harter Arbeit bei diesem Megaprojekt. Bei der Stadt Bozen wandte Plattner gleich zwei Methoden an: die Vogelperspektive und die Parallelperspektive. Solchermaßen entsteht ein schlichtes Querrechteck, bei dem die Häuser parallel zur Bildebene frontal dargestellt werden. Zwei Mal wird dieses Rechteck bewusst durchbrochen: bei der Pfarrkirche, die als Zentrum des religiösen Lebens herausragt und das Rechteck Richtung Landtag durchbricht – zugleich eine ethische Mahnung; und bei der rechten Flanke. Dort wird eine Häuserreihe entlang einer Fluchtlinie eingeführt, die illusionistisch Tiefe erzeugt. Plattner wollte eine Abbreviatur der Stadt, damit keine Überladung erfolgt. Aber er zeigt auch Respekt gegenüber dem Mittelalter, denn in dieser Epoche hatten die Stifter und Gründer eine modellhafte Abbreviatur der Architektur

lizzato un tema centrale, che non si può che confermare. Gli sfondi, e in genere anche le zone intermedie, non fanno parte della narrazione. Questo spazio indifferente spinge in avanti e si sviluppa in narrazione solo nel primo piano. Belli constata a ragione la scissione di uno spazio psichico dello "sfondo" che si tramuta in spazio reale solo in primo piano, con figure che sembrano addirittura palpabili.[17] Si tratta in realtà di un fondale psichico. Lo spirito di Plattner e quello delle sue figure premono dall'interno verso l'esterno, verso il proscenio e lo spettatore. Non il contrario. È in questo modo, oltre a tutto, che Plattner riesce a veicolare la sua profonda indole malinconica – spesso sopita immergendosi a capofitto nel lavoro – nei temi della notte e della morte.[18]

L'autoritratto del 1974 sembra confermarlo: Plattner, con foglie pendenti dal capo, guarda gli spettatori attraverso un oblò.[19] Lo spazio bianco circostante è vuoto. L'opera deve nascere e crescere partendo dall'interno verso l'esterno. La superficie bianca della tela rappresenta la massima sfida in pittura. Questa strategia concettuale è intimamente legata al suo approccio pittorico. Egli si studia lentamente, e spesso attraverso un lungo processo creativo, risalendo dallo sfondo. Le idee avanzano sulla tela, per così dire strato dopo strato, proprio con l'atto stesso del dipingere. Per questo motivo i numerosi dipinti incompiuti a noi pervenuti rivestono grande interesse, permettendoci di entrare nella complessa maturazione di un'opera d'arte fino alla sua esposizione in pubblico. In sostanza, e non solo nel caso di Plattner, bisogna sempre chiedersi quando un'opera sia effettivamente conclusa.[20]

Questo modus operandi non è praticabile con la tecnica dell'affresco, dato che sull'intonaco umido non si può apportare alcuna modifica. Ogni pennellata è definitiva. Ripassandoci sopra, a secco, la materia pittorica è destinata a sgretolarsi quanto prima. Pertanto questo tipo di processo va sviluppato a monte, attraverso bozzetti e cartoni in scala reale. È anche in questo senso che la fase di Parigi della primavera 1955 va intesa come propedeutica.

Inoltre, l'intero allestimento dei 100 metri quadrati andava inserito in un impianto spaziale d'insieme. In questo caso, Plattner adottò uno schema particolarmente complesso e arduo da comprendere per i non addetti ai lavori, lavorando simultaneamente con più impianti prospettici. Egli introdusse molteplici linee di fuga a fuoco singolo, il che, mancando la seconda angolazione, in virtù della nostra sensibilità visiva europea ci porta automaticamente a percepire la profondità, ma senza poter individuare un secondo punto di fuga.

Ci sono due eccezioni molto evidenti. La diagonale che partendo dal bove sale ripida verso destra, e quella che dal monogramma punta in alto verso sinistra attraversando la città e varcando un portale, vanno a incontrarsi in un punto di fuga immaginario esterno all'immagine.

La storica d'ert Gabriella Belli à publicà truep sun Plattner cun gran cunescënza y fortl tl'usservazion. La à abinà ora y analisà zeche de zentrel te si opera che pudon mé cunfermé. L sotfonz, y per l solit nce i ciamps damez, ne fej nia pert dla narazion. Chësta lerch ndeferënta se sburdla dant y se svilupea permò dancà tl naratif. Belli cunstatea cun rejon na despartizion en doi te n spazium psichich tl „sotfonz", che se stramuda te n spazium reél cun figures che semea da pudëi pië ite permò canche les ie dancà.[17] La se trata perdrët de n sotfonz spirituel. L'ana de Plattner y chëla de si figures sburdla da dedite ora deviers dla paladina y dl usservadëur. Nia l cuntrer. Oradechël ti dà chësc a Plattner l mesun de abiné sot a un n ciapel si despusizion melanconica nraviseda drët sot – suvënz cunzeneda cun na zupona de lëur – tla tematiches dla nuet y dla mort.[18] Si autoretrat dl 1974 semea coche na cunfërma: Plattner, cun pleces che ti spientla dal së ju, ti cëla via ai usservadëurs tres n cucher.[19] La spersa blancia ntëurvia ie ueta. L'opera muessa mpermò sburdlé da dedite ora y crëscer. La spersa blancia dla tëila ie la majera ndesfida dl depënjer. Chësta strategia cunzetuela taca tóch adum cun si maniera de ti jì permez ala pitura. L se studia bel plan y giut alalongia da fonz ora te si pruzes de criazion. La ideés crësc de n cër velch strat do strat permò ntant che l depënj sun tëila. De chësc viers ie i trueps chedri nia finei dl'arpejon drët nteressanc y nes dà da ntënder la madurazion longia y ntravaiëda de n'opera d'ert nchin che la ruva via al publich. Fundamentalmënter muessen se fé la dumanda canche n lëur ie bën perdrët finà y chësc nia mé da Plattner.[20]

Chësta maniera de lauré ne se lascia nia apliché cun la tecnica dl afrësch, davia che n ne pò tlo fé deguna mudazion sun la smautadura tumia. Uni peneleda muessa vester chëla. Ora che sce n passa a sëch sëuravia, pona toma prësc ju chësc culëur. Mbën, chësc pruzes muessa unì fat tres la schizes y i cartons a grandëza naturela. A chësta moda pudons ntënder nce la sujurnanza a Paris da d'ansciuda dl 1955 coche fasa de anjiniamënt. Mplu òven messù purté duta la strutura ntiera de 100 m cuadrac te na luegia aposta. Tlo ova Plattner crià n mplant bëndebò cumplicà, rie da capì per persones nia dl mestier. L ova

Interestingly, the figures of the citizen couple portray the female facing the viewer three-quarters on, with the male figure looking down from above, his face partially obscured beneath a hat. The conspicuous protrusion of a foot into the cartouche unequivocally symbolises Plattner's unwavering commitment to this monumental project. In his depiction of Bolzano, Plattner employed two simultaneous perspectives: a bird's-eye view and another in parallel. Combining the two creates a simple transverse rectangle showing houses from the front, in parallel to the plane of the scene. This rectangle is twice interrupted: the parish church representing religion extends towards the Provincial Council seemingly as a moral beacon, while the row of buildings on the right creates an illusion of depth.

Plattner alludes to the city without necessarily depicting it, as in the Middle Ages when medieval architects used models in their architectural coding. In the foreground, human figures are conspicuously absent, with an emphasis on agricultural activities such as fruit farming and animal husbandry. Eraldo Fozzer's relief sculpture on the façade above the entrance of the Provincial Council evokes the twin themes of industry and labour. The precinct representing Piazza Walther/Waltherplatz square is portrayed as an open public place without any people. Yet the human element is central in Plattner's fresco. In order to make better sense of it, one might start from the background represented by the snow-covered, almost luminous mountain terrain of the Val Venosta valley. In the middle ground, a village comes into view, followed by an expanse of rolling meadows. At the ox-handler four lines converge transitioning from the countryside to the town. On the right is a scene representing fruit farming, the mainstay of South Tyrol's economy, sharing the same spatial plane. Beyond, the eye is drawn towards a bustling town market at harvesttime, with the well-heeled citizenry prominent in the foreground. As the provincial capital, Bolzano is home to the Provincial Council and the seat of local government. In the legislature, its delegates are absorbed in democratic debates and real-world decisions affecting the entire province.

Sometime before 1953, prior to his departure for Bolzano, Plattner was challenged by how best to represent the vastness of São Paulo. He envisaged two options: one was an imposing skyline that he painted on a wall at the seat of the Folha de Manhã news organisation in 1956. Around that time, he also painted the *Paesagem Paulista* (São Paulo) landscape, a concept which he had previously

in der Hand. Genauso wie die Anzahl der menschlichen Figuren im Vordergrund extrem reduziert und repräsentativ gemeint ist: Ackerbau, Viehzucht, Obstbau. Die Industrie und Arbeit empfangen bereits mit dem Relief von Eraldo Fozzer beim Eingang. Der Platz, ein Verweis auf den Waltherplatz, als Kommunikationszentrum ist ein repräsentatives schematisches Konzentrat, ohne kleine Figürchen. Trotzdem steht der Mensch im Zentrum. Auch da muss man beim Hintergrund, bei den leuchtenden, schneebedeckten Bergen, die Vinschger Landschaft, von innen nach außen beginnen. Sodann befindet sich ein Dorf im Mittelgrund, vom dem der Acker fortläuft. Beim Ochsenzieher laufen gleich vier Linien zusammen. Er vermittelt zwischen Land und Stadt. Rechts der für Südtirol so wichtige Obstbau in derselben Raumschicht. Der Blick geht zur Stadt, dem Markt nach der Ernte. Das Bürgertum ist im Vordergrund. Die Hauptstadt als Sitz der Regierung und des Landtages. Die nächste Raumschicht ist der Plenarsaal selbst, der reale Raum mit den lebenden Personen, die nach demokratischen Prinzipien diskutieren und entscheiden.

Vor der Abreise nach Bozen, spätestens 1953, arbeitete Plattner an der Frage, wie er die Megastadt São Paulo gleichsam in einem Konzentrat darstellen könne. Zwei Lösungen fasste er ins Auge. Einmal die imposante Skyline. Diese Möglichkeit wandte er für die Wand der Folha de Manhã 1956 an. Ein in etwa gleichzeitig entstandenes Bild der Skyline, *Paisagem Paulista* (Landschaft São Paulo), fand seinen Weg aus Brasilien nach Südtirol.[21] Die zweite Lösung ist die Vogelperspektive, die er spätestens 1953 entwickelt. Dieses Datum ist für eine Grafik verbürgt, die Plattner für ein Vestibül eines Hochhauses entwarf. Da diese Eingangshallen beträchtliche vertikale Maße und Wände haben, war das Format, das Plattner wählte, logisch. Aber er wählte nicht nur die Vogelperspektive, sondern auch die Parallelperspektive. Damit glich er die Darstellung von São Paulo als Konzentrat mit Häuserreihen im Hochrechteck den Wandformaten an. In der Mitte ist eine leere Piazza als Hinweis auf die Kommunikationsfelder. Um seinen Entwurfsprozess voranzubringen, bestellte Plattner Luftaufnahmen von São Paulo. Das war gar nicht so leicht, denn aus militärischen und polizeilichen Gründen durfte man nur bei einer offiziellen Stelle ansuchen. Die Fotos waren nur legal, wenn sie den offiziellen Stempel der Behörde auf der Rückseite

La seconda eccezione è particolarmente interessante in quanto Plattner, proprio in corrispondenza del monogramma con la data sotto la coppia dei cittadini, inverte la prospettiva verso lo spettatore, ancora una volta dall'interno all'esterno. Queste linee di fuga invertite puntano esattamente al bordo inferiore dell'affresco e portano nello spazio reale della sala. Riguardo alla coppia di cittadini, è significativo che la donna sia raffigurata frontalmente con il volto di tre quarti, mentre l'uomo sia talmente scorciato dall'alto che il viso, per giunta coperto dal cappello, resta nascosto. Il particolare del piede che si spinge nel cartiglio si conferma così in tutta evidenza come l'auto-rispecchiarsi del duro lavoro di Plattner in questo colossale progetto.

Per rappresentare la città di Bolzano, Plattner utilizza simultaneamente due metodi: la prospettiva a volo d'uccello e l'assonometria monometrica. In questo modo prende forma un semplice rettangolo longitudinale all'interno del quale le case sono rappresentate frontalmente, in parallelo al piano dell'immagine. Il rettangolo viene volutamente interrotto in due occasioni: in corrispondenza del Duomo, che emerge quale fulcro della vita religiosa sfondando il rettangolo verso la sala plenaria, evocando al contempo un ammonimento etico; e sul fianco destro, dove un fronte di case si scorcia lungo una linea di fuga creando una sorta di profondità illusionistica.

Plattner cerca una sintesi simbolica della città evitando un sovraccarico d'immagini. In questo esprime anche un omaggio alla tradizione pittorica medioevale nella quale i patroni e i padri fondatori esibivano in palmo di mano un modello simbolico d'architettura.

Allo stesso modo va inteso il numero estremamente ridotto e significante delle figure in primo piano: agricoltura, allevamento, frutticoltura. L'industria e l'artigianato ci accolgono già all'ingresso, dal rilievo di Eraldo Fozzer. L'elemento della piazza, richiamo a piazza Walther come centro della comunicazione, è una sintesi rappresentativa schematica, priva di piccole figurine animate. Tuttavia al centro vi è sempre l'essere umano. Anche in questo caso bisogna partire dallo sfondo, dalle splendenti montagne innevate del paesaggio della Val Venosta, dall'interno verso l'esterno. Si incontra quindi a mezza via un villaggio dal quale si diparte il campo, dove quattro linee convergono sulla figura che tira le briglie. Essa fa da tram-

Karl Plattner, Stadt, Entwurf für ein Vestibül eines Hochhauses in São Paulo, 1953, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Stadt, progetto per il vestibolo di un grattacielo a San Paolo del Brasile, 1953, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Stadt, proiet per n vestibul de n crazaciel a São Paulo dl Brasil, 1953, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner, Stadt, Design for a vestibule of a high-rise building in São Paulo, 1953, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

laurà tl medem tëmp cun mesuns prospetics desferënc. L ova cuncià ite de plu linies de mucia mé de un n viers, chësc uel dì che, sce l mancia la segonda linia, pona vënien menei, aldò de nosta usanzes de udëi europeiches, automaticamënter tla prufondità, ma l ne n'ie nia mesun abiné ora n pont de mucia. L ie doi ezezions che toma drët tl uedl. Chëla linia che va dal bo demez ndrëdrëssù a man drëta, y chëla linia che passa dal monogram a man ciancia tres la zità y tres n purton su a man ciancia, se anconta te n pont de mucia ora dl cheder. La segonda ezezion ie particularmënter nteressanta, ajache Plattner drosa, propi iló dal monogram cun data y i doi zitadins, la pruspetiva de viers dl usservadëur, donca mo n iede da dedite ora. Chësta linies de mucia ëutes dl auter viers dà sëura belavisa sun l ëur japé dl afrësch y mëina tla lerch reéla dl Cunsëi provinziel. Tl cajo dl pèr de zitadins iel senificatif che l'ëila vën mustreda da danite cun na ududa de trëicherc dl mus, mpe l ël vën rapresentà cun na ududa ntiera dal autajù, nsci che l mus leprò mo curì dal ciapel, ne sibe nia da udëi. Ma l fat che n pe zape ite tla cartuscia, ie plu che tler na autoreflescion dl lëur sfadiëus de Plattner pra chësc gran proiet. Per rapresenté la zità de Bulsan se à Plattner nuzà de bën doi metodes: y pluavisa la ududa dal autajù y la pruspetiva paralela. A chësta moda vëniel ora bel scëmpl n retangul traversel, te chël che la cëses vën rapresentedes da danite paralelamënter a livel dl cheder nstës. Chësc retangul vën dagën rot doi iedesc amesavia: pro la dlieja de pluania, che se ërj coche zënter dla vita religëusa y romp amesavia l retangul deviers dl Cunsëi provinziel, depierpul n amunimënt etich; y sun la pert a man drëta, ulache l vën sentà ite na lingia de cëses ju per la linia de mucia, che crëia na prufondità ilusionistica. Plattner ulova mé n tòch de zità, acioche l ne uniss nia a s'l dé n sëuraciariamënt. Ma l mostra nce respet ti cunfronc dl Medieve, ajache te chi tëmps ova i dunadëurs y fundadëurs n'ascurtazion dl'architetura de mudel tla man. Bel nscila ie nce la cumpëida dla figures umanes dancà dassënn pueces y minedes mé de rapresentazion: agricultura, zidlamënt de bestiam y de versura. La ndustria y l artejanat nes tol su bele cun l relief de Eraldo Fozzer tla ntreda. La plaza, n referimënt ala plaza Walther coche zënter de comunicazion, ie n cunzentrat schematich rapresentatif, zënza de pitla figures. Purempò ie la persona daniëura tl zënter. Nce tlo muessen scumencé da dovia, da dedite ora, cun i crëps lucënc y curii de nëif, la cuntreda dla Venuesta.

employed back in South Tyrol.[21] The second option was a bird's-eye view of the city, a concept dating from 1953, for the entrance lobby of a high-rise building in São Paulo. His choice of format befitted the outsize verticality and large wall space offered by the corporate lobby. Besides the general view from the top, it also provided a spatial perspective, enabling Plattner to represent São Paulo as a dense urban cluster concentrated into tall, rectangular frames, with the empty precinct at the centre signifying fields of communication. In developing his concept, Plattner required aerial photographs of São Paulo, but this proved complicated due to security and legal constraints limiting legal access to such images to officially recognised agencies. In the end, Plattner had to make do with official photographs, which explains the stamped black-and-white images in the *Iconografia* portfolio archived at the Mart museum in Rovereto. The images selected by Plattner were those in which dark areas (parks or traffic routes denoting communication hubs) could be distinguished from the general urban sprawl. The representation of the city highway, where the dark zone meets a longitudinal rectangle, is particularly interesting and highlights the importance of photographic images in Plattner's conceptual development.

Austrian cattle farmer, Max Wirth Jr., ran the "Baguassú" fazenda (Brazilian ranch) in the state of São Paulo, specialising in the white Nelore species. Derived from the Indian Zebú breed, Nelore cattle are noted for their long, slender legs enabling them to move about their traditional habitats in the marshes of India. In records of his correspondence at the Mart mention is made of a series of paintings depicting the *Zebú* that Plattner painted for Wirth. The letter also highlights the financial constraints: "*... since the cattle shipment has been delayed until this month, we won't see any returns before the oxen will have posthumously been transformed into calories.*"[22] After accepting Wirth's invitation to move temporarily to his fazenda, Plattner and his family were offered free board and lodgings (except cigarettes), allowing him to bridge his financial shortfall during their two-month-long stay. The amicable tone in the correspondence between them dated 12 January 1957 alludes to a friendship that went back some time. It seems likely they already had a personal rapport, including a previous visit by Plattner to Wirth's ranch. Photographs of cattle forming part of the Iconografia portfolio at the Mart, the Museum of Contemporary Art in Rovereto, are almost certainly Plattner's. One

aufwiesen. Das tun die Schwarz-Weiß-Aufnahmen in der Mappe Iconografia im Mart. Plattner wählte Fotos aus, bei denen zwischen den weißen Häuserschluchten dunkle Zonen, seien es Parks oder Verkehrswege, zu sehen waren. Also Umschlagplätze der räumlichen Kommunikation. Besonders interessant ist die Sicht auf die Stadtautobahn, weil die Dunkelzone sich ans Längsrechteck nähert. Hier wird die Bedeutung von Fotografien für den Entwurfsprozess Plattners mehr als deutlich. Das lässt sich noch ergänzen.

Max Wirth Jr., österreichischer Herkunft, betreibt eine Fazenda (Großfarm) namens Baguassú im Staat São Paulo, die sich der Rinderzucht verschrieben hat. Er züchtet das strahlend weiße Nelore-Rind, vom indischen Zebû stammend, das sich durch lange, dünne Beine auszeichnet, um in den Sümpfen Indiens weiterzukommen. Es ist auch von einer Bilderserie „Zebû“ die Rede. Auch von einem finanziellen Engpass: „…und da der Viehversand sich bis dieses Monats verzögert, so bekommen auch wir erst wieder einige Substanz in die Kasse, wenn die Ochsen post-mortem in Kalorien verwandelt wurden“.[22] Wirth lädt Plattner samt Familie auf seine Fazenda ein, mit freier Kost und Logis, nur die Zigaretten muss er sich selbst zahlen, auch auf zwei Monate, um in Ruhe malen zu können. Aus dem Brief vom 12. Januar 1957 mit amikalem Ton sowie mit Hinweisen auf Bilder, die früher entstanden sind, geht hervor, dass der Kontakt schon länger bestanden haben muss. Plattner muss vorher schon dort gewesen sein. Zudem befinden sich einige Fotos, Rinder darstellend, in der Mappe Iconografia im Nachlass Plattners im Mart, Rovereto. Sie sind mit großer Wahrscheinlichkeit von Plattner selbst. Eines zeigt einen Ochsen, der seinen Kopf wendet, sodass ein Auge intensiv zum Betrachter schaut. Es ist die gleiche Wendung, die er für den Ochsen auf dem Fresko im Landtag verwendet. Da der Ochse von oben gezeigt wird, sind die dünnen Beine perspektivisch verkürzt. Wohl hat Plattner das leuchtende Weiß interessiert, die Muskulatur und die Kraft dieser Ochsen.[23]

Karl Plattner ist in der unter starker italienischer Beteiligung beziehungsweise Investments prosperierenden Stadt São Paulo durchaus bekannt und sehr gut vernetzt. In den Phasen in São Paulo schafft er dort ab 1952 viele Gemälde und gleich drei große Wandgemälde.[24] 1953 jenes der Casa Bancária Geral do Comércio, 1956 jenes der Morgenausgabe der Tageszeitung Folha de São Paulo, Folha de Manhã[25] – dies ist ein Auftrag der aus Italien stammenden Industriellenfamilie Matarazzo[26] – und schließlich 1958 jenes der Air France.[27] Das Fresko

ite fra campagna e città. A destra, sullo stesso piano di profondità troviamo la frutticoltura, così importante per l'Alto Adige. Da qui lo sguardo è sospinto verso la città, al mercato dopo il raccolto. In primo piano ecco la borghesia cittadina. Il capoluogo quale luogo deputato a sede di governo e del Consiglio provinciale. Il successivo piano di profondità è la sala plenaria stessa, lo spazio reale delle persone in carne ed ossa che discutono e deliberano secondo i principi democratici.

Prima della partenza per Bolzano, al più tardi nel 1953, Plattner aveva affrontato l'analoga questione di come condensare in una sintesi visiva la megalopoli di São Paulo in Brasile, approdando a due diverse soluzioni. Una fu quella dell'imponente profilo a skyline, formula utilizzata nel 1956 per parete della sede del giornale *Folha de Manhã*. Uno skyline dipinto intorno allo stesso periodo, *Paesagem Paulista* (paesaggio di São Paulo), è oggi in Alto Adige pervenuto dal Brasile.[21] La seconda soluzione è quella della veduta a volo d'uccello, sviluppata al più tardi nel 1953. La data è attestata da una grafica prodotta da Plattner per l'atrio d'ingresso di un grattacielo. Trattandosi di spazi e superfici di considerevoli dimensioni sviluppate in verticale, la scelta del formato era scontata. Plattner però non si avvalse semplicemente della vista a volo d'uccello, ma anche della prospettiva parallela. In questo modo adattò la rappresentazione di São Paulo alle proporzioni delle pareti, condensando file di palazzi in un rettangolo allungato in altezza. Al centro una piazza vuota come metafora dei campi della comunicazione.

Nel corso dell'iter progettuale, Plattner si procurò alcune foto aeree di São Paulo, cosa non del tutto semplice dato che per questioni militari e di ordine pubblico, queste immagini andavano richieste esclusivamente a fonti autorizzate. Le foto venivano rilasciate previo visto di autorizzazione impresso sul retro, come effettivamente riscontrabile dalle foto in bianco e nero conservate nella cartella *Iconografia* del Mart. Plattner selezionò dei fotogrammi nei quali tra i solchi bianchi delle case erano visibili zone scure, indifferentemente parchi o arterie viarie. Ovvero i luoghi di transizione della comunicazione spaziale. Particolarmente interessante risulta l'impronta dell'autostrada urbana, in quanto la zona scura tende al rettangolo longitudinale. Da tutto ciò risulta più che evidente il peso della fotografia nel processo ideativo di Plattner.

C'è anche dell'altro. Max Wirth Jr., oriundo austriaco, nello Stato di São Paulo gestiva una *fazenda* conosciuta

Luftaufaufnahme, São Paulo, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Foto aerea, San Paolo del Brasile, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Imaja dal aut, São Paulo, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Aerial view, São Paulo, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Depona vàn via te n paesc amezite, da ulache l pëia via l ciamp. Pro l mëinabò iel bën cater linies che ruva adum. L fej da mediadëur danter ciampoprà y zitè. A man drëta i lëns da versura tan mpurtanc per Sudtirol sun la medema fascia de lerch. L uedl nes mëina tla zitè, sun marcià do l regoi. I zitadins ie bel dancà. La capitela coche sënta dl guviern y dl Cunsëi provinziel. La fascia de lerch do ie l self plenar dl Cunsëi provinziel nstës, la lerch reéla cun la persones vivëntes che fej discuscion y tol dezijions aldò de prinzips democratics.

Dan pië via per Bulsan, al plu tert tl 1953, ova Plattner laurà ala cuestion de coche l ëss pudù rapresenté la gran zità de São Paulo te n cunzentrat. Miré miròvel a doi soluzions. N iede la skyline de gran paruda. De chësta puscibeltà se àl nuzà per l mur dla Folha de Manhã tl 1956. Na imaja dla skyline de *Paesagem Paulista* (cuntreda de São Paulo) unida a s'l dé te chi tëmps iló, à abinà si streda dal Brasil nchin te Sudtirol.[21] La segonda soluzion ie la ududa dal autajù, che l svilupea al plu tert tl 1953. Chësta data ie segureda da na grafica che Plattner à dessenià per n vestibul de n crazaciel. Davia che chisc atriums à grandëzes y parëies verticai nia da puech, fova l format che Plattner ova cris ora bën saurì da capì. L ne ova nia mé cris ora la ududa da sëurajù, ma nce la pruspetiva paralela. A chësta moda àl alinià la rapresentazion de São Paulo coche n cunzentrat cun linges de cëses te n retangul alauta permez ai formac di parëies. T'amez iel na plaza ueta che mostra su i ciamps de comunicazion. Per purté inant si pruzes de proietazion ova Plattner apustà fotografies de São Paulo dal autajù. Chësc ne fova pa nia stat saurì da mëter a jì, ajache per gaujes militeres y de orden publich pudòven se nunzië mé pro na agenzia ufiziela. La fotografies fova mé legheles sce les ova viadò l timber ufiziel dl'autorità. Chësc ie lessù sun la fotos a blanch y fosch tla mapa *Iconografia* tl Mart. Plattner ova cerdù fotos sun chëles che l fova da udëi danter la ciasones blances ju, raions scures, sibe parcs o vies de transiamënt. Donca lueges de adunesuch image depicts an ox with its head turned, with one eye intently fixed towards the viewer—in a striking resemblance to the ox portrayed in his mural at the Provincial Council. The perspective from above makes the slender legs of the animal appear foreshortened. Plattner's main interest in these oxen was most likely their bright white coloration and ample musculature, signifying strength.[23]

There is little doubt that Karl Plattner enjoyed recognition in Brazil, where he had extensive connections and knew he could count on financial support. From his arrival in São Paulo in 1952, he completed numerous paintings as well as three significant murals.[24] Completed in 1953, his mural for the Casa Bancária Geral do Comércio bank was followed by another in 1956 for the morning edition of the Folha de São Paulo daily newspaper (Folha de Manhã)[25] commissioned by the Matarazzo industrialist family[26]. Another mural commissioned by Air France was completed in 1958.[27] In chronological terms, the fresco in the Provincial Council assembly hall in Bolzano, which occupied Plattner throughout most of 1954 and 1955, was a hiatus in his Brazilian phase.[28] Fulvo Pennacchi, the Tuscan-born painter, was charged with another commission for the Folha da Noite evening newspaper. The intense cultural interchange between Italy and Brazil lasted until the mid-1960s, when the political situation became increasingly unstable as Brazil slid into military dictatorship.

As the mouthpiece of the farming communities, the Folha de São Paulo newspaper represented the interests of both the large landowners of the sprawling fazendas, as well as the agricultural labourers. For Plattner, the rural themes in Brazil were not dissimilar to his previous experience in Bolzano. The Casa Bancária Geral do Comércio was the bank of the agrarian elites, where Plattner also kept his own account. Unfortunately for him, when the bank declared bankruptcy, he was to suffer significant financial loss.

Given his international standing, technical prowess and accomplishments as a painter, the controversies surrounding Plattner appear petty and generally lacking in substance. An unsigned article appearing in the 22 May 1954 edition of the *Alpenpost* questioned the significance of the empty space at the centre of Plattner's fresco in the Provincial Council building. The anonymous letter elicited a sardonic response from Brazil. Plattner's cryptic retort in a telegram read as follows: *"I intentionally left the large space temporarily vacant STOP it should really be the centrepiece of the artwork: a naturalistic animal portrait with a space reserved for the author of this article, in which the ox*

im Plenarsaal des Landtages in Bozen 1954/1955 lag also chronologisch inmitten der Aufträge in São Paulo.[28] Der Auftrag für die Nachtausgabe wurde ebenfalls an einen Italiener vergeben: das Wandbild für die Folha da Noite malte Fulvo Pennacchi aus der Toskana. Der Austausch zwischen Italien und Brasilien war bis Mitte der 1960er-Jahre sehr intensiv. Dann wurde die Lage politisch immer instabiler, bis man in der Militärdiktur landete. Die Folha de São Paulo war die Zeitung der Agrareliten, sprich Großgrundbesitzer mit riesigen Fazendas, aber auch der Landarbeiter. Dementsprechend hatte Plattner ähnliche Themen vor Bozen entworfen. Auch die Casa Bancária Geral do Comércio war die Bank der Agrareliten und die Privatbank von Plattner. Er sollte allerdings später beim Konkurs dieser Bank sehr viel Geld verlieren.

Blickt man auf die Internationalität, den künstlerischen Rang und die rein malerische beziehungsweise handwerkliche Befähigung Plattners, so geben die Attacken und Polemiken gegen ihn ein erbärmliches, niveauloses Bild. Einmal rächt er sich charmant. Die Alpenpost vom 22. Mai 1954 lässt einen namentlich nicht genannten „Juror“ zu Wort kommen. Plattners Antwort aus Brasilien auf die Frage, was denn der leere Raum in der Mitte bedeute, kommt ironisch und satirisch im Telegramm: „Grosser Platz nur vorläufig freigelassen – stop – wird Hauptstück des Bildes: naturalistisches Tierbildnis mit Platz für Unterschrift des Kritikers und Artikelschreibers als Gegenstück zum Ochsen mit Unterschrift der Juroren – stop – Tierbildnis wird grossen Esel darstellen – stop“.[29] Der „Juror“ finalisiert seinen Artikel mit der Bemerkung: „Der Juror wars nun zufrieden; vor allem sah er aus der Antwort den guten Willen des Malers, der nun auch den Naturalismus zu Worte kommen lassen wollte. So dachte er, es wird sich doch noch alles zum Guten wenden und jedem recht getan werden. Ein „Juror““. Die absurde Bemerkung des angeblichen „Jurors“, den Witz Plattners als Bestätigung des Naturalismus zu werten, verweist nicht nur auf den Kulturkampf und den schlechten Journalismus. Plattner ist immer wieder schlicht mit fehlender fachlicher Kompetenz konfrontiert.

Die Alpenpost hatte dem Maler Kien (Josef Kienlechner) genau vor diesem Artikel des angeblichen „Jurors“ eine Entgegnung eingeräumt, eine vehemente Verteidigung Plattners. Zwei Punkte sind daraus hervorzuheben. Erstens, dass man auf schlechten Journalismus (Gunther Langes) nicht reagieren sollte: „Dagegen sagt man am

Ochse auf der Fazenda von Max Wirth in Brasilien, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Buoi nella fazenda di Max Wirth in Brasile, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Bo sun l luech de Max Wirth tl Brasil, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Ox in Max Wirth's fazenda in Brazil, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner beim Malen im Plenarsaal, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner intento ad affrescare la sala plenaria, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner ntan che l depënj tl self plenar, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

Karl Plattner while painting in the assembly hall, Mart, Archivio del '900, Fondo Karl Plattner

come *Baguassú*, dedicandosi all'allevamento di bovini di razza Nellore. Originato dallo Zebù indiano questo incrocio bovino si caratterizza per il brillante manto bianco e le zampe lunghe e sottili, così adattatesi alle paludi dell'India. Si ha notizia anche di una serie di quadri intitolata *Zebù*. E anche di una impasse finanziaria: "[...] e visto che la spedizione del bestiame è slittata a questo mese, non riusciremo a racimolare del contante in cassa fino a quando i buoi non saranno trasformati in calorie post mortem".[22]

Plattner, insieme alla famiglia, fu ospitato alla *fazenda* di Wirth per un paio di mesi, spesato di vitto e alloggio, a suo carico solo le sigarette, affinché potesse dipingere in santa pace. La lettera del 12.1.1957, per il tono amicale ed i riferimenti a quadri dipinti in precedenza, dimostra che i due si conoscevano da tempo e che plausibilmente Plattner era già stato lì. Tant'è che nella cartella *Iconografia* del lascito Plattner al Mart di Rovereto troviamo alcune fotografie che ritraggono bovini, scattate molto probabilmente dall'artista stesso. In una di queste foto un bovino è colto nell'atto di voltare il muso all'indietro, mentre con un occhio fissa intensamente l'osservatore. È la stessa rotazione adottata da Plattner per il bue dell'affresco in Consiglio, dove in funzione dell'inquadratura dall'alto, le esili zampe risultano scorciate in prospettiva. Con ogni probabilità Plattner era attratto dal bianco brillante, dalla muscolatura e dalla forza animale di questa razza bovina.[23]

da dla comunicazion. Scialdi nteressanta ie la ududa sun l'autostreda dla zità, ajache la zona scura ti va permez al retangul metù dl lonch. Tlo devënta la mpurtanza dla fotografies per l pruzes de proietazion de Plattner plu che tlera. Chësc pòn mo njunté.

Max Wirth Jr., che univa dal'Austria, mëina na *fazenda* (n gran luech da paur) che à inuem Baguassú tl stat de São Paulo, y che se da ju cun l zidlamënt de bestiam. L zidla armënc biei blanc dla raza Nelore che vën dal zebù indian, caraterisà da giames longes y sutiles che ti uega per se trapiné inant ti palusc dl'India. L dë marati vester nce na lingia de retrac de „Zebù“. Y nce de na strentura finanziela: „…y davia che la spedizion dl bestiam se ntardivea nchin dut chësc mëns, arons nce nëus nsci n pue' de sustanza te cassa permò canche i bues unirà tramudei post-mortem te calories“.[22] Wirth nviëia ite Plattner cun si familia te si *fazenda*, cun spëisa y albierch debant – y se paië nstës muessel pa mé la zigaretes -, nce per doi mënsc, per pudëi sté a depënjer cun gheneda. Dala lëtra di 12.1.1957 cun tonn da amich, coche nce cun referimënt a fotos fates bele dant, nriescen che l cuntat messova bele vester da dagiut incà. Plattner messova bele vester stat iló dant. Tamplù che l ie da abiné n valguna fotografies cun bues lessù tla mapa *Iconografia* dl'arpejon de Plattner al Mart de Rurëi. Les ie bonamënter de Plattner nstës. Una mostra n bo che raida l cë nsci che un n uedl ti cëla bel fit ados al usservadëur. L ie la medema rotazion che l adrova per l bo sun l afrësch tl Cunsëi provinziel. Davia che l bo vën mustrà dal autajù, ie la giames sutiles scurtedes tla pruspetiva. A Plattner ti nteressòvel pa bën plucheauter l blanch sluminënt, la musculatura y la forza de chisc bues de raza.[23]

Karl Plattner ie zënzauter cunesciù y scialdi bën cunlià tla zità de São Paulo, che flurësc cun na partezipazion sterscia de talians y de de gran nvestimënc. Tla fases a São Paulo, a pië via dal 1952 inant, realiséiel iló trueps depënc y bën trëi de gran pitures sun mur.[24] Tl 1953 chëla de *Casa Bancária Geral do Comércio*, tl 1956 chëla dla edizion dla duman dl foliet cuotidian *Folha de São Paulo*, *Folha de Manhã*.[25] Chësta ie na ncëria dla familia de ndustriei talians Matarazzo,[26] y nultima dl 1958 chëla dl *Air France*.[27] L afrësch tl self plenar dl Cunsëi provinziel a Bulsan dl 1954/1955 fova donca cronologicamënter bel t'amez ala ncëries a São Paulo ite.[28] La ncëria per l foliet dla sëira ie ënghe unida data su a n talian. L depënt sun mur per la *Folha da Noite* fova unì realisà da Fulvo Pennacchi dla Toscana. L barat danter la Talia y l Brasil ie stat scialdi ntensif nchin a mez di ani ´60. Daldò ie la situazion deventeda politicamënter for manco stabila y n ie jic a finé te na ditatura militera. La *Folha de São Paulo* fova l foliet dla elites agreres, chël uel dì, di gran patrons de terac cun drët de gran *fazendas*, ma nce di lauranc da paur. Daviadechël ova Plattner cunzepì tematiches plu o manco unfat dan Bulsan. La *Casa Bancária Geral do Comércio* fova ënghe la banca dla elites agreres y la banca privata de Plattner. Danz che plu tert dëssel avëi perdù na zupona de scioldi canche chësta banca à fat falì.

looks back at the critic STOP or it might just as well be an ass STOP."[29] To which the anonymous author of the article retorted: *"The painter's response is credulous, especially his consent to set aside a space for naturalism. He believed everything would work out positively, thus pleasing everyone."*

Interpreting Plattner's satirical reply as an endorsement of naturalism epitomises the spats he had with critics at the time; misinterpretations exacerbated by incompetence. Prior to the publishing of the abovementioned article, fellow painter Kien (Josef Kienlechner) had come out in passionate defence of Plattner in the Alpenpost newssheet, postulating two options: warning against reacting to shoddy journalism (following Gunther Lange): *"It's often best not to dignify it with a response. Rather leave it where it belongs."*[30] He also pointed out that such journalism was detrimental to South Tyrol's international standing. *"What is particularly concerning is the astonishing fact that a Bolzano daily newspaper, having achieved a noteworthy standard in the*

besten gar nichts. Man lässt ihn dort stehen, wo er hingehört.“[30] Und zweitens, dass sich das Land Südtirol mit solchem Journalismus international selbst beschädigt: „Was uns jedoch der Mühe einer öffentlichen Feststellung wert erscheint, ist die erstaunliche Tatsache, dass eine Bozner Tageszeitung, die gerade in letzter Zeit auf literarischem Gebiet ein beachtliches Niveau zeigte, einem Pamphlet Platz einräumt, das dazu angetan ist, den guten kulturellen Ruf, den sich unser Land durch die Leistungen seiner geistigen Arbeiter, und nicht zuletzt durch die Leistungen Plattners, erworben hat, in frivoler Weise zu schädigen.“[31] Kien kann man nur beipflichten.

Plattner war bei politischen Aussagen in seiner Kunst zurückhaltend. Visuell laute Aussagen lagen ihm nicht. Und doch gibt es sie, oft erst auf den zweiten Blick erkennbar. Sein bemerkenswertes Bild *Atelier* aus den Jahren 1975–1976 ist eine solche Aussage. Zuerst fällt auf, dass es streng zentralperspektivisch, wie ein Renaissancebild strukturiert ist. Der Raum mit Streulicht ist hell erleuchtet. Schatten sind weder am Boden noch an den Gegenständen zu erkennen. Licht als Fundamentalkraft des Künstlers. Exakt auf der Mittellinie im Zentrum steht jener Stab mit Farbresten an die Wand gelehnt, den die Freskomaler verwenden, um die malende Hand abzustützen, die präzisen Pinselstriche ruhig ausführen zu können und natürlich, um die Hand nicht über meh-

A São Paulo, città in forte ascesa anche grazie all’iniziativa e agli investimenti italiani, Karl Plattner era molto conosciuto e assai ben inserito. Nei periodi di permanenza a São Paulo, a partire dal 1952, realizza molti dipinti e ben tre grandi murales.[24] Per la Casa Bancária Geral do Comércio nel 1953, nel 1956 per l’edizione mattutina del quotidiano *Folha de São Paulo, Folha de Manhã*[25] su incarico della famiglia di industriali italiani Matarazzo,[26] ed infine nel 1958 per Air France.[27] L’affresco nella sala plenaria del Consiglio provinciale di Bolzano del 1954/55 si colloca quindi cronologicamente a cavallo delle commesse di São Paulo.[28] Anche la commessa per l’edizione serale del quotidiano, la Folha da Noite, fu similmente affidata ad un italiano, con il murale dipinto dal toscano Fulvo Pennacchi. Lo scambio fra Italia e Brasile rimase molto intenso fino alla metà degli anni Sessanta, dopodiché, in seguito all’aggravarsi dell’instabilità politica il Paese finì per sprofondare nella dittatura militare. La Folha de São Paulo era il giornale della élite agraria, i grandi latifondisti proprietari di scon-

Karl Plattner, Zwei Frauen, 1975

Karl Plattner, Atelier, Mit Anspielung auf den Lockheed-Skandal, 1975/1976

Karl Plattner, Atelier, con l’allusione allo scandalo Lockheed, 1975/1976

Karl Plattner, Atelier, cun referimënt al scandul de Lockheed, 1975/1976

Karl Plattner, Atelier, with allusion to the Lockheed scandal, 1975/1976

Karl Plattner, Michael Gaismair, 1975

Sce n ti cëla al profil internaziunel de Plattner, a si livel artistich y bele mé a si fortl tl depënjer o a si man tla tecnica, po dà la ataches y la polemiches muetes contra d’ël n cheder miserabl y de livel bas. Un n iede se vendichéiel te na maniera eleganta. La *Alpenpost* di 22.5.1954 lascia che n „cumëmber dla juria“, nia numinà cun si inuem, dije la sia. Ala dumanda sun cie che l dë pa mei ulëi dì ch’la lerch ueta t’amez, respuend Plattner te n telegram dal Brasil, cun tonn ironich y sarcastich: „Gran lerch ueta mé per ntant liedia – stop – la devënta la pert prinzipela dl cheder: retrat naturalistich de tier cun lerch per la sotscrizion di critics y autëurs de articuli coche contrapont al bo cun la sotscrizion di jurei – stop – retrat dl tier rapresenterà un gran musciat – stop“.[29] L „jurà“ fina via si articul cun la usservazion: „L jurà puderà sën vester cuntënt; sëuradut dala bona ulentà da audì ora dala resposta dl depenjadëur, sën che l à ulù ti lascé lerch nce al naturalism. Nsci, penserà danter ël, ala fin jirà uni cossa dl drë viers y a union ti scuseràla. N jurà.“ La usservazion trata ora per i ciavëi de chësc, sc’che de dì, „jurà“, che ntorj la matada de Plattner coche cunfërma dl naturalism, nes dà da ntënder che la nen jiva tlo nia mé de n scumbat culturel ma nce de n stlet jurnalism. Plattner ie tresora inò uni cunfruntà cun na blóta mancianza de cumpetënza prufescionela.

field of literature, can also provide a space for frivolity of this nature. This tarnishes the excellent cultural reputation and accomplishments of its intellectual workers, especially someone like Plattner.”[31] One would be hard-put to disagree with this sentiment.

Plattner was typically wary of making political statements through his art, and dramatic visuals were not his *forte*. Nevertheless, his work often carried political messages that were more veiled. His remarkable painting *Atelier* (1975 – 1976) is one such example. The immediate impression is that the painting is formalist in style, reminiscent of a Renaissance masterpiece. The well-lit room with diffused lighting is conspicuously devoid of shadows or objects, with light being used as the principal illumination. At the centre lies a rod (used by fresco painters) with residues of paint propped up against the wall, allowing the painter to concentrate on precise brushwork. The vanishing point along this plane extends well beyond the canvas, emphasising the fact that the central space is taken up by the artist at work. To the right, a painting hangs against the wall, and a metre stick lies on the floor, denoting precision. For Plattner, priming his surfaces before starting a painting was essential, marking the beginning of the arduous process of layering and conceptual elaboration. His working tools

Peter Fellin, Der Samariter, 1956

Peter Fellin, Brücke zwischen Nord und Süd, Fresko, 1958

rere Stunden nicht ermüden zu lassen. Der Fluchtpunkt entlang dieser Linie ist weit außerhalb. Klar ist, dass die künstlerische Arbeit im Zentrum steht. Rechts davon lehnt ein Bild professionell mit der Vorderseite zur Wand. Am Boden liegt ein Meterstab, der Garant für Maß und Zahl ist. Darauf liegt ein breiter Pinsel, wie er für das Grundieren oder sehr große Malflächen verwendet wird. Das Grundieren war für Plattner ein wichtiger Auftakt zum Aufbau des Bildes. Von da an begann der bisweilen zähe Bildfindungsprozess Schicht um Schicht. Eine Ablage mit einer Dose und Tuch gehört zum Alltag. Am Boden sind wie zufällig Zeitungen und Zeitschriften verstreut. Der Schaffende muss informiert sein. Eine aufgeschlagene Seite zeigt einen Rückenakt Plattners. Der Künstler muss natürlich danach trachten, dass seine Medienpräsenz mit Qualität gewährleistet ist. Wie zufällig liegt eine Zeitung vom linken Bildrand überschnitten oberhalb der Signatur. Von der Schlagzeile sind nur noch die Buchstaben „LOCKH“ zu lesen. Aber damals zumindest wusste jeder, was damit gemeint war: ein Verweis auf eine der größten Affären politischer Korruption der 1970er-Jahre. Ein Untersuchungsausschuss des US-Senats fand 1975–1976 heraus, dass Mitglieder der Geschäftsführung des Flugzeug- und Rüstungsunternehmens Lockheed gewaltige Bestechungssummen an Politiker mehrerer Länder gezahlt hatten. 1976 konnte die Summe von 22 Millionen US-Dollar konkretisiert werden. Vor allem in Italien, Deutschland, den Niederlanden und Japan wuchs sich das

finate fazendas, ma anche dei lavoratori agricoli. Plattner, di fatto, si era confrontato con temi analoghi sin da prima di Bolzano. Anche la Casa Bancária Geral do Comércio era espressione della élite agraria, e Plattner, che vi aveva depositato i suoi risparmi, perderà ingenti somme in seguito al tracollo finanziario che più avanti travolse l'istituto in bancarotta.

A fronte del profilo internazionale di Plattner, della sua levatura artistica e anche solo delle sue pure competenze pittoriche o tecniche, gli attacchi e le polemiche nei suoi confronti offrono un penoso quadro di infimo livello. Una volta però riuscì elegantemente a rifarsi. La

Puech dan chësc articul dl nsci numinà „jurà“, ti ova la *Alpenpost* cunzedù al depenjadëur Kien (Josef Kienlechner) de dé na resposta, na desplaiëda sëcia de Plattner. Doi ponc iel tlo da sotrissé. Prim, che n ne dausëss nia reagi a n stlet jurnalism (Gunther Langes): „Da de teles iel miec ne dì nia decontra. N l lascia iló ulache l toca.“[30] Y segond, che cun n tel jurnalism se danejea Sudtirol nstëss a livel internaziunel: „Na cunstatazion ufiziela che raton purempò che l se paie fé, ie l fat demarueia, che n foliet da unidì de Bulsan, che propi te chisc ultims tëmps à desmustrà n livel aut tl ciamp leterer, ti debe lerch a n panflet che à mé chëla de danejé te na maniera frivola l bon inuem culturel che nosta provinzia se à davanià tres la devëntes de si lauranc inteletuei, y nia per ultim tres la fadies de Plattner.“[31] N pò mé vester a una cun Kien.

Te si ert fajova Plattner ngërt cunstatazions politiches. Cunstatazions visivamënter aduat ne fova nia si fé. Y purempò nen iel, suvënz da recunëscer permò te n segond mumënt. Si cheder *Atelier* di ani 1975–1976, dëni de cunscidrazion, ie na tel' detlarazion. Dl prim tómel tl uedl che l ie struturà te na pruspetiva rigurosamënter zentrela, coche n cheder renascimentel. La majon cun lum sparpaniëda ora dlonch ie scialdi linëusa. L ne n'ie inió dumbries da udëi, no sun fonz no pra la cosses. Lum coche forza fundamentela dl artist. Belavisa sun la linia damez iel svacià pra mur ch'l bachët cun taces de culëur che i depenjadëurs de afrësch adrova per stizé la man che depënj, per pudëi realisé peneledes frëmes y prezises y sambën per ne stancë nia la man ntan la truepa ëures de lëur. L pont de mucia via per chësta linia ie scialdi plu inora. L ie tler che tl zënter dl'atenzion iel perchël l lëur artistich. A man drëta dl bachët iel n cheder cun la pert dancà svacëda permez a mur, coche fej i prufescionisć. Via per fonz iel n passët che fej da garant per zifra y mesura. Lessù iel n penel lerch, de chëi che n adrova per dé su la prima man

comprised a tray supporting a paint tin and a piece of cloth, with newspapers and magazines (since the artist must stay informed) randomly strewn across the floor. An open page shows a nude figure from the back, denoting the artist's need to maintain a suitable media presence. Another newspaper subtly overlaps the signature, with the headline only showing the cut-off letters, LOCKH—a cryptic reference to one of the major political corruption scandals of the 1970s. Convening in 1975–1976, an investigative U.S. Senate committee discovered that Lockheed, (a major US aerospace and defence contractor) had paid enormous bribes to politicians in various countries, including Italy, Germany, the Netherlands and Japan, estimated at USD 22 million. What initially seems an inconspicuous detail is, in fact, the artist's subtle admonition to the political elite, particularly meaningful in the seat of the South Tyrolean Provincial Council.

His 1975 *Michael Gaismair* serigraph is another of Plattner's more political works, albeit in retrospective.[32] Starting as a clerk in a mine near Vipiteno/Sterzing, Gaismair took the position of secretary of the Prince-Bishop of Bressanone in 1524. The following year, he led a protracted peasant uprising that escalated in time. Seen as an early champion of egalitarianism, Gaismair sought to reign in the power of the clergy and nobility. Plattner shows Gaismair facing the viewer, his eyes exuding determination. In the background are the amassed weapons of the peasantry, ready for use against their rulers. In the 19th and 20th centuries, Gaismair symbolised a certain kind of popular heroic figure (freedom fighter) who led various political movements in the fight for social justice in Europe. Plattner's portrayal of Gaismair in the South Tyrolean Council building pays tribute to this legacy.

Another of Plattner's works housed in the South Tyrolean Provincial Council building is his 1970 *Zwei Frauen* (Two Women) multicoloured series.[33] The lithograph shows

Karl Plattner, Südtirol, Fresko im Südtiroler Landtag Plenarsaal, 1955

Karl Plattner, Südtirol, affresco nella sala plenaria del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, 1955

Karl Plattner, Südtirol, afrësch tl self plenar dl Cunsëi provinziel de Sudtirol, 1955

Karl Plattner, Südtirol, fresco in the Provincial Council assembly hall, 1955

Maria Delago, Weinlese

Maria Delago, Der Tanz

zu handfesten Skandalen aus. Was wie eine scheinbare Nebensache hier liegt, ist gleichsam Teil eines Mahnbildes eines Künstlers an die politische Elite, insbesondere, wenn das Bild im Südtiroler Landtag hängt. Das Atelier des Künstlers ist zugleich der Ort, Stellung zu beziehen.

Die Serigrafie *Michael Gaismair* aus dem Jahr 1975 ist auch ein politischer Verweis, wenngleich im historischen Kontext.[32] Gaismair zuerst Schreiber im Bergbau bei Sterzing, anschließend 1524 Sekretär des Fürstbischofs von Brixen, dann aber ab 1525 Anführer eines Bauernaufstandes, der immer mehr eskalierte. Er gilt als früher Verfechter eines egalitären Systems, das die Privilegien des Adels und der Kirche einzuschränken suchte. Plattner stellt den Rebellen frontal in sich ruhend dar. Die Augen Richtung Betrachtende zeigen Entschlossenheit. Aus dem psychischen gedämpften Raum drängen bäuerliche Waffen dicht an dicht. Hier reift der Entschluss, zu den Waffen zu greifen, um gegen die Privilegien zu revoltieren. Gaismair galt im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder als Identifikationsfigur für verschiedene politische Richtungen, die das Aufbegehren gegen verhärtete, gesellschaftliche Zustände als Ziel formulierten. Im Südtiroler Landtag gibt es noch die Lithografie *Zwei Frauen* aus dem Jahr 1970, von welcher auch mehrfarbige Varianten existieren.[33] Zwei Frauen werden auf zwei Ebenen jeweils in die andere Richtung sprechend dargestellt. Mit der Komposition

testata *Alpenpost*, nel numero del 22.5.1954, aveva invitato un anonimo "giurato" a dire la sua. All'interrogativo di cosa mai significasse lo spazio vuoto al centro, Plattner risponde per telegramma dal Brasile, ironico e sarcastico: "Grande spazio vuoto solo provvisorio – stop – sarà il capolavoro del quadro: ritratto naturalistico di animale con spazio per la firma dei critici e degli articolisti come contrappunto al bue con la firma dei giurati – stop – ritratto di animale rappresenterà grande asino – stop".[29] Il "giurato" chiosa l'articolo con questa conclusione: "Il giurato potrà quindi ritenersi soddisfatto; specie dalla buona volontà insita nella risposta del pittore, ora che ha voluto lasciar campo libero anche al naturalismo. Così, penserà tra sé, alla fine ogni cosa andrà per il meglio ed ognuno avrà ciò che gli spetta. Un giurato." L'assurda osservazione del sedicente "giurato" che scambia la battuta di Plattner per un'apertura al naturalismo non dimostra solo l'esistenza di uno scontro culturale e di un cattivo giornalismo. Ancora una volta Plattner è costretto a confrontarsi con la pura e semplice mancanza di competenza professionale.

Poco prima dell'inserzione del presunto "giurato", *l'Alpenpost* aveva concesso una replica al pittore Kien (Josef Kienlechner), con una veemente difesa di Plattner. Due sono i punti da sottolineare. Primo, che non bisogna reagire al cattivo giornalismo (Gunther Langes): "Contro di esso è preferibile non rispondere per nulla. Va lasciato lì dov'è".[30] In secondo luogo, che con questo tipo di giornalismo l'Alto Adige si autopenalizza a livello internazionale: "Ciò che quindi ci sembra valga la pena di denunciare pubblicamente, è il fatto sorprendente che un quotidiano di Bolzano, peraltro dimostratosi recentemente di notevole livello letterario, conceda spazio a un pamphlet inteso a danneggiare con frivolezza la buona reputazione culturale che la nostra provincia si è guadagnata grazie alle opere dei suoi lavoratori intellettuali, e non da ultimo grazie alla fatica di Plattner".[31] Non si può che essere d'accordo con Kien.

Nella sua arte, Plattner era piuttosto riservato rispetto alle prese di posizione politiche. Le sbandierate visive plateali non facevano per lui. Eppure la denuncia politica è presente nel suo lavoro, anche se spesso riconoscibile solo in seconda lettura. Come nel notevole dipinto Atelier del 1975–76. Di primo acchito colpisce la rigorosa struttura prospettica centrale, da dipinto rinascimentale. Lo spazio è ben rischiarato da luce tersa e sul pavimento o sugli oggetti non si vedono ombre. La luce in quanto forza basilare dell'artista. Esattamente al centro della linea d'orizzonte, poggiata alla parete e sporca di colore, troviamo l'asta da lavoro utilizzata dagli affreschisti per reggere la mano nel tracciare con calma precise pennellate, e naturalmente, ridurre l'affaticamento delle lunghe ore di sessione. Il punto di fuga lungo questa linea d'orizzonte è molto distante. È chiaro che a trovarsi al centro dell'attenzione sia quindi il lavoro artistico. Sulla destra un quadro è appoggiato con la faccia dipinta rivolta al

de culëur o per depënjer de gran sperses. Dé su la prima man fova per Plattner n preludium mpurtant per mëter man l cheder. Da tlo inant scumëncia l pruzes, datrai strancëus, de crì strat do strat la imaja. Na bancucia cun n bossl de forba y n berdon lessù toca pra la manjion da unidì. Via per fonz iel sterdù sciche per cajo zaites y foliec. L artist muessa vester nfurmà. Na plata davierta mostra n at de spinel fat da Plattner. L artist muessa sambënzënza se sfurzé de garantì che si presënza ti media sibe de cualità. L semea a cajo iló na zaita sëura l ëur cianch dl cheder via, sëura la sotscrizion. Dl titul iel mé da liejer i pustoms „LOCKH". Uniun, almanco ntlëuta, ëss sapù cie che l fova minà limpea. Chësc ie n referimënt a un di majeri scandui de coruzion politica di ani '70. N cumité de nrescida dl Senat di USA fova unì sëura i ani 1975–1976 che cumëmbri dl Cunsëi d'aministrazion dla cumpanìa de joleri y di armamënc Lockheed ti ova paià sumaces per tangëntes a potitics de de plu Stac. L ann 1976 rujenòven de na soma de 22 milions de dolars USA. Mocis tla Talia, ti Paejes Tudësc, ti Paejes Basc y tl Iapan ie chësc rot ora te n teremot politich. Cie che savaiëia tlo na cossa secundera, ie depierpul pert de n amunimënt etich de n artist ala elita

a pair of women facing in opposite directions. The composition on two different planes gives the impression that they are talking past each other, their lack of verbal communication visually represented, with each graphic plane bearing its distinctive tonalities.

Following the public unveiling of Plattner's monumental fresco, the Provincial Council also decided to improve other areas in the building. The entrance lobby, in particular, could be rendered more inviting, and the space separating the symmetrically positioned doors leading to the main assembly hall could do with another fresco. Under the generic rubric "South Tyrol", a new competition was announced in 1958, which Peter Fellin won.[34] His concept was both simple and ingenious, highlighting South Tyrol's singular position in straddling the cultural and linguistic divide separating North and South. Positioning the old wooden bridge in Castelrotto/Kastelruth parallel to the picture plane allowed the fresco to serve as a tableau onto which additional content could be grafted. The figures on the bridge signify the powerful South Tyrolean elite of yesteryear. To the left, a clergyman stands holding a Bible and a bishop's staff, and the emperor clutches a sceptre and orb. To the right of the bridge, a figure recalling Ancient Rome carries a scroll with sections of the Colosseum appearing in the background, representing thousands of years of European history. Next to him is the Pope, and Michelangelo's St. Peter's Basilica in Rome behind him.

gewinnt man den Eindruck, dass sie aneinander vorbeireden würden. Mit den unterschiedlichen abstrakten Flächen, die jeweils andere grafische Tonalitäten erhalten haben, scheinen die verbalen Tonalitäten ins Visuelle übertragen worden zu sein.

Der Südtiroler Landtag wollte nach der öffentlichen Präsentation von Plattners Fresko mit der Ausstattung des Gebäudes voranschreiten. Vor allem die Eingangszone sollte an Attraktivität gewinnen. Die zwei Türen zum Plenarsaal und die Symmetrie der Fläche dazwischen bestimmten wie von selbst die geeignete Fläche für ein Fresko. 1958 wird der Auftrag unter dem sehr allgemeinen Thema „Südtirol“ ausgeschrieben. Den Wettbewerb gewinnt Peter Fellin.[34] Der Entwurf ist so einfach wie bestechend. Die Grundidee Fellins ist die Schlüsselstellung Südtirols in der Verbindung von Nord und Süd, sprachlich wie kulturell. Das Verbindende. Er entscheidet sich für die alte hölzerne Kastelruther Brücke, die völlig parallel zur Bildebene planimetrisch inszeniert wird. Das heißt, die Darstellung wird zu einem Tableau, auf dem Inhalte weiter eingebracht werden können. In den Figuren bringt er die Personifikationen der historischen Mächte, in die Südtirol eingebettet war. Am linken Ende der Brücke sieht man den Repräsentanten des Klerus mit Bischofsstab und Bibel, neben ihm steht der Kaiser mit Szepter in der Rechten und dem Reichsapfel in der Linken. Am rechten Ende der Brücke steht ein Römer der Antike mit einem Rotulus in der Hand, Voraussetzung der europäischen Entwicklung, Ausschnitte des Kolosseums hinterfangen ihn. Neben ihm steht der segnende Papst mit der Tiara, der Dreifachkrone, auf seinem Haupt, hinterfangen von Michelangelos Kuppel von St. Peter in Rom. An den Planken der Holzbrücke stehen die Namen von Schlüsselfiguren der Tiroler Geschichte: Arbeo von Freising, der im 8. Jahrhundert bei Meran geboren wurde. Er tritt in den Benediktinerorden ein, erhält seine juristische

muro, come usano i professionisti. Sul pavimento è steso un metro, garante di cifra e misura. Su di esso si trova un pennello piatto, di quelli da mano di fondo o da campiture molto ampie. Per Plattner, l'imprimitura era un importante principio di partenza nella costruzione del quadro. È da qui che inizia il processo di ricerca dell'immagine, financo ostinato, strato dopo strato. Una latta di vernice e un canovaccio, su uno sgabello, fanno parte della routine quotidiana. Giornali e riviste sono sparpagliati sul pavimento: lo spirito creatore deve informarsi. Da una pagina aperta fa capolino un nudo di spalle, opera di Plattner: l'artista, naturalmente, deve curare la qualità della sua presenza mediatica. Al margine sinistro del quadro, sopra la firma, come per caso giace a terra un giornale. Del titolo di testa si leggono solo le lettere "LOCKH". Chiunque, perlomeno all'epoca, avrebbe colto immediatamente l'allusione a uno dei maggiori scandali di corruzione politica degli anni Settanta. Nel 1975–76 una commissione d'inchiesta del Senato degli Stati Uniti rivelò che membri del consiglio d'amministrazione dell'azienda aeronautica e di armamenti Lockheed avevano versato esorbitanti tangenti a politici di svariati Paesi. Nel 1976 fu possibile documentare una somma di 22 milioni di dollari USA. La vicenda si ripercosse in un terremoto politico specie in Paesi come Italia, Germania, Paesi Bassi e Giappone. Quella che apparentemente potrebbe sembrare solo una nota a margine è invece parte dell'ammonimento etico di un artista alla élite politica, e ancora a maggior ragione ora che il dipinto è esposto nel palazzo del Consiglio altoatesino. L'atelier dell'artista è anche il luogo da cui lanciare la denuncia politica.

Anche la serigrafia *Michael Gaismair* del 1975 rappresenta una critica politica, sia pur in ambito storico.[32] Gaismair, inizialmente contabile nell'industria mineraria dell'area di Vipiteno, nel 1524 divenne segretario del principe vescovo di Bressanone, ma dal 1525 fu a capo di una rivolta contadina che si inasprì esponenzialmente. È considerato il primo propugnatore di un sistema egualitario volto di limitare i privilegi della nobiltà e della Chiesa. Plattner ritrae il ribelle di fronte, concentrato in sé stesso. Gli occhi in direzione dello spettatore esprimono determinazione. Nello spazio psichico dello sfondo, sfumato, si affastellano l'una sull'altra le armi dei contadini. Qui sta maturando la decisione di impugnare le armi per ribellarsi al privilegio. Nel XIX e nel XX secolo, Gaismair è stato alternativamente conteso come figura di riferimento da parte di varie ideologie politiche che teorizzavano la ribellione contro le più gravi ingiustizie sociali. Al Consiglio di Bolzano è conservata anche la litografia *Due donne*, del 1970, della quale esistono diverse versioni cromatiche.[33] Raffigura due donne che, poste ad altezze diverse, parlano rivolte una nella direzione dell'altra. La composizione dà l'impressione che stiano dialogando tra loro. Le varianti del fondale astratto, delle quali furono stampate più versioni in svariate tonalità grafiche,

Siegfried Pörnbacher, Die Ernte, 1955

Siegfried Pörnbacher, Marokko, 1972

politica, tamplù śën che l cheder taca su tl Cunsëi provinziel de Sudtirol. L *Atelier* dl artist ie depierpul l luech da ulache l dë pië via la denunzia politica.

Nce la serigrafia *Michael Gaismair* dl 1975 ie n reference politich, nce sce te n cuntest storich.[32] Gaismair, n iede scrivan tla ndustria dla mineres dlongia Sterzing, dopro l ann 1524 secreter dl prinz vëscul de Persenon, ma po dal 1525 sëurastant de na rebelion di paurs che univa for majera y majera. L vën ratà un di prims sustenidëurs de n sistem de valivanza, che se purvova de smendré i privilegs di nëubli y dla dlieja. Plattner rafigurea l rebel da danite y che sta bel chiet. I uedli deviers dl usservadëur mostra determinazion.

The inscriptions on the wooden planks of the bridge list the names of key personalities in Tyrolean history, among them the 8th century Arbeo of Freising from near Merano, who later became the Bishop of Freising. Under his tenure, several monasteries were established, including that of San Candido/Innichen in Val Pusteria/Pustertal valley. Following the Gorizian conquest, Meinhard II played a pivotal role in Tyrolean history. After dividing the territories with his brother, Meinhard II retired to Tyrol Castle from where he ruled the County of Tyrol. Walther von der Vogelweide is one of the most prominent lyrical poets in the German-speaking lands, and sculptor-painter Michael Pacher is renowned for

Ausbildung im langobardischen Raum. Er ist schriftstellerisch tätig. 764 wird er Bischof von Freising. Unter seiner Leitung entsteht eine Reihe an Klöstern, unter anderem das Kloster Innichen im Pustertal. Meinhard II. hat eine Schlüsselstellung in der Geschichte Tirols, nachdem die Görzer das Land übernommen hatten. Nach einer Teilung der Herrschaftsgebiete mit seinem Bruder auf Schloss Tirol übernahm Meinhard II. die Grafschaft Tirol. Walther von der Vogelweide ist der bedeutendste deutschsprachige Lyriker des Mittelalters. Michael Pacher, vermutlich in Mühlen bei Pfalzen geboren, unterhielt in Bruneck eine große Werkstatt als Maler und Bildhauer. Er ist einer der bedeutendsten Meister der Spätgotik, der schon Elemente der Renaissance, zum Beispiel bei der Perspektive, einbringt. Beda Weber trat nach seinem Studium in den Benediktinerorden, Abtei Marienberg, ein. Die Abtei betrieb das Gymnasium der Benediktiner in Meran, wo Weber lange Zeit unterrichtete. Er war auch politisch interessiert. 1848 trat er der Frankfurter Nationalversammlung bei. Er edierte Schriften von Oswald von Wolkenstein und sicherte bedeutende Dokumente in Südtirol. Andreas Hofer steht für den Aufstand gegen die bayerisch-napoleonische Herrschaft 1809. Oberhalb der Brücke stehen die Wappen der Städte Südtirols. Das Fresko Fellins beansprucht keinerlei Tiefenwirkung. Der Stil entspricht der Periode Fellins, in der er expressiv mit starken Umrissen arbeitete. Die Hände werden übergroß dargestellt, sodass die Attribute auch intensiver zur Geltung kommen. Der Südtiroler Landtag besitzt noch ein Gemälde von Fellin, *Der Samariter*. Die Personifikation der Barmherzigkeit ist ein interessantes Thema für das politische Zentrum Südtirols.

Maria Delago schuf für das Obergeschoss zwei Keramikarbeiten.[35] Delago hatte mit Michael Powolny und Anton Hanak in Wien an der Kunstgewerbeschule ausgezeichnete Lehrer. Powolny steht für meisterliche Keramik und Glasuren, im eigenen Œuvre dem Jugendstil und Art Deco verpflichtet. Hanak steht für expressionistische Malerei. Delago kreiert aus beidem ihren eigenen Stil.

fanno sì che le tonalità verbali sembrino trasporsi in quelle visive.

Dopo la presentazione pubblica dell'affresco di Plattner, il Consiglio provinciale volle proseguire con la sistemazione del palazzo. In particolare andava reso più attrattivo l'atrio d'ingresso. Le due porte d'accesso alla sala plenaria e la superficie simmetrica tra di esse, ne facevano da sé la collocazione ideale per un affresco. Nel 1958 fu indetto un bando sul tema molto generico di Alto Adige. Il concorso fu vinto da Peter Fellin[34] con una proposta tanto semplice quanto accattivante. L'idea di base di Fellin poggia sulla posizione chiave, di collegamento tra il Nord e il Sud dell'Alto Adige, dal punto di vista linguistico e culturale. L'elemento di collegamento. Prese a modello il vecchio ponte in legno di Castelrotto, inscenandolo in chiave bidimensionale, completamente parallelo al piano dell'immagine. In questo modo la rappresentazione si fa *tableau*, sul quale è possibile introdurre ulteriori contenuti. Nelle figure simbolizza le personificazioni dei poteri storici intorno ai quali è gravitato l'Alto Adige. All'estremità sinistra del ponte vediamo un rappresentante del clero con il pastorale vescovile e la Bibbia, accanto a lui l'imperatore con lo scettro nella mano destra e il globo nella sinistra. All'estremità destra del ponte troviamo un antico romano, precursore dello sviluppo europeo, in mano tiene un rotulo e alle sue spalle si ergono le campate del Colosseo. Accanto a lui il Papa benedicente, sul capo la triplice corona della tiara e sullo sfondo la cupola michelangiolesca di San Pietro a Roma. Sul tavolato ligneo del ponte sono riportati i nomi di figure chiave della storia tirolese. Arbeo di Frisinga che, nato presso Merano nell'VIII secolo, entrò nell'Ordine benedettino e si formò nel campo giuridico in area longobarda e fu attivo come scrittore, divenendo vescovo di Frisinga nel 764. Sotto il suo pastorale fu fondata una serie monasteri, tra i quali quello di San Candido in Val Pusteria.

Mainardo II, che occupa una posizione chiave nella storia del Tirolo dopo il passaggio del territorio in mano ai Goriziani. Una volta divisi i domini con il fratello, a Castel Tirolo, assunse il controllo della contea del Tirolo. Walther von der Vogelweide, che è il più importante poeta cortese di lingua tedesca. Michael Pacher che, nato presumibilmente a Molini di Falzes, aprì a Brunico un'importante bottega d'arte come pittore e scultore. È uno dei più importanti maestri di quel tardo gotico che già introduce elementi rinascimentali, ad esempio con la prospettiva. Beda Weber, che completati gli studi entrò nell'ordine benedettino dell'abbazia di Marienberg, abbazia che gestiva il ginnasio benedettino di Merano, dove egli insegnò a lungo. Si dedicò anche alla politica e fu deputato dell'Assemblea nazionale di Francoforte del 1848. Curò gli scritti di Oswald von Wolkenstein e assicurò importanti documenti all'Alto Adige. Andreas Hofer, che simboleggia la rivolta contro il dominio bavarese-napoleonico del 1809. Al di sopra del ponte campeggiano gli stemmi delle città dell'Alto Adige. L'affresco di Fellin non punta minimamente alla profondità spaziale. Lo stile è quello del periodo in cui egli lavora in modo espressivo, a contorni

Dal nturiënt psichich assurdì dl sotfonz se sfronj, bel tóch mpralauter, ermes da paur. Tlo madurëscel la dezijion de brancë do la ermes per se lascé su contra i privilegs. Tl secul XIX y XX univa Gaismair for inò udù coche figura de identificazion per tendënzes politiches desferëntes che formulova l ubietif de se lascé su contra cundizions sozieles ndurides. Tl Cunsëi provinziel a Bulsan iel mo la litografia *Doi Ëiles* dl 1970, che ie nce da abiné te de plu verscions da culëur.[33] Doi ëiles vën rapresentedes sun doi livei, les rejona raidedes uniuna tl'autra direzion. Tres la cumposizion àn la mprescion che les se rejone dlongia via. Cun la sperses astrates desferëntes, che à giapà uniuna d'autra tonaliteies grafiches, seméiel che la tonaliteies verbeles sibe unides trasferides tl visif.

Do la presentazion publica dl afrësch de Plattner ulova l Cunsëi provinziel de Sudtirol jì inant cun l aredamënt dl frabicat. Dantaldut la zona de ntreda dassova deventé plu atrativa. La doi portes dl self plenar y la simetria dla spersa danterite determinova automaticamënter la spersa adateda per n afrësch. L ann 1958 vëniel scrit ora la ncëria sot al tema drët generel „Sudtirol". L cuncors vënc Peter Fellin[34] cun na pruposta bela scëmpla ma depierpul jeniela. La idea de basa de Fellin ie la pusizion tle de Sudtirol tl cunliamënt danter nord y sud, sibe linguisticamënter che culturalmënter. L cunliamënt. L tol la dezijion de tò ca coche mëudl l vedl puent de lën de Ciastel, che vën metù planimetricamënter en scena defin paralel al livel dl cheder. Chësc uel dì che la rapresentazion devënta n tableau sun chël che n pò mëter ite mo d'autri cuntenuc. Tla figures pòrtel la persunificazions di pudëies storics te chëi che Sudtirol fova cuncià ite. Orainsom a man ciancia dl puent vëijen l rapresentant dl clerus cun l fust da vëscul y la bibla, dlongia d'ël iel l imperadëur cun sceter tla man drëta y l globus dl imper tla ciancia. Orainsom a man drëta dl puent iel n roman dl antichità cun n rodl de bargamina tla man, coche sëni de svilup europeich, dossù pertes dl Colosseum. Dlongia d'ëil iel l Papa che benedësc, sun l cë la curona tripla dla tiara, viadò la cupula de San Piere a Roma fata da Michelangelo. Sun la brëies dla spuenda dl puent de lën iel scrit i inuems dla figures tle dla storia tiroleja. Arbeo de Freising, nasciù dlongia Maran tl secul VIII. L fova jit ite tl orden di Benedetins y l ova giapà si furmazion giuridica tl raion longobart. L fova n scritëur. Tl 764 devëntel vëscul de Freising. Sot a si pastorela vëniel su na lingia de cunvënc, danter chisc l cunvënt de Sanciana te Puster. Minert II à na pusizion tle tla storia dl Tirol, do che i Gorizians ova abù la sëuravënta sun l raion. Do che ël y si fra se ova partì i raions de duminazion sun Ciastel Tirol, ova Minert II sëurantëut la cuntea dl Tirol. Walther von der Vogelweide ie l lirich de chëurt plu mpurtant de lingaz tudësch. Michael Pacher, bonamënter nasciù a Mühlen dlongia Falzes, manteniva a Burnech n gran lauratuere coche depenjadëur y scultëur. L ie un di mostri plu mpurtanc dl tëmp gotic tardif, che porta bele ite elemënc dl Renascimënt, per ejëmpl cun la pruspetiva. Beda Weber ie do si stude jit ite tl orden di Benedetins tla badia de Marienberg. La badia manejova l ginase di Benedetins a Maran, ulache Weber ova nsenià giut alalongia. L

his mastery of late-Gothic Renaissance techniques such as perspective. There is also the name of Beda Weber, a Benedictine monk from Marienberg Abbey who was engaged in political life. For many years Weber taught at the Benedictine grammar school in Merano run by the abbey. In 1848 he became a member of the Frankfurt Parliament and discovered important documents relating to South Tyrol while editing Oswald von Wolkenstein's writings.

Last but not least, Andreas Hofer is best remembered as a heroic figure who led the 1809 Tyrolean Uprising against the Bavarian-Napoleonic rulers. The coats of arms of South Tyrolean towns are displayed above the bridge. There is no attempt to create the illusion of depth, and, at the time, Fellin made expressive use of bold outlines and painted disproportionately large hands, emphasising their attributes. Another Fellin painting hanging in the Provincial Council is *Der Samariter* (The Samaritan) denoting 'charity' – a seemingly unusual choice for the administrative and political seat of South Tyrol.

In the upper chamber, two ceramic works by Maria Delago are exhibited.[35] Under the tutorship of renowned sculptors Michael Powolny and Anton Hanak, Delago studied at the Vienna University of Applied Arts. Powolny was renowned for his exquisite, glazed Art Nouveau/Art Deco ceramics, while Hanak was an internationally recognised expressionist painter, sculptor and visionary. Delago's two works housed in the South Tyrolean Provincial Council building depict a grape harvest and a rural dance scene. Her clay sculptures with intricate glazing create an alluring shimmering effect, each figure maintaining an even hue. Working from her kiln on Via Museo/Museumstrasse street where she also resided, Delago infused her work with whites from her walls.

Die beiden Arbeiten im Südtiroler Landtag zeigen eine Weinlese und eine ländliche Tanzszene. Sie baut die Darstellungen aus Schollen, zum Teil mit aufwendiger Glasur, die schimmernde „Lüstereffekte“ erzielen. Dabei musste sie aufpassen, dass die zusammengehörigen Schollen einer Figur denselben Farbton bekommen. Sie hatte ihren eigenen Brennofen in der Museumstraße und lebte dort auch. Delago nutzte das Weiß der Wand und gliederte es in ihre Darstellung bildhaft ein.

Siegfried Pörnbacher schuf 1955 ein Fresko im Repräsentationssaal. Pörnbacher zeichnete und malte früh, musste dann aber andere berufliche Wege gehen. Im Krieg erlitt er eine schwere Kopfverletzung, die ihn 11 Monate an das Spital band. In dieser Zeit begann er wieder zu malen, mit ungefähr 30 Jahren relativ spät. Nach 1945 entschloss er sich, den Weg als freier Künstler einzuschlagen. Für das Sitzungszimmer wählte er die Erntezeit, in drei Zonen geteilt: links die Weizenernte, in der Mitte die Weinlese, rechts die Obsternte. In jeder Zone sieht eine der Personen Richtung Betrachtende beziehungsweise Richtung Innenraum, plus das obstessende Kind im Vordergrund. Pörnbacher benutzte heitere, aufgehellte Farben, Grün, Gelb, Herbsttöne. Selbst bei den Kleidungen sind die Lokalfarben aufgehellt. Pörnbacher rezipiert Plattner auf seine eigene Weise. Er fügt freie Linien ein, die das Bild strukturieren und räumliche Verstrebungen erzeugen. Der Südtiroler Landtag besitzt noch ein Aquarell von Pörnbacher aus dem Jahr 1972. Auch hier setzt er mit leichten Tupfern eine heitere Szene in Marokko um. Die Menschen wandeln in hellem Licht.

marcati. Le mani sono volutamente sovradimensionate, in modo da far risaltare gli attributi con ancor maggiore evidenza. Il Consiglio provinciale di Bolzano conserva anche un altro dipinto di Fellin, *Il Samaritano*. La personificazione della carità rappresenta senza dubbio un tema stimolante per il fulcro politico dell'Alto Adige.

Al piano superiore del palazzo si trovano due opere in ceramica di Maria Delago.[35] Formatasi alla Scuola di Arti Applicate di Vienna, è allieva di insegnanti eccellenti come Michael Powolny e Anton Hanak: il primo maestro di ceramica e smalti fedele all'Art Nouveau e all'Art Deco e il secondo invece sinonimo di pittura espressionista. La Delago crea il proprio stile attingendo da entrambi i maestri. Le due opere del Consiglio provinciale di Bolzano raffigurano una vendemmia e una scena di danza rurale. L'artista plasma le sue composizioni a partire da singole placche d'argilla, in parte impreziosite da smalti che creano effetti brillanti e scintillanti, curando attentamente la coerenza delle tonalità cromatiche delle placche appartenenti ad una stessa figura. Inoltre Delago sfrutta il bianco del muro e lo incorpora pittoricamente nelle sue rappresentazioni. Aveva una sua propria fornace in via Museo a Bolzano, dove lavorava e viveva.

Siegfried Pörnbacher nel 1955 realizza un affresco nella sala di rappresentanza. Sin da ragazzo disegna e dipinge, ma è poi costretto a seguire altre strade professionali. In guerra subisce un grave trauma cranico che lo costringe in ospedale per undici mesi. Durante questo periodo ricomincia a dipingere, all'età relativamente tarda di circa trent'anni, e dopo il 1945 decide di dedicarsi a pieno alla libera professione d'artista. Per la sala riunioni si ispira alla stagione del raccolto, che articola in tre scene, a sinistra la mietitura del grano, al centro la vendemmia, a destra la raccolta della frutta. Da ogni scena, oltre alla bambina che mangia la frutta in primo piano, una delle persone rivolge lo sguardo verso lo spettatore o verso l'interno. Pörnbacher utilizza colori allegri e vivaci, verde, giallo, toni autunnali, e vividi sono pure i colori dell'abbigliamento in costume locale. A suo modo Pörnbacher recepisce la lezione di Plattner. Inserisce linee libere che strutturano l'immagine creando linee di fuga. Il Consiglio provinciale conserva una sua ulteriore opera, un acquerello del 1972, nel quale anche in questo caso l'artista tratteggia con rapide pennellate una vivace scena di genere, in questo caso ambientata in Marocco, dove le persone si muovono in una luce intensa.

fova nce nteressà de politica. L ann 1848 iel jit ite tl'Adunanza naziunela de Frankfurt. L à curà scric de Oswald von Wolkenstein y l à metù a saul documënc mpurtanc te Sudtirol. Andreas Hofer rapresënta la rebelion contra la duminazion bavareja-napulionica dl 1809. Sëura l puent via iel i blasons dla ziteies de Sudtirol. L afrësch de Fellin ne pertënd nët deguna fazion de prufondità. L stil va aduna cun i tëmps de Fellin; lauré lauròvel espressivamënter cun contures stersces. La mans vën rapresentedes extra grandes, nsci che nce i atribuc giape plu valuta. L Cunsëi provinziel de Sudtirol à mo n depënt de Fellin. *L Samaritan*. La persunificazion dla misericordia ie n tema nteressant per l zënter politich de Sudtirol.

Maria Delago à realisà doi lëures te ceramica per l partimënt dessëura.[35] Cun Michael Powolny y Anton Hanak ova Delago abù drët de bon maestri tla Scola d'Ert aplicheda de Viena. Powolny ie sinonim de ceramiches y dlasures da moster, che se à dat ju te si opera al stil floreal y al art deco. Hanak ie sinonim de pitura espresciionistica. Da tramedoi crëia Delago si stil persunel. I doi lëures tl Cunsëi provinziel de Sudtirol mostra n *regoi dla ua* y *n bal*. La rapresentazions àla fat cun zops de arjila, 'n pert cun dlasures drët lauredes, che giapa fazions lucëntes y fazions albiëntes, de mezscur. Mplu messòvela mëter averda che i zops che toca pra una na figura giapësse duc la medema tonalità de culëur. Delago se à nuzà dl blanch dl parëi y l'à ncurpurà ite plasticamënter te si rapresentazion.La ova si fëur da cuejer tla streda Museum y la vivova nce iló.

L ann 1955 à Siegfried Pörnbacher realisà n afrësch te la self de rapresentanza. Pörnbacher à dessenià y depënt bele da jëunn, ma pona àl messù se nstradé sun d'autri troies prufescionei. Tla viëra se àl giapà na burta ferida al cë, che l'à tenì te uspedel per 11 mënsc. Te chësc tëmp àl inò scumencià a depënjer, do la rata tert ajache ntant òvel plu o manco 30 ani. Do l 1945 àl tëut l troi de artist liede. Per l self plenar àl cris ora l tëmp dl regoi partì ite te trëi pertes. A man ciancia „sejelé la blava“, t'amez „tlupé l'ua“, a man drëta „tlupé la versura“. Te uni scena iel una dla persones che cëla de viers dl usservadëur o itevier, plu la muta dancà che maia versura. Pörnbacher à adurvà culëurs liegri y linëusc, vërt, ghiel, tonns da d'autonn. Monce ti furnimënc ie i culëurs plu linëusc che davëira. Pörnbacher tol su Plattner a si maniera. L njonta linies liedies che struturea l retrat y crëia lerch tres la spangëdes. L Cunsëi provinziel de Sudtirol à mo n acuarel de Pörnbacher dl ann 1972. Nce tlo rafiguréiel na scena liegra tl Maroco cun tarlec lesiers. La persones vianea tla lum plëina.

Siegfried Pörnbacher was invited in 1955 to paint a fresco in one of the Provincial Council chambers. Although he showed an aptitude for drawing and painting from an early age, Pörnbacher later pursued other directions. During the war, he suffered a severe head injury that led to his hospitalisation for 11 months. It was then, aged about 30, that he resumed painting, and, after the end of the war, he decided to embark on a career as a freelance artist. His fresco portraying harvest time in the meeting room is divided into three parts. On the left, the wheat harvest; in the centre, the grape harvest; and the fruit harvest on the right. In each frame, a figure looks toward the viewer, with another gazing into the frame. A child in the foreground is eating fruit. Pörnbacher's tones are bright and uplifting, with shades of green, yellow and pastel colours. Even the colours of the garments worn by the people depicted are locally inspired. In his manner, Pörnbacher borrows from Plattner by incorporating free lines in his composition to create a sense of spatiality. Another work by Pörnbacher in the South Tyrolean Provincial Council building is a watercolour dating from 1972. Delicate brushwork is used to depict a bustling street scene in Morocco, with people going about their business under the strong North African sun.

1 Franco Solmi versuchte als einer der wenigen, die zwei Aufenthalte in Brasilien stärker in seine Analysen mit einzubeziehen. Solmi (1973).
2 Roberto Festi, Eva Gratl, Carl Kraus (2016), S. 10. Auf die Frage, wie er denn zum Sammeln gekommen sei, antwortet Joseph Kreuzer: „Als ich dann, zuerst als Praktikant und dann als Rechtsanwalt, in der Kanzlei von Roland Riz tätig war, erfreute ich mich an einer schön strukturierten Landschaft von Karl Plattner, die über meinem Schreibtisch hing“. Und über seinen späteren Schwiegervater: „Er beschränkte sich nicht darauf, von den Künstlern Werke anzukaufen, sondern er beherbergte einige Künstler über Monate und Jahre in seiner großen Villa in der Quireiner Straße…lebten Karl Plattner und Leonardo Cremonini dort mehr als ein Jahr; auch Hans Ebensperger…Othmar Barth, der spätere Stararchitekt…“
3 Kreuzer-Eccel (1982).
4 Eccel Brief 11. 3. 54 16.15 Uhr, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto. Ich danke Patrizia Regorda herzlich für die vielen, speziellen Hinweise zum Nachlass von Karl Plattner, sowie der Direktorin des Archivio del ’900, Paola Pettenella, für den freundlichen Empfang und die gute Zusammenarbeit.
5 Eccel Brief 24. 3. 54 8.30 Uhr, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto: „…ihre Zeugnisse sind bereits bei archt. Abram abgegeben. Da ich ihr kennwort nicht weiss, habe ich abram den umschlag mit dem kennwort ‚brasilien‘ übergeben und ihn gebeten, das kennwort einzusetzen, sobald ihre anderen sendungen eintreffen….‘ vorlage von arbeiten‘ dies müsste eventuell archt. Pattis machen, denn ich habe zu den ganz hohen herren keine beziehungen, ja bei dem spiel hinter den kulissen weiss ich nicht, ob auch pattis nicht nur eine schachfigur in der angelegenheit ist. Der s.k.b. soll ja erst, nachdem bereits eine ausschreibung für die gebiete der3 venezien vorbereitet war, von der sache durch ‚Zufall‘ erfahren haben.“
6 Eccel Brief 5. 4. 54, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
7 Adami (2018).
8 Telegramm von Eccel 28. April 1945, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
9 Brief von Eccel bozen, 30. 4. 54 18.40 Uhr Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
10 Telegramm von Landeshauptmann Erckert vom 29. April 1954, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
11 Brief Plattner an Erckert undatiert, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
12 Brief José Nabatino Ramos an Plattner 8. März 1955, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto: „Pecço-lhe que trabalhe tranquilamente, sem maiores preocupações de prazo. Sei que posso confiar no seu talent de artista.“ Schon in einem Brief Weihnachten 1954 bestätigte Ramos, dass er vom gemeinsamen Freund Lourival Gomes Machado die Grundzüge des Wandgemäldes für die Folha de Manhã als auch eine Fotografie des Entwurfs erhalten habe.
13 Die Galeristen Ennio und Alessandro Casciaro, Bozen, bemühen sich verdienstvoll um einen Catlalogue Raisonné Plattners und besitzen eine breite Dokumentation. Ennio Casciaro hat Plattner jahrzehntelang begleitet. In seiner Goethe-Galerie im Zentrum von Bozen hat Casciaro Einzelausstellungen von Plattner organisiert: 1965, 1967, 1968, 1971, 1974. Vgl. die Festschrift zum 50. Jubiläum der Goethe-Galerie: Weiermair (2014) sowie Casciaro/Perelda (2011).
14 Dieser Kunstgriff war im Barock praktisch nur dem Christuskind vorbehalten, meist bei der Anbetung der Hirten oder Anbetung der Könige.
15 Im Katalog für eine Ausstellung auf Schloß Kastelbell hat Herbert Raffeiner nicht nur aus den Briefen an Marjan Cescutti zitiert, sondern auch höchste interessante sprachanalytische Forschungen dargelegt: Raffeiner (2000).
16 Brief 5. 9. 1979 in Mappe Briefe Karl Plattner Plattner an Marjan Cescutti, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck.
17 Gabriella Belli, Figuren und Themen in Plattners Malerei, In: Belli – Weiermair (1996), S. 14–17.
18 Ebenda. S. 20.
19 Plattner (1977).
20 Südtiroler Kulturinstitut (2008).
21 Abgebildet in Kunst Meran Neuwirth Rosani (2012), S. 240.
22 Brief Max Wirth Jr. an Plattner 12. 1. 57 Guararapes N.O.B. Est. S. Paulo – Brasil, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
23 Zudem entgeht er der Frage bei heimischen Rindern, ob Grauvieh, Braunvieh oder Fleckvieh, in eigenen Verbänden organisiert. Das hätte wieder Streit ergeben. Es ging Plattner um den Kontrast zur Erde und das leuchtende Heraustreten des Ochsen aus dem farblichen Umfeld. Grauvieh und Braunvieh wären von der Erde visuell verschluckt worden. Bei Fleckvieh hätte man vordringlich die weißen Stellen gesehen.
24 Freitas (2017).
25 Bedolini (2019), S. 308, Figura 172.
26 Ebenda, S. 137, Figura 70.
27 Ebenda, S. 255, Abb. 70; Acrópole 1958, S. 354–357.
28 Südtiroler Landtag (2002).
29 Alpenpost, 22.05.1954, S. 8.
30 Ebenda.
31 Ebenda.
32 Belli (1999), S. 66, Nr. 129. Ein Blatt mit allen Farben ist abgebildet bei Höller (2004), S. 41.
33 Belli (1999) S. 30, Nr. 27.
34 Neuwirth (2010), Grünbacher (2012).
35 Genser (1994).

1 Franco Solmi è stato tra i pochi che, nelle sue analisi, ha cercato di dare maggior peso ai due soggiorni in Brasile. Solmi (1973).
2 Roberto Festi, Eva Gratl, Carl Kraus (2016), p. 10. Alla domanda su come si sia avvicinato al collezionismo, Joseph Kreuzer risponde: “All’epoca quando lavoravo nello studio di Roland Riz, prima da praticante e poi come avvocato, sopra la mia scrivania era appeso un paesaggio splendidamente strutturato di Karl Plattner che mi incantò”. E a proposito del futuro suocero: “Non si limitava ad acquistare opere d’arte, ma ospitava gli artisti stessi nella sua grande villa in via San Quirino, alcuni anche per mesi e anni [...] Karl Plattner e Leonardo Cremonini vi hanno abitato per oltre un anno; anche Hans Ebensperger [...] Othmar Barth, il futuro architetto di successo…”.
3 Kreuzer-Eccel (1982).
4 Lettera di Eccel dell’11.3.1954 ore 16.15, Mart, Archivio del 900, Fondo Plattner, Rovereto. Desidero ringraziare caldamente Patrizia Regorda per i numerosi e particolari riferimenti al lascito di Karl Plattner, nonché la direttrice dell’Archivio del 900, Paola Pettenella, per la cordiale accoglienza e la proficua collaborazione.
5 Lettera di Eccel del 24.3.1954, Mart, Archivio del 900, Fondo Plattner, Rovereto: “[...] I Suoi dati sono già stati consegnati all’ archt. Abram. Non conoscendo il Suo codice, ho dato ad Abram la busta con il codice ‘brazil’ chiedendogli di inserirla non appena giunto il Suo prossimo invio [...] ‘presentazione dei lavori’ che eventualmente potrebbe fare l’archt. Pattis, in quanto io non ho rapporti con le alte sfere, e non sono neppure certo che Pattis, in questo gioco dietro le quinte, non sia che una pedina degli scacchi in questa vicenda. Pare che l’S.K.B. sia venuto “casualmente” a conoscenza della questione solo dopo che era già stato redatto un bando di gara per i territori delle Tre Venezie”.
6 Lettera di Eccel del 5.4.1954, Mart, Archivio del 900, Fondo Plattner, Rovereto.
7 Adami (2018).
8 Telegramma di Eccel del 28 aprile 1945, Mart, Archivio del 900, Fondo Plattner, Rovereto.
9 Lettera di Eccel del 30.4.1954 ore 18.40, Mart, Archivio del 900, Fondo Plattner, Rovereto.
10 Telegramma del governatore Erckert del 29 aprile 1954, Mart, Archivio del 900, Fondo Plattner, Rovereto.
11 Lettera di Plattner a Erckert, senza data, Mart, Archivio del 900 Fondo Plattner, Rovereto.
12 Lettera di José Nabatino Ramos a Plattner 8 marzo 1955, Mart, Archivio del 900, Fondo Plattner, Rovereto: “Pecço-lhe que trabalhe tranquilamente, sem maiores preocupações de prazo. Sei que posso confiar no seu talent de artista”. Già a Natale del 1954, Ramos confermò in una lettera di aver ricevuto dal comune amico Lourival Gomes Machado le bozze del murale per la *Folha de Manhã* e una fotografia del progetto.
13 I galleristi Ennio e Alessandro Casciaro, di Bolzano, si dedicano con passione al catalogo ragionato dell’opera completa di Plattner e dispongono di un’ampia documentazione. Ennio Casciaro ha accompagnato Plattner per decenni e nella sua Galleria Goethe in centro a Bolzano ha organizzato varie personali del maestro: 1965, 1967, 1968, 1971, 1974. Si veda la pubblicazione commemorativa per il 50° anniversario della Galleria Goethe: Weiermair (2014). Casciaro/Perelda (2011).
14 In epoca barocca, questo espediente era riservato in sostanza al Bambin Gesù, in particolare nelle ambientazioni dell’Adorazione dei pastori o dell’Adorazione dei Magi.
15 Nel catalogo di una mostra a Castelbello, Herbert Raffeiner, citando le lettere a Marjan Cescutti presenta anche una ricerca d’analisi linguistica estremamente interessante: Raffeiner (2000).
16 Lettera del 5.9.1979 nella cartella *Briefe Karl Plattner an Marjan Cescutti*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck.
17 Gabriella Belli, *Figure e temi nella pittura di Plattner*, In: Belli/Weiermair (1996), pp. 14–17.
18 Ibid. p. 20.
19 Plattner (1977).
20 Südtiroler Kulturinstitut (2008).
21 Illustrato in *Kunst Meran Merano Arte* Neuwirth/Rosani (2012), p. 240.
22 Lettera di Max Wirth Jr. a Plattner del 12.1.1957 Guararapes N.O.B. Est. S. Paulo – Brasil, Mart, Archivio del 900 Fondo Plattner, Rovereto.
23 Inoltre, evita la scelta di una razza bovina autoctona, che fosse Grigio Alpina, Razza Bruna o Pezzata Rossa, che avrebbe alimentato ulteriori controversie con i diversi consorzi d’allevamento. A Plattner interessava il contrasto con la terra e l’emergere luminoso dell’animale dal contesto cromatico. Bovini di razza Grigia Alpina o Bruna, visivamente, sarebbero stati inghiottiti dalla terra, mentre con la razza Pezzata Rossa sarebbero spiccate immediatamente le chiazze bianche.
24 Freitas (2017).
25 Bedolini (2019), p. 308, figura 172.
26 Ibid., p. 137, figura 70.
27 Ibid., p. 255, figura 70; Acrópole 1958, pp. 354–357.
28 Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano (2002).
29 *Alpenpost*, 22.5.1954, p. 8.
30 Ibid.
31 Ibid.
32 Belli (1999), p. 66, n. 129. Un foglio con tutti i colori è illustrato in Höller (2004), p. 41.
33 Belli (1999) p. 30, n. 27.
34 Neuwirth (2010), Grünbacher (2012).
35 Genser (1994).

1 Franco Solmi ie stat un di puec che à purvà a tré ite plu da daujin te si analises la doi sujurnanzes tl Basil. Solmi (1973).
2 Roberto Festi, Eva Gratl, Carl Kraus (2016), pl. 10. Sun la dumanda de coche l à pa scumencià a culezioné, respuend Joseph Kreuzer: „Canche laurove pona, mprima coche praticant y dopro coche aucat, tla canzelaria dl dut. Roland Riz, me plajova na cuntreda tan bën strutureda de Karl Plattner, che tacova sëura mi mëisa d’ufize.“ Y en cont de chël che foss dedò deventà si jocer: „L ne se à nia mé limità a ti cumpré ju operes da artisć, ma l ti à nce dat albierch, a n valgun artisć per mënsc y ani alalongia, te si gran vila tla streda Quireiner … tlo à Karl Plattner y Leonardo Cremonini vivù plu de n ann alalongia; nce Hans Ebensperger… Othmar Barth, che ie deventà n architet dërt cunesciù…“.
3 Kreuzer-Eccel (1982).
4 Lëtra de Eccel di 11.3.54, dala 16.15, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi. Ti sënte gra de cuer a Patrizia Regorda per la truepa indicazions spezieles en cont dl’arpejon de Karl Plattner, coche nce ala diretëura dl Archif dl ’900, Paola Pettenella, per me avëi tëut su tan bën y per la bona cunlauraziun.
5 Lëtra de Eccel di 24.3.54, dala 8.30, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi: „…Vosc zertificac ie bele unic dac ju al arch. Abram. Davia che ne cunësce nia vosta parola-tle, ti éi sëurandat a Abram la cuvierta cun la parola-tle ‘brasil’ y l’é pria de sentè ite la parola-tle pernanche l ruverà l’autra spedizions…..,presentazioni dl ëures‘ chësc mesëss eventualmënter fé l arch. Pattis, davia che ie ne nié degun cuntac cun chi berbesc cassù alauta, sci, pro chësc juech do la culisses ne sei nia sce nce Pattis sibe mé na figura dl scioh te chësta cuestion. L S.K.B. dë pu avëi sapù mé ‚per cajo‘ dla cossa y permò do che l fova bele uni anjinià ca na bandida de cuncors per i raions dla 3 Venezies.“
6 Lëtra de Eccel di 5.4.54 Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi.
7 Adami (2018).
8 Telegram de Eccel di 28 d’auril 1945, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi.
9 Lëtra de Eccel, Bulsan, 30.4.54, dala 18.40, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi.
10 Telegram dl sëurastant dla Provinzia Erckert di 29 d’auril 1954, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi.
11 Lëtra de Plattner a Erckert zënza data, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi.
12 Lëtra de José Nabatino Ramos a Plattner di 8 de merz 1955, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi: „Pecço-lhe que trabalhe tranquilamente, sem maiores preocupações de prazo. Sei que posso confiar no seu talent de artista”. Bele te na lëtra da Nadel dl 1954 cunfermea Ramos che l à giapà dal amich de tramedoi Lourival Gomes Machado la desmazedes de basa dl depënt da parëi per la Folha de Manhã coche nce na fotografia dla schiza.
13 I galarisć Ennio y Alessandro Casciaro, Bulsan, se festidiëia cun pascion dl Catalogue Raisonné de Plattner y ëi à na documentazion ampla. Ennio Casciaro à acumpanià Plattner per dejeneies alalongia. Te si galaria Goethe tl zënter de Bulsan à Casciaro metù a ji mostres persuneles de Plattner: 1965, 1967, 1968, 1971, 1974. Cfr. la publicazion cumemorativa per l 50ejim ann giubilé dla galaria Goethe: Weiermair (2014). Coche nce Casciaro / Perelda (2011).
14 Chësc fortl fova tl tëmp dl baroch praticamënter resservà mé al Bambin Gejù, plucheauter pra l’aduraziun di pastri o l’adurazion di trëi rëiesc.
15 Tl catalogh de na mostra tl Ciastel Kastelbell, à Herbert Raffeiner fat zitazions nia mé ora dla lëtres a Marjan Cescutti, ma l à nce presentà nrescides liguistiches scialdi nteressantes: Raffeiner (2000).
16 Lëtra di 5.9.1979 tla mapa Lëtres Karl Plattner Platter a Marjan Cescutti, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dispruch.
17 Gabriella Belli, Figures y tematiches tl depënjer de Plattner, te: Belli – Weiermair (1996), pl. 14–17.
18 Ibid., pl. 20.
19 Plattner (1977).
20 Südtiroler Kulturinstitut (2008).
21 Rapresentà te „Kunst Meran“, Neuwirth Rosani (2012), pl. 240.
22 Lëtra de Max Wirth Jr. a Plattner di 12.1.57, Guararapes N.O.B. Est. S. Paulo – Brasil, Mart, Archif dl ’900, Fondo Plattner, Rurëi.
23 Endadechël ti rëuscel ala cuestion dl bestiam de cësa, che l sibe bues grijes, de raza rossa o da taces. Chësc ëss inò dat ca stritoc danter l’aziëndes da zidlamënt. A Plattner ti n jivela dl cuntrast cun la tiëra y coche l bo tumova ora linëus permez al nturiënt da culëur. Bestiam grisc y ros foss per l uedl unic dlutii dala tiëra. Pro bues da taces ëssen pluchеauter udù ora la taces blances.
24 Freitas (2017).
25 Bedolini (2019), pl. 308, Figura 172.
26 Ibid., pl. 137, Figura 70.
27 Ibid., pl. 255, retrat 70; Acrópole 1958, pl. 354–357.
28 Cunsëi provinziel de Sudtirol (2002).
29 Alpenpost di 22.5.1954, pl. 8.
30 Ibid.
31 Ibid.
32 Belli (1999), pl. 66, nr. 129. Na plata cun duc i culëurs ie ilustreda da Höller (2004), pl. 41.
33 Belli (1999) pl. 30, nr. 27.
34 Neuwirth (2010), Grünbacher (2012).
35 Genser (1994).

1 Franco Solmi, one of the few observers who ventured to comment Plattner’s sojourns in Brazil. Solmi (1973).
2 Roberto Festi, Eva Gratl, Carl Kraus (2016), p. 10. When asked how he began as a collector, Joseph Kreuzer replied: “At the time I worked at the office of Roland Riz, first as an intern and then as a lawyer, a beautifully composed landscape by Karl Plattner hung on the wall above my desk.” And of his father-in-law: “Not content to only purchase the works of artists, some of them were even his guests at his large villa on Via San Quirino/Quireiner Strasse street for months and even years on end. Karl Plattner and Leonardo Cremonini lived there for over a year, but there was also Hans Ebensperger…and Othmar Barth before he became a celebrity architect…”.
3 Kreuzer-Eccel (1982).
4 Eccel’s letter dd. 11.3.54 (16:15). Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto. I sincerely thank Patrizia Regorda for her numerous references regarding Karl Plattner’s estate; and also Paola Pettenella (Director of the Archivio del ’900) for the friendly reception and excellent cooperation.
5 Eccel’s letter 24.3.54 (8:30). Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto read: “…their statements have already been passed on to architect Abram. Since I don’t know the password, I handed Abram an envelope using ‘Brazil’ as a password, requesting him to insert it after their other mail arrives…the work might have to be submitted by architect Pattis, as I have no contact with those at the top. Even if there’s something going on behind the scenes, I wouldn’t know. since Pattis is just a pawn. Allegedly, the SKB only heard about the affair by ‘accident’–and only after the tender had already been put out in the ‘Trevenezie.”
6 Eccel letter 05.04.54, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
7 Adami (2018).
8 Telegram from Eccel, 28 April 1945, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
9 Letter from Eccel, Bolzano, 30.4.54 (6:40), Mart museum, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
10 Governor Erckert’s telegram of 29 April 1954 at Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto. [“ANNOUNCEMENT FIRST PRIZE WINNER OF COUNCIL BUILDING FRESCO COMPETITION STOP PLEASE NOTE MAY FIFTH DEADLINE FOR ACCEPTANCE OF TENDER CONDITIONS WITH AMENDMENTS TO FOLLOW STOP DEADLINE FOR SUBMISSION OF BOXES BY END JUNE DITTO HANDOVER OF FRESCO BY FIFTEENTH OCTOBER LATEST STOP PRESIDENT ERCKERT”]
11 Undated letter from Plattner to Erckert, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
12 Letter José Nabatino Ramos to Plattner, 8 March 1955, Mart, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto: “Peccolhe que trabalhe tranquilamente, sem maiores preocupações de prazo. Sei que posso confiar no seu talent de artista.” In his letter dated Christmas 1954, Ramos confirmed that he had already received the outline of the mural for the Folha de Manhã as well as a photograph with the design from their mutual friend, Lourival Gomes Machado.
13 Bolzano art gallery curators Ennio and Alessandro Casciaro spare no effort in creating a Catalogue Raisonné of Plattner’s work, supported by the collection of documents in their possession. Working with Plattner for decades, Ennio Casciaro was behind a number of his solo exhibitions held at his Goethe Gallery in the centre of Bolzano: 1965, 1967, 1968, 1971, 1974. Cf. a commemorative publication on the occasion of the 50th anniversary of the Goethe Gallery: Weiermair (2014). Also Casciaro/Perelda (2011).
14 This artefact was of Christ the Infant in the Baroque period, mostly the Adoration of the Shepherds and the Magi.
15 In the catalogue for the Castelbello Castle exhibition, Herbert Raffeiner quoted from his letters to Marjan Cescutti, which also included an extremely interesting work about linguistic research: Raffeiner (2000).
16 Letter of 05. 09. 1979 in the folder named *Briefe Karl Plattner an Marjan Cescutti*, Tyrolean State Museum *Ferdinandeum*, Innsbruck.
17 Gabriella Belli, Figures and Themes in Plattner’s Painting, In: Belli–Weiermair (1996), pp. 14–17.
18 Ibid., p. 20.
19 Plattner (1977)
20 Südtiroler Kulturinstitut (2008).
21 Reproduced in Kunst Meramo Arte, Neuwirth Rosani (2012), p. 240.
22 Letter from Max Wirth Jr. to Plattner (12.1.57), Guararapes N.O.B. Est. S. Paulo, Brazil, Mart museum, Archivio del ’900 Fondo Plattner, Rovereto.
23 Domestic Tyrolean oxen differ considerably from those depicted in the fresco, another cause of potential controversy. Plattner’s real concern was being able to separate the cows from the background. Grey and brown cattle such as the *Fleckvieh* would have been visually swallowed up by the earth.
24 Freitas (2017).
25 Bedolini (2019), p. 308, fig. 172.
26 Ibid., p. 137, fig. 70.
27 Ibid., p. 255, fig. 70; Acrópole 1958, pp. 354–357.
28 South Tyrolean Provincial Council (2002).
29 Alpenpost, 22.5.1954, p. 8.
30 Ibid.
31 Ibid.
32 Belli (1999), p. 66, no. 129. An illustrated colour sheet in Höller (2004), p. 41.
33 Belli (1999) p. 30, no. 27.
34 Neuwirth (2010), Grünbacher (2012).
35 Genser (1994).

Una produzione artistica poliedrica

Eine vielgestaltige Kunstproduktion

Na produzion artistica plëina de fassëtes

Polyhedric artistry

Francesca Taverna

Una produzione artistica poliedrica

Altri autori e autrici in questo libro hanno già esplicato in modo esauriente come l'arte prodotta in e per la Provincia di Bolzano a partire dal primo dopoguerra fino ad oggi spesso vada oltre all'accezione di fenomeno puramente locale, ma sia da inserire in un contesto molto più ampio, che in alcuni casi, raggiunge addirittura stati d'oltreoceano.[1] Un passo importante verso la comprensione della poliedricità e interculturalità della produzione artistica regionale è sicuramente già stato fatto in passato dalla mostra *Itinera*, con annessa pubblicazione, che ebbe luogo dal 4 al 28 ottobre 1995 tra Castel Mareccio e la Fiera di Bolzano. In tale occasione vennero infatti affiancate in maniera critica opere di artisti attivi in regione appartenenti a diversi gruppi linguistici e di formazione differente, cosa che permise di far capire, forse per la prima volta in misura così palese, come una spiegazione generalizzante dei fenomeni artistici in Provincia non sia più sostenibile in ambito storico-artistico.[2]

Partendo da questa premessa, questo capitolo si concentra in particolare sui rapporti culturali tra Alto Adige e altre regioni italiane, portando ad esempio artiste e artisti di madrelingua italiana provenienti dall'Alto Adige e da altre regioni del Centro Nord Italia, che con il loro operato hanno arricchito la produzione artistica provinciale. È importante sottolineare che lo spettro di artiste e artisti qui trattato è ampio, così come è ampia la varietà di supporti mediali utilizzati e le tematiche presentate. Per tale motivo si dovrà procedere con categorizzazioni, che pur avendo in sé un elemento di arbitrarietà, sono pensate per favorire una comprensione generale del discorso artistico in regione e magari fare da spunto a ricerche più approfondite in una o più direzioni. Si tratta di un'indagine volta *in primis* all'inquadramento degli artisti e del loro operato e soprattutto alla presentazione di quelle opere, che sono più intrinsecamente legate alla storia e all'attività di collezionismo del Consiglio provinciale e della Provincia autonoma di Bolzano - Alto Adige, partendo dalla scultura per poi rivolgersi a pittura, grafica ed altre tecniche mediali.

Eraldo Fozzer, Allegoria della Regione

Eraldo Fozzer, Naiadi, 1956, Mart, Archivio del '900, Fondo Riccardo Maroni, Rovereto

Arturo Martini, Donna che nuota sott'acqua. Figura femminile nuda, 1941–42, Fondazione Cariverona, Verona

Eine vielgestaltige Kunstproduktion

Die Autoren dieses Bandes haben an anderer Stelle bereits ausgeführt, dass die künstlerische Produktion in und für Südtirol seit dem Ersten Weltkrieg bis in die Gegenwart oft eine sehr große Reichweite hat, die über eine regional begrenzte Perzeption hinausgeht und in einem sehr viel weiteren Kontext zu fassen ist, der in manchen Fällen sogar nach Übersee reicht.[1] Ein wichtiger Schritt für das Verständnis der Vielschichtigkeit und Interkulturalität des künstlerischen Schaffens in der Region war in der Vergangenheit sicherlich die Ausstellung *Itinera* vom 4. bis 28. Oktober 1995 auf Schloss Maretsch und in der Messe Bozen sowie deren Begleitpublikation. Diese bot Gelegenheit zu einer kritischen Gegenüberstellung der Werke von in der Region tätigen Künstlerinnen und Künstlern der verschiedenen Sprachgruppen mit unterschiedlichem Ausbildungshintergrund. Dadurch wurde vielleicht erstmals auf so offensichtliche Weise nachvollziehbar, dass eine generalisierende Erklärung der künstlerischen Phänomene in Südtirol im kunsthistorischen Kontext nicht mehr haltbar ist.[2]

Ausgehend von dieser Prämisse konzentriert sich dieses Kapitel insbesondere auf die kulturellen Beziehungen zwischen Südtirol und anderen Regionen Italiens anhand von Kunstschaffenden italienischer Muttersprache aus Südtirol und anderen Regionen Nord- und Mittelitaliens, die durch ihre Arbeit das Kunstgeschehen im

Na produzion artistica plëina de fassëtes

Bele d'autri autëurs te chësc liber à stlarì a puntin coche l'ert criëda te y per la Provinzia de Bulsan, a pië via dal tëmp do la Prima Viëra nchin ncueicundì, vede suvënz sëura l senificat de fenomen defin mé local ora, ma sibe da senté ite te n cuntest scialdi plu ampl, che vel' iede, arjonj nchinamei stac de sëuramer.[1] N var mpurtant deviers dla cumprenjion dla varieteies y dla nterculturalità dla produzion artistica regiunela ie dessegur bele unì fat tl passà dala mostra *Itinera* - cun leprò la publicazion, unida a s'l dé dai 4 ai 28 de utober dl 1995 danter Ciastel Marec y la Fiera de Bulsan. Te chëla ucajion fòvel unì metù a cunfront, te na maniera critica, operes de artisć atifs tla region y de purteniënza de grupes linguistiches desferëntes y de furmazion desferënta, cossa che à dat da ntënder, povester per l prim iede te na maniera tan tlera, che na spligazion generaliseda di fenomens artistics tla Provinzia ne posse nia plu unì sustenida tl ciamp storich-artistich.[2]

Polyhedric artistry

Elsewhere in this work it has been exhaustively delineated how art produced in and for the Province of Bolzano/Bozen, from the early post-war period onwards, often transcends the bounds of a purely local phenomenon and extends to a broader-even international context.[1] Divided between Maretsch Castle and the Bolzano Fairgrounds, the *Itinera* art exhibition held from 4 to 28 October 1995 was a watershed event which, together with its catalogue, contributed to a fuller understanding of the polyhedric and cross-cultural nature of art in the region. Works by regional artists from diverse language groups and backgrounds could be appraised alongside each other, debunking (perhaps for the first time) generic arguments defining local art in purely historical terms.[2]

This chapter builds on that premise, focusing on cultural ties between South Tyrol and other Italian regions, citing examples of German-language and other non-native Italian-speakers whose artistic contributions have enriched the culture of the region. In doing so, we aim to focus on the wide spectrum of artists who straddle a wide range of media and subjects. To better understand the development of the artistic discourse in the region, some classifications need to be made that (despite the risk of appearing arbitrary) will hopefully inspire more in-depth studies in one direction or another. This survey primarily serves to profile artists with oeuvres directly associated with the history of the South Tyrol and its art collections kept at the Provincial Council building. These works include sculptures, paintings, graphic works, as well as other media.

Artistic premises underlying the sculptural works of Eraldo Fozzer and Claudio Trevi

Two artists who made decisive contributions to sculpture in the provinces of Trento and Bolzano are Eraldo Fozzer and Claudio Trevi. Besides their prolificacy, their works reflect an interpretation of broader contemporary trends at both the national and international levels.

Premesse artistiche alle opere scultoree di Eraldo Fozzer e Claudio Trevi

Eraldo Fozzer e Claudio Trevi sono due artisti che hanno avuto un ruolo fondamentale nel discorso di produzione scultorea in Provincia di Trento e Bolzano, non solo per la loro prolificità, ma soprattutto per la rielaborazione nelle loro opere di tendenze contemporanee di prima importanza a livello nazionale e internazionale.

La connessione di Eraldo Fozzer con la Provincia di Bolzano può essere fatta risalire all'epoca fascista. Una delle molte opere che egli scolpì sotto il regime è infatti il rilievo apposto nel centro della facciata del palazzo del Consiglio della Provincia. La figura femminile seduta è da interpretare come allegoria della Provincia; essa è affiancata da due lavoratori, rispettivamente con badile – agricoltura – e martello – industria.[3] Questo rilievo dai tratti perentori si inserisce sia a livello stilistico che iconografico nella serie di opere pubbliche commissionate dal governo fascista e dall'intento decisamente propagandistico. Le opere di Fozzer di quel periodo mostrano caratteristiche simili ad altri artisti contemporanei inseriti nel sistema sindacale e corporativo fascista, che favoriva un certo tipo di omologazione.[4] Ciò nonostante è possibile effettuare delle differenziazioni stilistiche.[5] Per capire lo sviluppo artistico di Fozzer, che nel dopoguerra si volse a un'estetica più dinamica e di semplificazione delle forme, è quindi fondamentale partire dalle tendenze che lo hanno plasmato negli anni giovanili. Egli si era visto impossibilitato a concludere lo studio all'Accademia di Belle Arti di Brera a causa dell'opposizione del padre, che lo voleva impegnato nell'azienda di

Künstlerische Voraussetzungen für das bildhauerische Werk von Eraldo Fozzer und Claudio Trevi

Eraldo Fozzer und Claudio Trevi sind zwei Künstler, die im Diskurs des bildhauerischen Schaffens im Trentino und in Südtirol eine wesentliche Rolle gespielt haben, nicht nur wegen der Vielzahl ihrer Werke, sondern vor allem, weil sie in ihren Arbeiten zeitgenössische Tendenzen von vorrangiger Bedeutung in Italien sowie auf internationaler Ebene aufgegriffen haben.

Die Verbindung zwischen Eraldo Fozzer und Südtirol reicht zurück bis in die Zeit des Faschismus. Unter den zahlreichen Werken, die er unter dem Regime geschaffen hat, befindet sich denn auch das mittige Relief an der Außenfassade des Landtagsgebäudes. Die sitzende weibliche Figur versteht sich als Allegorie des Landes; ihr zu Seiten stehen zwei Arbeiter, jeweils mit Schaufel für die Landwirtschaft und Hammer für die Industrie.[3] Dieses Relief mit den energischen Zügen fügt sich sowohl stilistisch als auch ikonografisch in die Reihe öffentlicher Auftragsarbeiten, die von der faschistischen Regierung vergeben wurden, und diente unbestritten Propagandazwecken. Fozzers Arbeiten aus dieser Zeit zeigen ähnliche Merkmale wie die anderer zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler, die in das faschistische System der Syndikate und Genossenschaften eingegliedert waren, was eine bestimmte Art der gleichförmigen Vereinnahmung begünstigte.[4] Dennoch lassen sich wie auch bei

Claudio Trevi, Amanti, 1971,
Museum Eccel Kreuzer/Foto: Erich Dapunt, Bozen

Claudio Trevi, Amanti, 1971,
Museo Eccel Kreuzer/foto Erich Dapunt, Bolzano

Claudio Trevi, Amanti, 1971,
Museum Eccel Kreuzer/foto Erich Dapunt, Bulsan

Claudio Trevi, Amanti, 1971,
Eccel Kreuzer Museum /Photo: Erich Dapunt, Bolzano/Bozen

Arturo Martini, La famiglia di Acrobati, 1936 – 1937,
Museo del Paesaggio, Pinacoteca Arturo Martini, Verbania

Claudio Trevi, Gatto, um 1963

Claudio Trevi, Gatto, intorno al 1963

Claudio Trevi, Gatto, incër le 1963

Claudio Trevi, Gatto, C. 1963

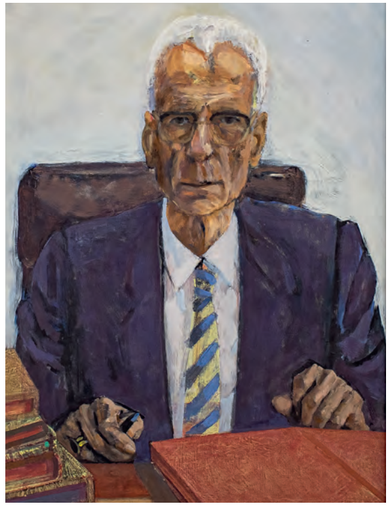
A pië via da chësta premissa, se cunzentrea chësc capitul mascimamënter sun i raporc culturei danter Südtirol y d'autra regions talianes y ulon tlo nunzië, coche ejëmpl, artisć sudtirolesc y de rujeneda dl'oma nia taliana che cun si lëur à arichì la produzion artistica provinziela. L ie mpurtant sotrissé che la spana di artisć tratei tlo ie lergia, drëtan ampla ie la palëta di mesuns mediei de chëi che i se à nuzà y la tematiches presentedes. Daviadechël messeràn jì inant cun categorisazions, che scebën cun n elemënt de arbitrarietà laite, ie pensedes per sauridé na cumprenjion generela dl tema ert tla Region y magari dé n mpuls a nvië via nfruscedes plu sotes de un o dl auter viers. La se trata de na nrescida che mira dantaprima al ncadramënt di artisć y de si operes y sëuradut ala presentazion de chëi lëures, che ie perdrët plu liëi ala storia y al'ativitá de culezionism dl Cunsëi Provinziel y dla Provinzia Autonoma de Bulsan - Südtirol, a pië via dala scultura per passé pona al depënjer, ala grafica y a d'autra tecniches medieles.

Premisses artistiches sun la scultures de Eraldo Fozzer y Claudio Trevi

Eraldo Fozzer y Claudio Trevi ie doi artisć che à abù na pert fundamentela tl ciamp dla produzion dla scultura tla Provinzia de Trënt y Bulsan, no mé pervia de dut cie che i à redà, ma sëuradut per la reelaburazion te si lëures de tendënzes cuntemporanes de mpurtanza primera a livel naziunel y internaziunel.

Eraldo Fozzer's association with the Province of Bolzano dates back to the Fascist period, with the relief centred on the facade of the Provincial Council building serving as an example of his regime-era sculptures. Flanked by workmen on either side (one holding a shovel representing agriculture and the other a hammer representing industry), the seated figure of a female at the centre symbolises the Province.[3] The peremptory features of the relief are both stylistically and symbolically in keeping with a series of public works commissioned by the then Fascist regime with an overtly propagandistic intent. Fozzer's works of that period are comparable with other contemporary artists associated with the fascist corporate system, displaying a certain uniformity.[4] Yet, stylistic differences are discernible among numerous works of several artists commissioned by the Mussolini regime.[5] To better understand Fozzer's artistic evolution in the post-war period (as it evolved towards more dynamic aesthetics and simpler forms), one must understand the influences shaping him. Earlier in his life, he had been prevented from pursuing his studies at the Academy of Fine Arts in Brera on account of his father´s opposition, who instead wanted him in the family business that specialised in the production of marble funerary steles. Despite this setback, Fozzer nevertheless learned from Stefan/o Zuech, and his works subsequently caught the attention of the Fascist authorities.[6] Originating from Val di Non/Nonsberg, Zuech's initial focus was on religious themes, drawing inspiration from the traditions of Trentino and Val Gardena/Gröden. In 1899, he moved to Vienna, where he attended the Academy

famiglia specializzata nella produzione di steli funerarie in marmo. Riuscì tuttavia a frequentare i corsi tenuti da Stefan/o Zuech e ottenne particolare riconoscimento dal regime fascista.[6] Zuech, scultore nativo della Val di Non, che aveva iniziato la sua attività di scultore dedicandosi a temi di natura prettamente religiosa e traendo ispirazione dalla tradizione trentina e gardenese, aveva poi ampliato i propri orizzonti con la frequentazione dell'Accademia di Belle Arti di Vienna a partire dal 1899, dove era venuto a contatto con la tradizione accademica europea ma anche con il Secessionismo contemporaneo. Una borsa di studio gli aveva consentito inoltre di studiare a fondo il patrimonio scultoreo a Roma tra il 1911 e il 1912.[7] Apprezzato in Trentino negli anni Venti non solo come artista ma anche come professore, Zuech si distingueva per la conoscenza approfondita dei diversi materiali, così come l'aura elegante e ieratica delle sue sculture di natura religiosa, che però mostravano nella lavorazione delle pieghe del vestiario e nei dettagli, una più o meno spiccata vena secessionista.[8] L'influsso dell'accademismo europeo, ma anche l'interesse del movimento secessionista viennese per la figura femminile, sono riconoscibili a mio parere anche nella produzione artistica di Fozzer degli esordi. Lo scultore, seppur inserito nel sistema sindacale ufficiale e legato a tematiche propagandistiche, raggiunse infatti con alcune sue opere – vedi *La musica* del 1938 o la *Previdenza* del 1939 - "*esiti spesso antitetici al monumentalismo ufficiale*", in quanto concentrato particolarmente sulla ritmicità ed eleganza delle forme.[9] Seppur il rilievo sulla facciata del palazzo del Consiglio di Bolzano sia stato giustamente inquadrato a livello storico artistico come esponente dello stile neoclassico diffuso negli anni mussoliniani e i volti delle figure definiti come particolarmente "marcati", va nuovamente sottolineata una certa eterogeneità stilistica all´interno della produzione scultorea dei singoli artisti. Queste divergenze stilistiche, che spesso vengono neutralizzate dalle tematiche dittatoriali e forse di primo acchito non risaltano in modo così eclatante, sono tuttavia ben riconoscibili se si confronta il differente approccio plastico alla riproduzione della figura umana di un Piffrader e di un Fozzer. Prendendo ad esempio una figura femminile del bassorilievo in piazza Tribunale a Bolzano, che di per sé mostra anche una certa decoratività delle forme, in particolare delle pieghe della gonna di influenza secessionista, si può notare come Piffrader abbia dato particolare importanza a elementi espressivi sia del corpo che del volto. La donna rappresentata ha un aspetto stoico, monumentale.[10] Se si



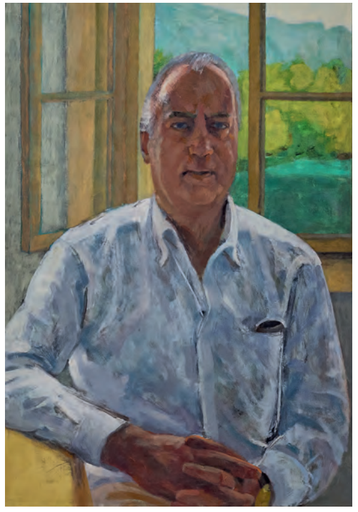
Magdalena Consolati-Coreth, Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago

Magdalena Consolati-Coreth, Porträt/ritratto/retrat/portrait Luigi Negri

anderen Bildhauern, die unter Mussolinis Regime Auftragsarbeiten erhielten, stilistische Unterschiede feststellen.[5] Um die Entwicklung des Stils von Fozzer nachvollziehen zu können, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg einer dynamischeren Ästhetik und einfacheren Formen zuwandte, ist es deshalb grundlegend, von den Einflüssen auszugehen, die ihn in seiner Jugend geformt haben. Er konnte sein Studium an der Akademie der bildenden Künste Brera nicht beenden, weil sein Vater sich dagegen auflehnte und ihn lieber im Familienbetrieb sah, der auf die Produktion von Grabstelen aus Marmor spezialisiert war; gleichwohl gelang es ihm, die Kurse von Stefan/o Zuech zu besuchen und er erfuhr durch das faschistische Regime besondere Anerkennung.[6] Zuech, gebürtig aus dem Nonstal, der sich zu Beginn seiner Laufbahn als Bildhauer vor allem religiösen Themen zuwandte und in der Trentiner und Grödner Tradition stand, erweiterte seinen künstlerischen Horizont durch den Besuch der Akademie der bildenden Künste in Wien ab 1899, wo er mit der europäischen akademischen Tradition, aber auch mit der zeitgenössischen Secession in Berührung kam. Ein Stipendium erlaubte ihm darüber hinaus, von 1911 bis 1912 das bildhauerische Kulturerbe in Rom von Grund auf zu studieren.[7] In den 1920er-Jahren war Zuech im Trentino nicht nur als Künstler, sondern auch als Professor allseits geschätzt, weil er sich durch eine profunde Kenntnis der verschiedenen Materialien sowie die elegante und hieratische Ausstrahlung seiner religiös geprägten Skulpturen auszeichnete, welche in der Detailbearbeitung und in den Faltenwürfen eine mehr oder minder stark ausgeprägte secessionistische Ader in den Details aufwiesen.[8] Der Einfluss des europäischen Akademismus, aber auch das Interesse der Wiener Secession an der weiblichen Figur lassen sich meines Erachtens auch in Fozzers Oeuvre während

L liam de Eraldo Fozzer cun la Provinzia de Bulsan pòn fé ji dereviers nfin al tëmp fascist. Una dla truepa operes che l ova ntai sot al rejim ie propi l relief metù su t'amez ala fasseda dl Palaz dl Cunsëi provinziel. La figura dl'ëila senteda ie da nterpreté coche aleguria dla Provinzia; dales pertes iel doi lauranc, un cun n badil – agricultura – y l auter cun n martel – ndustria, tla man[3]. Chësc relief dai liniamënc rigurëusc ie da cuncé ite, sibe a livel stilistich che iconografich, tla lingia de operes publiches che l guviern fascist dajova su coche ncëria y cun ntenzions defin de prupaganda. La operes de Fozzer de chi tëmps mostra carateristiches feter unfat a d'autri artisć da ntlëuta y liëi tl sistem sindachel y corporatif fascist, che sopiova na cërta sort de omologazion.[4] Desferenziazions stilistiches iel a uni moda mesun fé, coche pra d'autri scultëurs che ova giapà ncëries dal rejim de Mussolini.[5] Per capì l svilup stilistich de Fozzer, che do la viëra se à ëut deviers de na estetica plu dinamica y de scemplificazion dla formes, iel donca fundamentel pië via dala tendënzes che ti à dat na merscia ti ani de si junëza. Si pere ne l'ova nia lascià stlù ju i studies tl'Academia d'Ert Figurativa de Brera, ajache l l'ulova a lauré pro l'aziënda de familia, spezialiseda tla produzion de piëres de fòssa de miermul, ma purempò fòvel stat bon de fé pea ai cursc tenìi da Stefan/o Zuech y a giapé n recunescimënt particuler dal rejim fascist.[6] Zuech, scultëur nasciù tla Val de Non, che ova metù man si ativìtà de scultëur se dajan ju cun tematiches blót mé de natura religëusa y se lascian ispiré dala tradizion trentina y de Gherdëina, ova slargià ora si urizonc artistics do che l ie jit tl'Academia d'Ert Figurativa de Viena a pië via dal 1899, ulache l ie unì en cuntat cun la tradizion academica europeica ma nce cun l Sezescionism cuntemporan. N stipendium ti à oradechël dat l mesun de pudëi studië a fonz l arpejon dla scultura a Roma danter l 1911 y l 1912.[7] Aprijà tl Trentin ti ani '20 no mé coche artist ma nce coche prufessëur, à Zuech lunà ora per la cunescënza sota di materiai desferënc, nsci coche per l'aura eleganta y ieratica de si scultures de carater religëus, che mustrova eder tla laurazion dla faudes dl furnimënt y tla finëzes, na vëina sezescionistica plu o manco amarsceda.[8] L nflus dl academism europeich, ma nce dl nteres dl muvimënt sezescionistich de Viena per la figura feminila, ie do mi ntënder da recunëscer nce tla produzion artistica de Fozzer tl tëmp fascist. L scultëur, scebën laite tl sistem sindachel ufiziel y lià a tematiches prupagandistiches, arjonj belempont cun n valguna de si operes – cëla *La musica* dl 1938 o *Previdenza* dl 1939 – „*resultac suvënz bel cuntrers al monumentalism ufiziel*" y l mët l azënt dantaldut sun l ritm y la eleganza dla formes.[9] Sce l relief sun la fasseda dl Palaz dl Cunsëi de Bulsan ie giustamënter unì ncadrà a livel storich-artistich sciche espunënt dl stil neotlassich sparpanià ora ti ani de Mussolini y i musc dla figures vën ratei coche particolarmënter „marchei", muessen eder nce sotrissé na cërta desvalivanza stilistica tla produzion taliana de scultures. Chësta desferenziazions stilistiches, che vën suvënz neutralisedes dala tematiches dla ditatures y da na prima udleda ne toma magari nia tl uedl te na maniera tan eclatanta, ie purempò saurides da recunëscer sce n paredlea l avejinamënt plastich desferënt ala re-

of Fine Arts, which broadened his artistic horizons. It was here that he became exposed to the European academic tradition as well as specialized Secessionism. After winning a scholarship he moved to Rome between 1911 and 1912 to study sculpture in the bustling cultural environment of the Italian capital.[7] By the 1920s, Zuech was not only recognised as an artist in his native Trentino, but also as a professor and art scholar. His profound understanding of different materials as well as the elegant, hieratic character of his sacral sculptures attracted wide attention. His attention to detail, such as in the folds of sculpted clothing, underscored an advanced level of workmanship displaying distinctly Secessionist characteristics.[8] The influence of European academicism and an interest in the female form inspired by the Vienna Secession movement can also be found in Fozzer's work of the Fascist era. Despite his integration into the regime's official syndicate and his participation in its propagandistic effort in some of his works he paradoxically achieves *results at times antithetical to regime monumentalism*. Examples of this include *La musica* (The music, 1938) and *La Previdenza* (Providence, 1939), in which Zuech primarily focuses on the rhythmicity and elegance of forms.[9] While on an artistic-historical level the relief on the façade of the seat of the Provincial Council in Bolzano represents the typical Mussolini-era neoclassical style (i.e. displaying overly "marked" facial features), this can nevertheless be explained as a continuation of the stylistic heterogeneity characterising Italianate sculpture. Overshadowed by authoritarian leitmotifs, such stylistic differences might not at first seem so apparent. But when comparing a Piffrader and a Fozzer (with their different portrayals of the human form), one detects a divergence. In his ornate representation of a woman in the bas-relief in the Piazza del Tribunale/Gerichtsplatz square in Bolzano, the folds of her dress dropping vertically (denoting a Secessionist influence), Piffrader emphasises the more expressive features of her face and



prende in esame invece la Vittoria creata da Fozzer nel 1941 per la facciata dell'ex Casa littoria in Largo Porta Nuova a Trento, essa risulta per via delle forme sinuose e rotonde e del particolare effetto plastico della superficie, decisamente meno eroica.[11] Una ritmicità plastica che nel rilievo della facciata del palazzo della Giunta venne, forse proprio per ottenere un effetto di maggiore monumentalità, ridotta.

In assenza di documentazione sul soggiorno di Eraldo Fozzer a Milano negli anni Venti in occasione della mancata frequentazione dell'Accademia di Brera, bisogna ritenere il ritiro a Cles durante la Seconda Guerra Mondiale come evento di svolta nell'evoluzione artistica dello scultore, che incontrò personalmente artisti ivi sfollati, come Oskar Kokoschka e Felice Carena, ed ebbe accertatamente modo di conoscere l'opera di Umberto Boccioni.[12] Non si trattò di un'immediata rivoluzione stilistica, Fozzer continuò infatti a produrre figure umane, soprattutto femminili, dall'anima inizio-novecentesca fino agli anni Cinquanta inoltrati, cosa che rende una cronologia delle sue opere particolarmente complicata.[13] A questa fase di transizione formale risale il gruppo scultoreo delle *Naiadi* del 1956, che venne inizialmente progettato per la fontana in largo Porta Nuova di Trento e poi, a causa della sconcia nudità delle ninfe, spostato in un deposito. Venne successivamente acquistato dal più lungimirante Comune di Bolzano per la fontana di piazza Tribunale, dove può essere tuttora ammirato. Si trattò di un vero e proprio scandalo cittadino, in quanto, nonostante il rifiuto categorico della Città di Trento, le ninfe bronzee vennero comunque posizionate clandestinamente e poi fatte rimuovere il giorno seguente.[14] Sarebbe di particolare interesse poter ricostruire la genesi di questo gruppo scultoreo, che si presenta come una piccola cluster di statue bronzee databili in questo periodo di transizione. Originariamente destinate alla fontana di Largo Porta Nuova a Trento, le "indecenti" ninfe nude furono rimosse dopo un solo giorno dalla loro installazione e collocate in deposito. La decisione di rimuovere le statue fu presa in seguito alla loro installazione clandestina nonostante la forte opposizione dei membri del Consiglio comunale di Trento.[14] Successivamente furono adottate dalla più liberale Amministrazione comunale di Bolzano e installate nella fontana di Piazza del Tribunale. Sarebbe interessante sapere se queste statue fossero originariamente destinate a una così grande vasca di fontana, che quasi sembra volerle inghiottire.

Da un punto di vista estetico, Fozzer non è l'unico scultore che, nel secondo dopoguerra, esplora serie tematiche di sculture dinamiche, come il *nuoto* (Nuoto) o il *volo* (Volo), in una misura che in parte riprende alcune delle prerogative formulate dal futurismo.[15] La concezione della scultura di Boccioni, tuttavia, non può essere considerata l'unico riferimento ispirativo per i *Naiadi* di Fozzer, la cui prospettiva orizzontale, come osserva Nicoletti, è piuttosto avanguardistica rispetto alla "tradizione plastica convenzionale della progettazione di fontane".[16] Uno dei primi artisti italiani a sperimentare intensamente la scultura orizzontale e l'equilibrio delle figure umane è infatti Arturo Martini. Nel dibattito italiano, opere come il *Bevitore* (Il bevitore, 1933–36) e *Donna che nuota sott'acqua* (Donna che nuota sott'acqua, 1941–42) possono essere considerate rivoluzionarie, in quanto esplorano la portata e i limiti della scultura.[17] Altri artisti coinvolti in sforzi simili sono Marino e Manzù[18], che portano la riduzione delle forme all'estremo. Sembra plausibile che

des Faschismus erkennen. Obgleich der Bildhauer in das offizielle Syndikatssystem eingegliedert und an Propagandathemen gebunden ist, erreicht er mit einigen seiner Werke – siehe *La musica* (Die Musik) von 1938 oder *La Previdenza* (Die Vorbeugung) von 1939 – „oftmals antithetische Ergebnisse zum offiziellen Monumentalismus", vor allem, durch den Fokus auf Rhythmik und Eleganz der Formen.[9] Wiewohl das Relief an der Außenfassade des Landtagsgebäudes in Bozen kunsthistorisch zu Recht als Exponat des in den Jahren unter Mussolini verbreiteten Neoklassizismus eingeordnet wird und die Gesichter der Figuren als besonders „markant" gelten, ist gleichzeitig auch eine gewisse stilistische Heterogenität innerhalb der Produktion einzelner Künstler wahrzunehmen. Diese Stilunterschiede, die oft durch das Thema der Diktatur neutralisiert werden und vielleicht nicht auf den ersten Blick auffallen, lassen sich allerdings gut erkennen, wenn man den unterschiedlichen Ansatz in der Modellierung der Abbildung der menschlichen Figur eines Piffrader und eines Fozzer vergleicht. Nimmt man zum Beispiel eine weibliche Figur aus dem Monumentalrelief des Gebäudes am Gerichtsplatz in Bozen, das für sich genommen auch eine gewisse Dekorativität der Formen zeigt, vor allem in den Falten des vertikal fallenden Rockes mit secessionistischem Einfluss, kann man sehen, wie Piffrader besonderen Wert auf ausdrucksstarke Elemente des Körpers und des Gesichts legt. Das Erscheinungsbild der dargestellten Frau hat einen stoischen, monumentalen Aspekt.[10] Betrachtet man indessen die Figur *La Vittoria* (Der Sieg), die Fozzer 1941 in Trient für die Fassade des ehemaligen Parteisitzes der Faschisten, der Casa Littoria, in Largo Porta Nuova schuf, so wirkt diese Figur durch ihre Wölbungen und Rundungen und die besonders plastische Oberfläche definitiv weniger heldenhaft.[11] Eine Rhythmik, die im Relief an der Fassade des Landtagsgebäudes von Bozen – vielleicht gerade der größeren Monumentalität wegen – zurückgenommen wurde.

Da über Eraldo Fozzers Aufenthalt in Mailand in den 1920er-Jahren im Zuge des vereitelten Studiums an der Kunstakademie Brera wenig bekannt und dokumentiert ist, gilt der Rückzug nach Cles während des Zweiten Weltkriegs als Wendepunkt im künstlerischen Schaffen des Bildhauers, der in persönlichem Kontakt mit dort exilierten Künstlern wie Oskar Kokoschka und Felice Carena stand und nachweislich Gelegenheit hatte, das Werk von Umberto Boccioni kennenzulernen.[12] Der Stilwandel vollzog sich nicht in einer abrupten Kehrtwende: Fozzer gestaltete bis weit in die 1950er-Jahre hinein

produzion dla figura umana de n Piffrader y de n Fozzer. Sce n tol per ejëmpl na figura feminila dl relief-bas sun Plaza dl Tribunal a Bulsan, che mostra perdrët nce na cërta decorazion tla formes, mocis tla faudes dla rocia, che toma ndrëdrëjù, de nfluënza sezescionistica, pòn abadé coche Piffrader ebe ulù ti dé na mpurtanza particulera a elemënc espressifs tan dl corp che dl mus. L'ëila rapresenteda cëla ora stoica, monumentela.[10] Sce n ti cëla mpe ala *Vittoria*, criëda da Fozzer l ann 1941 per la fasseda dl'ex-*Casa Littoria* a *Largo Porta Nuova* a Trënt, toma chësta ora, pervia dla formes mujeles y turondes y dla fazion plastica particulera dla spersa, tlermënter manco eroica.[11] N ritm che tl relief sun la fasseda dl Palaz dla Jonta provinziela ie uni smendrà, povester propi per arjonjer na fazion de majera grandëza monumentela.

Davia che l mancia la documentazion en cont dla sujurnanza de Eraldo Fozzer a Milan ti ani Vint, ajache l ne n'ova nia pudù jì al'Academia de Brera, iel da fé cont che l mumënt de ëuta tla produzion artistica dl scultëur pëia via da canche l ie jit a sté a Cles ntan la Segonda Viëra Mundiela. Iló òvel ancuntà persunalmënter artisć muciadifs, coche Oskar Kokoschka y Felice Carena, y dessegur àl abù la ucajion de cunëscer l'opera de Umberto Boccioni tres la surans.[12] La ne se trata nia de na revoluzion stilistica da ncuei a duman, nfati Fozzer produj mo inant figures, dantaldut femininles, de carater di tëmps dal scumenciamënt dl Nuefcënt nfin ai ani '50 y sëurora, cossa che cumplichea bëndebò la cronologia de si operes.[13] La grupa de scultures dla *Nàiades* dl 1956 fej pert de chësta fasa de transizion furmela. Tl mëterman fova chësta scultures unides cunzepides per

Otello Detoni,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja

Otello Detoni,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Joachim Dalsass

body. The impression is intentionally stoic, even monumental.[10] By contrast, Fozzer's *La Vittoria* (The Victory, 1941) on the façade of the former Casa Littoria in Largo Porta Nuova in Trento (with its sinuous, rounded forms and evident plasticity) is decidedly less heroic.[11] Rhythmicity, as captured in the bas-relief on the façade of the Provincial Council building was possibly intended to attenuate the monolithic effect. Due to the absence of any records documenting Eraldo Fozzer's time in Milan during the 1920s (where he failed to be accepted at the Brera Academy), we might consider his retreat to Cles during World War II as a turning point in his artistic formation. It was there that he encountered other displaced artists, including Oskar Kokoschka and Felice Carena, and was introduced to Umberto Boccioni's work.[12] While this did not revolutionise his style, Fozzer continued to reproduce mainly female figures from the early 20th century until well into the 1950s, thus complicating any attempt to chronologise his works.[13] *Le Naiadi* (The Naiads, 1956) is a small cluster of bronze statues dating from this transitional period. Originally intended for the fountain at Trento's Largo Porta Nuova, the "indecently" naked nymphs were removed just one day after being installed and placed into storage. The decision to remove them was preceded by their surreptitious installation despite mounting opposition by members of the Trento Municipality.[14] They were later adopted by the more liberal Municipality of Bolzano and installed in the fountain in Piazza del Tribunale square. In retrospect, it would be interesting to know whether these statues were originally intended for such a large fountain basin, which almost seems to swallow them up.

From an aesthetic perspective, Fozzer is not the only sculptor who, in the second post-war period, explored thematic series of dynamic sculptures, such as *nuoto* (Swim) or *volo* (Flight), to an extent carried over some of the prerogatives formerly postulated by the Futurist Art movement.[15] Boccioni´s conception of sculpture, however, cannot be regarded as the sole inspirational reference for Fozzer's *Naiadi* whose horizontal perspective, as Nicoletti points out, was somewhat avant-garde vis-à-vis the "conventional plastic tradition of fountain design".[16] Indeed, one of the earliest Italian artists to have intensively experimented with horizontal sculpture and the balance of human figures was Arturo Martini. In the Italian discourse, his works such as il *Bevitore* (The Drinker, 1933–36) and *Donna che nuota sott´acqua* (Woman Swimming Underwater, 1941–42) can be seen as groundbreaking, as he explored the scope and limits of sculpture.[17] Other leading artists involved in similar endeavours were Marino and Manzù[18], who took the reduction of forms to the extreme. It seems plausible that

lare interesse storico capire se il gruppo scultoreo fosse pensato già originariamente per un bacino di fontana di dimensioni così ampie, come quello presente a Bolzano, nel quale le figure sembrano quasi scomparire.

Per quanto riguarda la ricerca estetica, Fozzer non è l'unico scultore che nel primo dopoguerra indagò tramite serie tematiche forme dinamiche, come il *nuoto* o il *volo*, portando avanti in un certo senso alcune delle prerogative poste dall´arte futurista.[15] La concezione di scultura di un Boccioni non può tuttavia essere considerata come unico prerequisito per le Naiadi di Fozzer, il cui orientamento orizzontale costituiva, come fa notare Nicoletti, una posizione di avanguardia nella tradizione della plastica riservata alle fontane.[16] Uno dei primi artisti italiani, infatti, che sperimentò in modo particolarmente intenso l'orientamento orizzontale e l´equilibrio delle figure umane in ambito scultoreo, fu Arturo Martini. Composizioni come *Bevitore* del 1933–36 e *Donna che nuota sott'acqua* del 1941–42 sono pietre miliari nel discorso italiano riguardante le possibilità e limiti della scultura.[17] Altri protagonisti di questo discorso furono Marino e Manzù,[18] che portarono la riduzione delle forme all'estremo ed è al loro esempio che forse Fozzer guardò a partire dagli anni Sessanta, quando introdusse nel suo repertorio una certa essenzialità formale, astraendo sempre più le linee delle sue figure e sperimentando con le qualità riflettenti delle superfici.

Assiduamente in dialogo con l'opera di Martini fu anche Claudio Trevi, che definiva lo scultore trevigiano uno dei suoi maestri. Egli ebbe la possibilità di conoscerne il repertorio stilistico e iconografico durante la frequentazione della Scuola dell'Arte del Legno di Ortisei, anche se non è documentato di quali opere in particolare fosse esattamente a conoscenza.[19] In particolare le piccole plastiche, in cui Martini studia il rapporto tra materia e assenza di materia e presenta forme in equilibrio precario, potrebbero essere state di ispirazione per alcune opere di Trevi degli anni Cinquanta che riproducono atleti e acrobati. A ragion del vero bisogna precisare che Martini stesso attingeva in questo da una tradizione europea ben radicata – vedi *Le Jongleur* di Auguste Rodine del 1892–1895 – e già precedentemente ripresa e messa in discussione da artisti come Alexander Archipenko – vedi *La danza* del 1913.[20] Anche la modellazione espressiva a vor allem weibliche Figuren, die vom Stil des frühen 20. Jahrhunderts beseelt waren, wodurch die Chronologie seiner Werke besonders erschwert wird.[13] In diese Übergangszeit des Formenwandels fällt die Skulpturengruppe *Naiadi* (Najaden) von 1956, die ursprünglich für den Brunnen in Largo Porta Nuova in Trient geplant war, dann wegen ihrer unsittlichen Erscheinung eingelagert und anschließend von der längerfristig denkenden Gemeinde Bozen für den Brunnen am Gerichtsplatz akquiriert wurde, wo sie noch heute zu besichtigen ist. Das war seinerzeit ein richtiggehender Gesellschaftsskandal, denn die Bronze-Nymphen wurden trotz kategorischer Weigerung der Stadt Trient heimlich aufgestellt und am nächsten Tag wieder entfernt.[14] Es wäre von einem besonderen wissenschaftlichen Interesse, zu verstehen, ob die Skulpturengruppe ursprünglich bereits für ein Wasserbecken in der Größe des Bozner Brunnens geplant war, in dem die Figuren zu verschwinden scheinen.

Im Hinblick auf die ästhetische Recherche ist Fozzer nicht der einzige Bildhauer, der zu der Zeit in Motivfolgen dynamische Formen wie das Schwimmen oder Fliegen untersucht und gewissermaßen einige Voraussetzungen des Futurismus vorangetrieben hat.[15] Gleichwohl darf das Skulpturenverständnis eines Boccioni nicht als einzige Prämisse für Fozzers *Naiadi* gesehen werden, deren horizontale Anordnung Nicolettis Hinweis zufolge eine avantgardistische Position in der Tradition der Brunnenskulpturen darstellt.[16] Einer der ersten italienischen Künstler, der sich besonders intensiv mit der horizontalen Ausrichtung und dem Gleichgewicht der Figuren im Bildhauerischen auseinandersetzte, war Arturo Martini. Kompositionen wie *Bevitore* (Trinkender) aus den Jahren 1933–36 und *Donna che nuota sott'acqua* (Frau, unter Wasser schwimmend) aus den Jahren 1941–42 sind Meilensteine im italienischen Diskurs über Möglichkeiten und Grenzen der Bildhauerei.[17] Andere Protagonisten dieses Diskurses waren Marino und Manzù,[18] die die Reduktion der Formen bis ins Extreme betrieben und Fozzer womöglich als Vorbild dienten, als dieser Anfang der 1960er-Jahre eine bestimmte formale Essentialität in sein Repertoire einführte, indem er die Linienführung bei seinen Figuren immer stärker abstrahierte und mit der reflektierenden Eigenschaft der Oberflächen experimentierte.

In einer engen Verbindung mit dem Werk von Martini stand auch Claudio Trevi, der den Bildhauer aus Treviso als einen seiner Meister bezeichnete. Er hatte die Möglichkeit, dessen Stil- und Bildrepertoire während des Besuchs der Landesberufsschule für Kunsthandwerk – Abteilung Bildhauerei in St. Ulrich in Gröden – kennenzulernen[19], auch wenn nicht dokumentiert ist, mit welchen Werken er im Einzelnen vertraut war. Insbesondere die

l festil de *Largo Porta Nuova* a Trënt y pona, pervia che les fova desnudes, ieles unides spustedes te n magasin y dopro cumpredes ju dal Chemun de Bulsan, che à abù na ududa plu longia, per l festil de Plaza dl Tribunal, ulache n pò dutaurela mo les amiré. L fova stat n drë scandul dla zità, ajache, scebënche la Zità de Trënt se ova refusà categoricamënter, fova la ninfes de bront mpomo unides cuncedes su a d'ascundon y pona tëutes demez l di do.[14] L foss de nteres scientifich particuler ntënder sce la grupa de scultures fova bele dantaprima penseda per n festil tan grant sciche chël de Bulsan, te chël che la figures semea belau che les scumparësce.

Per cie che reverda la nrescida estetica, ne n'ie Fozzer nia l sëul scultëur che do la prima viëra à nfruscià ora formes dinamiches sun la basa de linges tematiches, coche *nudé* o *julé*, y à nsci de n cër viers purtà inant n valgunes dla prerogatives metudes dant dal'ert futuristica.[15] La cunzezion de scultura de n Boccioni ne pò eder nia unì cunscidreda coche sëul prerecuisit per la *Nàiades* de Fozzer, de chël che l urientamënt urizontel rapresentova, coche Nicoletti sotrissea, na pusizion avangardistica tla tradizion dla scultura de festìi[16]. Arturo Martini ie belempont stat un di prims artisć talians che à sperimentà te na maniera bëndebò sota l urientamënt urizontel y l balanz dla figures umanes tla scultura. Cumposizions coche *Bevitore (Bevidëur)* dl 1933–36 y *Donna che nuota sott'acqua (Ëila che noda sot'ega)* dl 1941–42 ie piëres milieres canche n rejona tla Talia dla puscibelteies y dla limitazions dla scultura.[17] Mo d'autri prutagonisć te chësc cuntest ie Marino y Manzù[18], che à purtà l desmendrimënt dla formes nchin al'ultimes y l ie bonamënter do si ejëmpl che Fozzer ti à cialà ju a pië via dai ani '60, canche l à purtà ite te si repertore na cërta sintesa dla formes. Nsci àl destëut for plu y plu la linies de si figures y sperimentà inomdechël cun la cualiteies reflетëntes dla sperses. Coche trueps d'autri scultëurs dl tëmp do la viëra se à Fozzer dedicà ala usservazion tres inò de n valgun motifs, che dopro ie unic fac do te formes desferëntes. L fova afascinà dantaldut dai ciavei, che l à rapresentà trueps iedesc tambën te formes plastiches che grafiches.

Drëtan lezitënt tl dialogh cun l'opera de Martini ie stat nce Claudio Trevi, che ratova l scultëur de Treviso coche un de si maestri. Si repertore stilistich y iconografich àl abù ucajion de cunëscer ntan che l jiva tla Scola d'Ert de Urtijëi, nce sce l ne n'ie nia documentà ce operes che l ëss cunesciù pluavisa.[19] Mascimamënter la pitla plastiches, in the 1960s Fozzer emulated their example, introducing formal essentiality into his style by abstracting the lines of his figures and experimenting with reflective surfaces.

Claudio Trevi was no less influenced by Martini's work, citing the Treviso sculptor as one of his mentors. It was at the time he attended the woodcarving school in Ortisei/St. Ulrich that Trevi discovered Martini's stylistic and iconographic genre, although no record exists of which of his works he found particularly inspiring.[19] It seems likely that the small plastics representing athletes and acrobats in precarious states of balance, where Martini studied the relationship between solid and void, have influenced some of Trevi's work in the 1950s. Martini himself drew from a well-established European tradition that included Auguste Rodin's *Le Jongleur* (The Minstrel, 1892–1895), challenged by artists such as Alexander Archipenko in *La danza* (The Dance, 1913).[20] Trevi was particularly fascinated by expressive fingertip modelling (a technique also used in some of Martini's plastic works) , which had originated in Paris in the late 19th century and had been developed by Rodin and Medardo Rosso.[21] There is little doubt that the capital of Lombardy played a crucial role in the diffusion of pan-European artistic currents, which led to the creation of the avant-garde movements in the early twentieth century. Since its launching in 1938; the Milan cultural journal, Corrente, covered a broad cultural spectrum including articles about avant-garde European art of the late nineteenth century and contemporary movements, such as Expressionism and Cubism.[22] Milan was also the cradle of the Futurist movement and leading Italian artists of the 1930s, including Lucio Fontana, Manzù and Guttuso, who played an important role in the cultural discourse of the nation.[23] In the 1950s, the Italians began warming to the ideas of the *Arte Informale* (Informalism) movement. In the manifesto *Un Art Autre* (Art of Another Kind), Michel Tapié coined the term when he challenged the dominant principles underpinning painting and sculpture at the time.[24] Indeed, several Italian artists were already tending towards alternative formal precepts (evidenced in their oeuvres), questioning the materiality

polpastrello presente in alcune opere plastiche di Martini, un processo di creazione che sembra aver esercitato particolare presa su Trevi, può essere ricondotta agli esperimenti di lavorazione e fusione di fine Ottocento svolti a Parigi da scultori come Rodin e Medardo Rosso.[21] A livello italiano un centro particolarmente importante per la diffusione di correnti artistiche europee e la formazione di avanguardie artistiche nella prima metà del Novecento fu senza dubbio Milano. Nella metropoli lombarda venne fondata nel 1938 la rivista culturale *Corrente*, la quale proponeva articoli riguardanti diversi ambiti culturali e faceva conoscere a livello nazionale l'opera delle avanguardie europee di fine Ottocento e contemporanee, in particolare Espressionismo e Cubismo.[22] Milano fu inoltre la culla del movimento futurista e negli anni Trenta ospitava artisti protagonisti del discorso culturale italiano come Lucio Fontana, Manzù e Guttuso.[23] Negli anni Cinquanta in Italia si iniziarono a recepire inoltre i concetti del movimento dell'Informale, termine coniato da Michel Tapié nel suo manifesto artistico *Un Art Autre*, che metteva in discussione le concezioni di pittura e scultura vigenti fino ad allora.[24] Molti artisti italiani riflettevano attraverso la loro produzione concetti formali alternativi, esaminando in maniera esistenzialista la materialità delle opere e il loro stesso contenuto. In quegli anni rivoluzionarono l'arte della capitale lombarda artisti come Alberto Burri, Umberto Milani, Alik Cavaliere, Giuseppe Spagnulo, Pietro Consagra, Fausto Melotti, Lucio Fontana e i fratelli Pomodoro, solo per nominarne alcuni.[25] Milano offriva inoltre l'irripetibile possibilità di visitare mostre di artisti internazionali come Wols e Pollock e costituiva quindi terreno fertile per tutti coloro che volessero assorbire influssi transalpini e di oltreoceano.[26] Anche a livello teorico furono anni di profonda discussione riguardo ai limiti della scultura e alla sua stessa esistenza. Riflessioni già iniziate in periodo prebellico vennero sviluppate ulteriormente, fino ad arrivare alla crisi definitiva di Arturo Martini stesso, che nel 1952 scrisse *La scultura lingua morta*.[27] All'astrattismo e alla negazione delle possibilità contenutistiche e formali della scultura si contrapponevano le correnti della società più politicamente impegnate, che promuovevano invece un certo grado di Realismo nelle arti.[28]

Claudio Trevi, che divideva i suoi atelier tra Bolzano, Verona e Milano e negli anni Cinquanta era in contatto con un vivo gruppo di artisti che ruotava intorno al mecenate ampezzano Mario Rimoldi,[29] non solo reagì agli input culturali presentatigli, ma grazie alla sua ricerca scultorea può essere a tutti gli effetti considerato un commentatore di rilievo nei discorsi contemporanei

kleinen Skulpturen, in denen Martini das Verhältnis zwischen Masse und Leere erkundet und Formen in prekärem Gleichgewicht zeigt, könnten in den 1950er-Jahren für einige Werke von Trevi, die Athleten und Akrobaten abbilden, Inspirationsquellen gewesen sein. Der Gerechtigkeit halber ist zu sagen, dass Martini in dieser Hinsicht häufig Anleihen aus einer gut verwurzelten europäischen Tradition nahm – siehe *Le Jongleur* (Der Jongleur) von Auguste Rodin aus den Jahren 1892–95 –, die schon früher Künstler wie Alexander Archipenko aufgegriffen und infrage gestellt hatten – siehe *La danza* (Der Tanz) von 1913.[20] Auch die ausdrucksstarke Fingerkuppe-Modellierung bei einigen Plastiken Martinis, ein Gestaltungsprozess, von dem Trevi anscheinend besonders angetan war, kann auf die Experimente im Gießen und in der Materialbearbeitung zurückgeführt werden, die Bildhauer wie Rodin und Medardo Rosso schon Ende des 19. Jahrhunderts in Paris praktizierten.[21] Ein besonders wichtiges Zentrum für die Verbreitung der europäischen Kunstströmungen und für das Entstehen der künstlerischen Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war fraglos Mailand. In der lombardischen Hauptstadt wurde 1938 die Kulturzeitschrift *Corrente* gegründet, die in ihren Artikeln diverse Kulturbereiche behandelte und das Werk der europäischen Avantgarde des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie der zeitgenössischen und speziell den Expressionismus und Kubismus in Italien bekannt machte.[22] Mailand war überdies die Wiege der futuristischen Bewegung und beherbergte in den 1930er-Jahren die federführenden Künstlerinnen und Künstler der italienischen Kulturdebatte wie Lucio Fontana, Giacomo Manzù und Renato Guttuso.[23] In den 1950er-Jahren begann in Italien zudem die Rezeption der Kunstbewegung des Informel, ein Begriff, den Michel Tapié in seinem künstlerischen Manifest *Un Art Autre* einführte, das die bis dahin geltenden Vorstellungen von Malerei und Bildhauerei infrage stellte.[24] Viele italienische Künstlerinnen und Künstler reflektierten in ihrem Schaffen alternative Formensprachen, indem sie die Materialität der Werke und deren Inhalte existenzialistisch untersuchten. In diesen Jahren revolutionierten die Kunst in der lombardischen Hauptstadt Künstler wie Alberto Burri, Umberto Milani, Alik Cavaliere, Giuseppe Spagnulo, Pietro Consagra, Fausto Melotti, Lucio Fontana und die Gebrüder Pomodoro, um nur einige zu nennen.[25] Mailand

te chëles che Martini studiëia l raport danter plën y uet y presënta formes te n balanz ala zibla, pudëss vester states de ispirazion per n valguna operes de Trevi di ani '50 che rapresënta atlec y acrobac. Per drëta rejon vàla tlo de puntualisé che Martini nstës branciova de chësc viers do na tradizion europeica bën nraviseda - cëla *Le Jongleur* de Auguste Rodine dl 1892–95 – y bele dant tëuta su y analiseda criticamënter da artisć coche Alexander Archipenko – cëla *La danza (L bal)* dl 1913.[20] Nce l mudelamënt espressif cun la pelpa di dëic da abiné te n valgun lëures plastics de Martini, n pruzes de criazion che semea avëi abù na fazion particulera sun Trevi, pò cundujer dereviers ai esperimënc de laurazion y fujion dla fin dl Otcënt fac a Paris da scultëurs coche Rodin y Medardo Rosso.[21] Milan ie zënzauter stat n zënter mpurtant per slargë ora i urientamënc artistics europeics y la furmazion de avangardes artistiches tl prim mez dl Nuefcënt. Tl 1938 iel unì fundà tla metropola dla Lumbardia l sfuei culturel Corrente, che metova dant articuli ora di ciamps culturei desferënc y fajova cunëscer tl raion talian l'opera dl'avangardes europeiches dla fin dl Otcënt y cuntemporanes, dantaldut dl Esprescionism y dl Cubism.[22] La zità de Milan ie nce stata la cuna dl muvimënt futuristich y ti ani Trënta se tenìvel su iló artisć che menova inant la tematiches cultureles naziuneles coche Lucio Fontana, Manzù y Guttuso.[23] Di ani Cincanta àn oradechël scumencià a tò su tla Talia i cunzec dl muvimënt dl Nfurmel, cunzet crià da Michel Tapié te si manifest artistich *Un Art Autre*, che metova en discuscion la cunzezions de pitura y scultura che ova valù nchin a ntlëuta.[24] Trueps artisć talians respidlova te si produzion cunzec de forma auternatifs y ejaminova te na maniera esistenzialistica la materialità di lëures y si cuntenuc. Te chisc ani à artisć coche Alberto Burri, Umberto Milani, Alik Cavaliere, Giuseppe Spagnulo, Pietro Consagra, Fausto Melotti, Lucio Fontana y i fredesc Pomodoro, mé per nen numiné n valguni, revoluzionà l'ert dla capitela dla Lumbardia.[25] Milan pitova sëuraprò ucajions uniches per vijité mostres de artisć internaziunei coche Wols y Pollock y fova nsci fonz bonifer per duc chi che ëss ulù tò su nflusc de sëuramont y sëuramer.[26] Nce a livel teorich iel stat ani de de gran discuscions en cont dla limitazions

of works and even their content in an existential manner. In those years, art in Milan was being revolutionised by the likes of Alberto Burri, Umberto Milani, Alik Cavaliere, Giuseppe Spagnulo, Pietro Consagra, Fausto Melotti, Lucio Fontana and the Pomodoro brothers.[25] The Lombardian capital had become a fertile breeding ground for those receptive to transalpine and foreign influences, not least due to numerous temporary international exhibitions featuring artists of the calibre of Wols and Pollock.[26] Even on a theoretical level, these were years of profound debate regarding the limits of sculpture-at times questioning its very existence. Debates that had already begun in the pre-war period were reignited, leading to Arturo Martini's personal crisis, culminating in his published work: *Scultura lingua morta* (Dead Language Sculpture) in 1952.[27] In the meantime, the more politically engaged social factions were opposed to abstractionism, denial of content and the formal possibilities of sculpture, favouring a degree of Realism in the arts.[28]

With ateliers in Bolzano, Verona and in the 1950s, Milan, Claudio Trevi had been in touch with a dynamic group of artists who gravitated around Mario Rimoldi, an art patron from Cortina d'Ampezzo.[29] Trevi was not only receptive to prevailing cultural trends, but also a respected contemporary commentator on the formal possibilities of art thanks to his profound knowledge of sculpture. By the time he initiated his *Voli* (Flights) series at the end of the 1950s and 1960s, he had embarked on a journey in which he explored the dynamics of forms, the balance of bodies, and specific formal stylizations. In the same period, he produced his *Gatti* (Cats) series, observing the animal subject in meticulous repetitive studies. If in its early versions he concentrated on expressionistic modelling and contorted bodies, his subsequent renditions of the four sculptures in later years prioritised sculptural elements that displayed more rounded surfaces and reflections on matter and lack of matter. Each aspect of these small plastics offers a different view of the subject, opening new interpretive horizons in terms of form.

At the same time, Trevi was in the process of creating sculptures with socio-political themes. Considering that his earliest public commission in 1949 was the *Monumento al Partigiano* (Monument to the Partisan) in Piazza Adriano/Hadrianplatz square in Bolzano, this is perhaps unsurprising.

In works such as *Maternitá (Vietnam)* (Motherhood (Vietnam), 1970) and *Monumento alle vittime del Lager* (Monument to the Victims of the Lager, 1985), pain is expressed using contorted figures and roughened surfaces. Throughout Trevi's poetical discourse, the predominant techniques serving as key elements in his sculptures are the reduction of forms and the "spacial emptiness".[30]

sulle possibilità formali dell'arte. A fine anni Cinquanta cominciò una personale indagine stilistica producendo la serie dei *Voli*, in cui si indaga la dinamica delle forme, l'equilibrio dei corpi e viene compiuta una certa stilizzazione formale. Allo stesso periodo risale la serie dei *Gatti*, in cui il soggetto animale viene scandagliato attraverso un'osservazione minuziosa e ripetuta. Se nei primi gatti la modellazione di matrice espressionistica e la contorsione dei corpi è ancora di prima importanza, nelle quattro sculture dello stesso tema prodotte negli anni successivi, la levigazione delle superfici e la riflessione sulla materia e assenza di materia come elementi scultorei entrano in primo piano. Ogni lato di queste plastiche di piccole dimensioni offre una visione diversa del soggetto rappresentato e apre nuovi orizzonti interpretativi della forma.

Bisogna comunque sottolineare che allo stesso tempo Trevi produsse gruppi scultorei di carattere impegnato e di commento sociopolitico. Non sorprende, se si pensa che la sua prima commissione pubblica fu il *Monumento al Partigiano* in piazza Adriano a Bolzano nel 1949.

In opere come *Maternità (Vietnam)* del 1970 e *Monumento alle vittime del Lager* del 1985 la rappresentazione del dolore nella sua essenzialità viene perseguita attraverso la contorsione dei corpi e la materialità agitata delle superfici. Rimangono presenti i temi portanti della poetica di Trevi, la semplificazione delle forme e il "vuoto" come elemento indispensabile del gruppo scultoreo.[30]

Attivismo culturale e produzione artistica di Emilio Dall'Oglio

Emilio Dall'Oglio è conosciuto principalmente per il suo intenso attivismo culturale. Egli fondò infatti nel 1951 la Galleria del Corso nel locale *Wunderbar* e riuscì anche negli anni successivi come consigliere e assessore comunale a rinvigorire la vita culturale di Merano, stringendo amicizie particolarmente fruttuose con personaggi culturali del calibro di Peggy Guggenheim e con artisti locali d'avanguardia tra cui Ebensperger, Fellin, Frühauf, Kofler, Manfredi e Müller, e curando diverse mostre per l'Azienda di Soggiorno.[31] Meno conosciuta e apprezzata è invece la sua carriera pittorica, nonostante abbia esposto le sue opere in occasioni importanti come la *V mostra triveneta di Venezia* del 1943, la mostra internazionale d'arte di Parigi del 1947 e la collettiva insieme a Claus e Volante nella *Neue Galerie* di Vienna nel 1953.[32] Di particolare importanza per la comprensione della sua carriera artistica fu il periodo che trascorse a Milano negli anni Quaranta e

bot zudem die einmalige Gelegenheit zum Besuch der Ausstellungen internationaler Künstler wie Wols und Pollock und war somit fruchtbarer Boden für alle, die Einflüsse jenseits der Alpen und aus Übersee aufsaugen wollten.[26] Auch theoretisch wurden in diesen Jahren tiefgreifende Debatten über die Grenzen der Bildhauerei und ihre Existenz geführt. Überlegungen, die bereits in der Vorkriegszeit aufgekommen waren, führten schließlich zu einer Sinnkrise von Arturo Martini, der 1952 schrieb: „Die Bildhauerei, eine tote Sprache".[27] Der Abstraktheit und Negation der inhaltlichen und formalen Möglichkeiten der Bildhauerei standen die Bewegungen der politisch engagierteren Gesellschaftsgruppen gegenüber, die indessen einen bestimmten Grad an Realismus in den Künsten vorantrieben.[28]

Claudio Trevi, der seine Ateliers zwischen Bozen, Verona und Mailand aufteilte und in den 1950er-Jahren mit einer lebendigen Künstlergruppe rund um den Mäzen Mario Rimoldi[29] aus Cortina d'Ampezzo in Kontakt stand, reagierte nicht nur auf die kulturellen Einflüsse, die er vorfand, sondern darf aufgrund seiner Forschung auf dem Gebiet der Bildhauerei vollkommen zu Recht als ein herausragender Kommentator im zeitgenössischen Diskurs über die formalen Möglichkeiten der Kunst gelten. Ende der Fünfziger, Anfang der Sechziger begann er eine persönliche Stilerkundung mit der Serie *Voli* (Flüge), in der die Dynamik der Formen und das Gleichgewicht der Körper ergründet sowie eine gewisse formale Stilisierung vollzogen wird. Auf die gleiche Zeit geht die Serie *Gatti* (Katzen) zurück, in der das Tiermotiv über eine minuziöse und sich wiederholende Beobachtung erforscht wird. Sind bei den ersten Katzenmotiven noch die Modellierung mit einer expressionistischen Note und die Kontorsion der Körper ausschlaggebend, so treten in den vier Skulpturen der gleichen Thematik aus den Folgejahren die polierten Oberflächen und die Reflexion über Materie und Abwesenheit der Materie als skulpturale Elemente in den Vordergrund. Jede Seite dieser Kleinplastiken weist eine andere Sichtweise des dargestellten Motivs auf und eröffnet neue Deutungshorizonte der Form. In jedem Fall ist zu betonen, dass Trevi zeitgleich auch herausfordernde Skulpturengruppen mit gesellschaftspolitischem

dla scultura y a si esistënza nstëssa. Reflescions scumencedes bele tl tëmp dan la viëra fova unides svilupedes mo inant, nfin a ruvé ala crisa definitiva de Arturo Martini nstës, che l ann 1952 ova scrit *„Scultura lingua morta"*.[27] Al'ert astrata y ala refudanza dla puscibelteies tan ti cuntenuc che tla formes dla scultura ti teniva permez l urientamënt dla sozietà plu politicamënter ngajà, che sopiova mpe n cër livel de Realism tl'ert.[28]

Claudio Trevi, che mpartiva si ateliers danter Bulsan, Verona y Milan y che di ani '50 fova en cuntat cun na grupa plëina de vivanda de artisć che rudova ntëur l mezen ampezan Mario Rimoldi via,[29] ne n'à nia mé reagi ai inpuc culturei che ti ie unic sporc, ma per merit de si nrescida tla scultura pòl de uni viers unì cunscidrà coche n cumentadëur mpurtant dla tematiches cuntemporanes en cont di mesuns dla formes tl'ert. Ala fin di ani '50/'60 àl metù man cun la lingia di *Voli (Joi)* na tueda stilistica persunela, te chëla che vën nfruscià ora la dinamica dla formes, l balanz di corps y tëut tres na cërta stilisazion furmela. Dl medem tëmp iel nce la lingia di *Gatti (Giac)*, te chëla che l tema di tiers vën ejaminà a fonz y for inò, tres na usservazion ala menuda. Sce l mudelamënt de ravisa espresconistica y l nturtidlamënt di corps di prims giac ie mo puech amarscei, à bën l sliziamënt dla sperses, la reflescion sun la materia y la mancianza de materia coche elemënc artistics tla cater scultures cun l medem tema, realisedes ti ani do, giapà na gran relevanza. Uni pert de chisc mudiei plutosc pitli pieta na ududa desferënta dl soget rapresentà y gëura urizonc nueves per nterpreté la formes.

La va a uni moda de sotrissé che Trevi à tl medem tëmp realisà grupes de scultures tl spirit de si mpëni soziopolitich. Nia demarueia, sce n pënsa che si prima ncëria publica ie stat l *Monumënt al Partisan* sun Plaza Adriano a Bulsan l ann 1949.

Tla operes coche *Maternità (Vietnam)* dl 1970 y *Monumënt ala vitimes dl Lager* dl 1985 miren ala rapresentazion dl dulëur te si forma essenziela tres l nturtidlamënt di corps y la materia rejiëusa dla sperses. La tematiches prinzipeles dla poetica de Trevi resta presëntes, la scemplificazion dla formes y la mancianza de materia coche elemënt che va debujën tla grupa de scultures.[30]

Ativism culturel y produzion artistica de Emilio Dall'Oglio

Emilio Dall'Oglio ie cunesciù plucheauter per si gran ativism culturel. Ël ova belemponf giauri l ann 1951 la *Galleria del Corso* tl local Wunderbar y la ti ie nce jita fata ti ani do, coche cunselier y assessëur cumenel, a viventé la vita culturela de Maran y a strënjer amezizies che à purtà trueps fruc cun persunajes culturei coche, mé per dì,

The art and cultural activism of Emilio Dall'Oglio

Emilio dall'Oglio is generally remembered for his fervent cultural activism. After all, it was he who founded the Galleria del Corso at the Merano/Meran Wunderbar in 1951. As municipal councillor and cultural assessor, Dall'Oglio listed numerous achievements that were crucial in reviving cultural life in Merano. He forged highly fruitful relationships with both international personalities such as Peggy Guggenheim, as well as local avant-garde artists including the likes of Ebensperger, Fellin, Frühauf, Kofler, Manfredi and Müller. He also curated a number of exhibitions under the auspices of the local tourist office.[31] However, Dall'Oglio's achievements as a painter are far less known, even though his works appeared at the Venice *Triveneta* exhibition (1943), the International Paris Art Exhibition (1947), as well as in a group exhibition at the *Neue Galerie* in Vienna (1953) that included Claus and Volante.[32] In order to appreciate Dall'Oglio's career as an artist, his years in Milan in the 1940's (which brought him into contact with the *Corrente* movement) are fundamental.[33] Founded by Ernesto Treccani, the vehemently anti-academic journal initially made its debut in 1938 under the name *Vita giovanile* before being changed to *Corrente di vita giovanile*. Its treatises on the figurative arts, literature as well as historical and contemporary philosophy tracked socio-cultural trends across Europe. Although initially conforming to the political tenets of the regime, it later took an avowedly anti-fascist stance as the result of a generational change within the editorial body.[34] Besides its political activism, the journal played an undoubtedly important role in presenting *classical aesthetics*[35] Nevertheless, the group of painters and sculptors loosely associated with the Milanese *Corrente* movement could hardly be described as a cohesive.[36] In Milan, Dall'Oglio threw himself energetically into stylistic eclecticism, with his works varying from Expressionistic to Cubist.[37] Two of his paintings fall into the latter genre. In relation to Picasso's early Cubist period (see Georges Braque and Juan Gris), these might be seen as a type of collage, which, by 1912, had become an integral part of the movement's media repertoire.[38] Loaned from a private collector, his 1955 *Collage* was shown at the 2012 Merano *Prospettive di Futuro* (Future Perspectives) exhibition. It juxtaposes square and round forms and experiments with shading and dimensions. In some of his works Dall'Oglio combined different kinds of pastel tones to create an uneven effect. In *Fantasie* (Fantasies, 31.5 x 23.5 cm) the various textures of paper collages were accentuated using only beige watercolours. The complete absence of figurative elements, such as lettering, newspaper clips or everyday objects, and the avoidance of three-dimensionality reflect Dall'Oglio's fundamental departure from "traditional" Cubist art. One might therefore

in cui venne a contatto con il movimento *Corrente*.[33] La rivista, fondata da Ernesto Treccani nel 1938 e inizialmente nominata *Vita giovanile* e poi *Corrente di vita giovanile*, aveva un´anima antiaccademica e presentava articoli riguardanti le arti figurative, la letteratura e la filosofia contemporanea e passata con sguardo rivolto verso l´Europa. Inizialmente nata in accordo con le tendenze politiche propagandate dal regime, si sviluppò in seguito al ricambio generazionale all'interno del corpo editoriale in direzione dichiaratamente antifascista.[34] Oltre al ruolo politico di opposizione, il merito indiscutibile di Corrente a livello culturale consistette nella sua funzione di "*Encyclopedie dell'estetica anticlassica*".[35] Non bisogna però pensare che i pittori e scultori appartenenti al movimento milanese, che per altro sussisteva in maniera molto lasca, costituissero un gruppo omogeneo.[36] A Milano Dall'Oglio recepì senz'altro la tendenza di ecclетticismo stilistico e creò successivamente opere dallo stile molto eterogeneo, spaziando dall´Espressionismo al Cubismo.[37] I due quadri qui presentati sono inseribili in quest'ultima categoria. Si tratta di due opere, in cui l'aspetto analitico del primo Cubismo di Picasso, Braque e Gris viene interpretato attraverso la tecnica del collage, che a partire dal 1912 diventò parte integrante del repertorio mediale cubista.[38] Come anche nel *Collage* del 1955 appartenente a una collezione privata ed esposto in occasione della mostra meranese *Prospettive di Futuro* nel 2012, Dall'Oglio gioca sia con l'alternanza di forme squadrate e tonde, che con le dimensioni e sfumature. Predilige toni opachi di marrone per i diversi elementi della composizione, accostati in modo da creare una superficie non monotona. Particolarmente interessante nell'opera *Fantasie* (31,5 x 23,5 centimetri) è la qualità quasi materica dei diversi ritagli

Anspruch geschaffen hat. Das überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass seine erste öffentliche Auftragsarbeit 1949 das *Monumento al Partigiano* (Denkmal zu Ehren der Partisanen) auf dem Hadrianplatz in Bozen war.

In Werken wie *Maternità (Vietnam)* (Mutterschaft (Vietnam)) von 1970 und *Monumento alle vittime del Lager* (Denkmal für die KZ-Opfer) von 1985 wird die Darstellung des Schmerzes in seiner Substanz durch die verzerrten Körper und die bewegte Materialität der Oberflächen verfolgt. Präsent bleiben die Leitmotive der Poetik von Trevi, die Vereinfachung der Formen und die „Leere" als unverzichtbares Element der Skulpturengruppe.[30]

Der kulturelle Aktivismus und das künstlerische Schaffen von Emilio Dall'Oglio

Emilio Dall'Oglio ist vor allem bekannt wegen seines starken kulturellen Engagements. So gründete er 1951 die *Galleria del Corso* in dem Lokal *Wunderbar* und sorgte auch in den darauf folgenden Jahren als Gemeinderat und Referent für eine Blütezeit des Kulturlebens in Meran, indem er besonders vielversprechende Freundschaften mit namhaften Persönlichkeiten des Kulturlebens wie Peggy Guggenheim und Künstlern der Avantgarde vor Ort wie Ebensperger, Fellin, Frühauf, Kofler, Manfredi und Müller schloss und diverse Ausstellungen für das Fremdenverkehrsamt kuratierte.[31] Weniger bekannt und gewürdigt ist indessen seine Karriere als Maler, obwohl er mit seinen Werken bei wichtigen Anlässen wie der *5 Mostra triveneta* in Venedig 1943, der Internationalen Kunstausstellung in Paris 1947 und der Gemeinschaftsausstellung mit Claus und Volante in der Neuen Galerie in Wien 1953 vertreten war.[32] Besonders wichtig für das Verständnis seiner künstlerischen Laufbahn ist die Zeit, die er in den 1940er-Jahren in Mailand verbrachte, während der er mit der Bewegung *Corrente* in Berührung kam.[33] Die 1938 von Ernesto Treccani gegründete Zeitschrift hieß ursprünglich *Vita giovanile* (Jugendleben), dann *Corrente di vita giovanile* (Bewegung Jugendleben) und hatte eine antiakademische und proeuropäische Haltung: publiziert wurden Artikel über bildende Kunst, Literatur und Philosophie der Gegenwart und Vergangenheit. Ursprünglich noch in Übereinstimmung mit der Politpropaganda des Regimes entstanden, entwickelte sich die Zeitschrift infolge eines Generationenwechsels innerhalb der Redaktion in eine erklärtermaßen antifaschistische Richtung.[34] Neben der politischen Rolle als Opposition war es auf kultureller Ebene das unbestrittene Verdienst von *Corrente*, als „*Enzyklopädie der antiklassischen Ästhetik*" zu fungieren.[35] Man denke jedoch nicht, dass die Maler und Bildhauer der Mailänder Bewegung, die zudem nur sehr lose war, eine homogene Gruppe bildeten.[36] In Mailand rezipierte Dall'Oglio auf alle Fälle die stilistische Tendenz zum Eklektizismus, und dies schlug sich später auch in seinen Werken nieder, deren Stil äußerst heterogen ist und vom Expressionismus bis zum Kubismus reicht.[37] Die zwei hier vorgestellten Bilder sind dieser letzten Kategorie zuzu-

Emilio Dall'Oglio, Fantasie

Juan Gris, Bouteille de rhum et journal, 1914, Peggy Guggenheim Collection, Venezia

Peggy Guggenheim y cun artisć locai d'avangarda danter chisc Ebensperger, Fellin, Frühauf, Kofler, Manfredi y Müller, y l ie stat curadëur de de plu mostres per l'Aziënda Turistica.[31] Manco cunesciuda y aprijeda ie mpe si ativitá tl depënjer, scebënche l ova metù ora si operes te ucajions mpurtantes coche la *V. mostra triveneta de Unieja* dl 1943, la mostra internaziunela d'ert de Paris dl 1947 y la coletiva deberieda a Claus y Volante tla *Neue Galerie* de Viena l ann 1953.[32] De mpurtanza particulera per capì si cariera artistica ie stat l tëmp che l à passà a Milan ti ani Caranta y te chëi che l ie unì a cuntat cun l muvimënt *Corrente*.[33] L sfuei, metù su da Ernesto Treccani l ann 1938 y tl prim numinà „*Vita giovanile*" y pona „*Corrente di vita giovanile*", ova n'ana antiacademica y presentova articuli sun l'ert figurativa, la leteratura y la filosofia cuntemporana y passeda, cun na udleda deviers dl'Europa. Vester iel nasciù aduna cun la tendënzes politiches prupagandistiches dl rejim, l se à pona autà, do l mudamënt generaziunel dla redazion, de n viers tlermënter antifascist.[34] Ora de chësta si miscion politica de uposizion, ie stat l merit recunesciù de *Corrente* a livel culturel chël, de avëi abù na funzion de „*Enziclopedia dl'estetica antitlassica*".[35] Ne dausson eder nia miné che i depenjadëurs y scultëurs ala pert al muvimënt milanesc, che perauter cundujova n'ativitá te na maniera plutosc lesiera, ësse furmà na grupa omogena.[36] A Milan à Dall'Oglio zënzauter tëut su la tendënza de etletizism stilistich y plu tert àl crià operes te n stil scialdi eterogen, che jiva dal Esprescionism al Cubism.[37] I doi chedri pòn ncadré ite te chëst'ultima categuria. L se trata de doi operes, te chëles che l aspet analitich dl prim Cubism de Picasso, Braque y Gris vën nterpretà tres la tecnica dl collage, che a pië via dal 1912 ie deventà pert ntegrënta dl repertore cubist di media.[38] Coche nce tl *Collage* dl 1955, che tucova pro na culezion privata y metù ora en gaujion dla mostra a Maran *Prospettive di Futuro* dl 2012, se dà ju Dall'Oglio tambën cun l'auternanza de formes a ciantons y turondes, che nce cun dimenjions y sfumadures. L à plu gën tonaliteies smortes de ros per

wonder to what extent the painter from Valsugana (with his almost Fauvist, figurative and Expressionistic works) might have subscribed to the principles of Cubism, including its ability to investigate different facets of reality.[39] Or if in later years he was rather pleased by its aesthetical results.

Ulderico Giovacchini: clandestine Macchiaiolo in Bolzano?

Following Italy's annexation of South Tyrol in 1918, army officer Ulderico Giovacchini moved to Bolzano and immediately devoted himself to painting. Thanks to a first-rate education at the Academy of Fine Arts in Florence where he studied under the aegis of Pompeo Massani and Macchiaiolian master painter Giovanni Fattori it was not long before Giovacchini was singled out by the Fascist regime as a model "Italian" painter-despite the fact that the subjects of his works could be defined as apolitical.[40] His appointment in 1942 as Director of the local Fascist Syndicate of Fine Arts is undoubtedly proof of his successful integration into the organised system set up by the regime, promoting corporatism and ensuring control of the various social and cultural sectors.[41] It was only in the post-war period, specifically in the 1950s, that the first negative reviews of his work emerged; he was mainly criticised for a perceived lack of thematic renewal.[42] Such reviews, however, failed to derail Giovacchini from his artistic trajectory, which was essentially oriented towards the observation of nature. Indeed, when exhorted by his wife to attend the local church more frequently, his response was: *God lives in nature. When I paint, I have the Eternal Father in front of me. In church there is only the wooden one wanted by the priests.*[43] His landscape art, including depictions of the Catinaccio/Rosengarten massif seen from different angles as well as his numerous seascapes, underscore the artist's passion

di carta, ottenuta unicamente attraverso l'uso di acquarelli di tonalità marroni. La totale mancanza di elementi anche solo vagamente figurativi, quali lettere dell'alfabeto, pagine di giornale o forme correlabili a un oggetto quotidiano, e la non-integrazione di oggetti tridimensionali nei collage rappresentano il distacco maggiore di Dall'Oglio dall'arte cubista "tradizionale". Ci si potrebbe quindi domandare in che misura il pittore nativo di Borgo Valsugana, che produsse anche opere figurative di carattere espressionistico, quasi fauvista, si rispecchiasse nei principi del Cubismo come rappresentazione simultanea delle diverse sfaccettature del mondo e quindi indagine della realtà,[39] o se ne apprezzasse, a distanza di anni, più che altro gli esiti estetici.

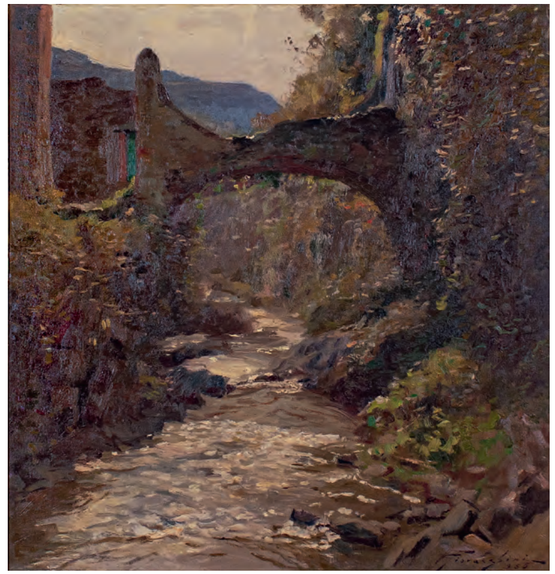
Ulderico Giovacchini: un macchiaiolo a Bolzano?

Ulderico Giovacchini, trasferitosi a Bolzano in seguito all'annessione dell'Alto Adige all'Italia nel 1918 in veste di ufficiale dell'esercito, si dedicherà ben presto esclusivamente alla pittura. Forte di una formazione artistica di prim'ordine all'Accademia di Belle Arti di Firenze sotto l'egida del maestro Pompeo Massani e la frequentazione dello studio del macchiaiolo Giovanni Fattori, venne presto strumentalizzato dal regime fascista come pittore "italiano", nonostante dipingesse sostanzialmente temi di natura apolitica.[40] La sua elezione a direttore del Sindacato Fascista delle Belle Arti locale nel 1942 prova in ogni caso la sua integrazione nel sistema estremamente organizzato messo in piedi dal regime, il quale promuoveva il corporativismo – e pertanto la facile controllabilità – in diversi ambiti sociali.[41] Le prime critiche negative alla sua arte sorsero principalmente in periodo postbellico, negli anni Cinquanta, a causa del mancato rinnovamento tematico,[42] cosa che però non lo fece deragliare dalla sua concezione artistica, che si basava essenzialmente sull'osservazione della natura. Giovacchini soleva infatti rispondere così alle esortazioni della moglie a frequentare più assiduamente la chiesa locale: "*Il Padre eterno lo ho davanti a me quando dipingo. Dio è nella natura, in chiesa vi è solo quello di legno che hanno voluto i preti*."[43] I suoi dipinti paesaggistici, tra gli altri il Catinaccio visto da diversi angoli, così come numerose Marine, testimoniano la passione dell'artista per l'aria aperta e la contemplazione dei fenomeni naturali.[44] Il dipinto in possesso del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, *Riflessi d'argento*, completato nel 1955 e venduto inizialmente per 90.000 lire, si inserisce perfettamente nel suo profilo artistico, consistente in pennellate veloci atte a catturare la riflessione della luce sulle fronde degli alberi e sull'acqua. Questo tipo di composizione, con il ruscello che, largo in

schreiben. Es handelt sich um zwei Werke, in denen der analytische Aspekt des frühen Kubismus von Picasso, Braque und Gris mittels der Technik der Collage interpretiert wird, die ab 1912 ein fester Bestandteil der medialen Bildgestaltung des Kubismus ist.[38] Wie bereits in dem gleichnamigen Werk *Collage* von 1955, das als Leihgabe einer Privatsammlung in der Meraner Ausstellung *Prospettive di Futuro/Zukunftsperspektiven* 2012 zu sehen war, spielt Dall'Oglio sowohl mit dem Wechsel quadratischer und runder Formen als auch mit unterschiedlichen Formgrößen und Farbschattierungen. Er bevorzugt matte Brauntöne für die verschiedenen Elemente der Bildkomposition und setzt diese so nebeneinander, dass sie keine eintönige Fläche ergeben. Besonders interessant in dem Werk *Fantasie* (Fantasien) (31,5 x 23,5 cm) ist die fast materielle Qualität der verschiedenen Papierausschnitte, die durch die Verwendung brauntöniger Aquarellfarben zustande kommt. Das absolute Fehlen von auch nur andeutungsweise figurativen Elementen wie Buchstaben aus dem Alphabet, Zeitungsseiten und Formen, die auf Alltagsgegenstände zurückzuführen wären und der Verzicht auf die Einbettung dreidimensionaler Gegenstände in die Collage, belegen Dall'Oglios weitgehende Abweichung vom „traditionellen" Kubismus. Man könnte sich deshalb durchaus fragen, inwieweit sich der in Borgo Valsugana gebürtige Maler gegenständlicher Kunst, dessen Werke expressionistische, ja fast fauvistische Züge aufweisen, mit den Prinzipien des Kubismus als simultane Darstellung verschiedener Facetten der Welt und somit als Erforschung der Wirklichkeit[39] zu identifizieren vermochte, oder ob er mit dem Abstand einiger Jahre eher die ästhetischen Ergebnisse jener Kunstströmung schätzte.

Ulderico Giovacchini: ein Macchiaiolo in Bozen?

Ulderico Giovacchini, der nach dem Anschluss Südtirols an Italien 1918 als Infanterieoffizier nach Bozen versetzt wurde, sollte sich schon bald ausschließlich der Malerei widmen. Gerüstet mit einer erstklassigen künstlerischen Ausbildung an der Akademie der Bildenden Künste in Florenz unter der Ägide des Meisters Pompeo Massani und dem Besuch des Ateliers des „Macchiaiolo" Giovanni Fattori wurde er vom faschistischen Regime schon bald als extrem „italienisch" instrumentalisiert, obwohl er apolitische Naturbilder malte.[40] Seine Ernennung zum Direktor des örtlichen faschistischen Syndikats der Bildenden Künste 1942 beweist jedenfalls seine konkrete Einbindung in das streng durchorganisierte System des Regimes, das korporative Zusammenschlüsse und somit die einfache Kontrollierbarkeit verschiedener Gesellschaftsbereiche förderte.[41] Die ersten negativen Kritiken



Ulderico Giovacchini, Riflessi d'Argento, 1955

Ulderico Giovacchini, Fiume con buoi, collezione privata

Giovanni Fattori, Carro con buoi, 1885–1890, Gallerie degli Uffizi, Firenze

i elemënc desferënc dla cumposizion, metudes permez a na moda da crië na spersa nia monotona. Bëndebò nteressant tl'opera *Fantasie* (31,5 x23,5 cm) ie la cualità belau materiela de duc i tòc de papier taiëi ora, abineda ca propi mé tl'adurvanza de acuarei cun d'uni sort de rosc. L mancia defin i elemënc nce mé n fruz figuratifs, coche pustoms, plates de zaites o formes da pudëi cunlië a n obiet da unidì, y la nia-ntegrazion de obiec tridimenjionei ti collage rapresënta l majer destacamënt dal'ert cubista „tradiziunela" de Dall'Oglio. N pudëss donca se damandé tan inant che l depenjadëur nasciù a Borgo Valsugana, che à crià nce operes figuratives de natura espresciunistica, belau fauvistica, se respidlova ti prinzips dl Cubism coche raprejentazion tl medem tëmp dla fassëtes deserënte y donca coche nrescida dla realtà,[39] o sce l aprijova, ani plu tert, plucheauter i resultac estetics.

Ulderico Giovacchini: n *macchiaiolo* a Bulsan?

Ulderico Giovacchini, che fova trapinà a Bulsan do l'anescion de Sudtirol ala Talia l ann 1918 coche ufezier di saudeies, se dajerà bën prësc ju mé plu cun la pitura. L ova abù na gran bona furmazion artistica al'Academia d'Ert Figurativa de Flurënza sot al'egida dl maester Pompeo Massani y l cunlaurova tl atelier dl *macchiaiolo* for the outdoors and his contemplation of natural phenomena.[44] Completed in 1955, his painting *Riflessi d'argento* (Silver Reflections), owned by the Bolzano Provincial Council, initially sold for 90,000 lire. Light brushstrokes representing the reflections of light on the leaves of trees and on the waters of a stream epitomise Giovacchini's approach to painting. Depicting a wide watercourse in the foreground, the composition progressively tapers off, directing the viewer's attention to the middle plane. A small crumbling bridge and mountains in the background. Other of his works, such as *Paesaggio* (Landscape, 1945), *Paesaggio* (1954) and *Paesaggio montano* (Mountain Landscape, 1958), again suggest that he was particularly drawn to the theme of water (and its reflective qualities) and fascinated by the technique of foreshortening. It is thus inevitable that this mostly calls for outdoor painting (en plein air). Without a well-grounded knowledge of European realism and without having encountered the Macchiaioli or Giovanni Fattori, Giovacchini's artistic trajectory would most probably have taken a different turn. It is thus necessary to appreciate the artistic influences absorbed in his formative years. Macchiaioli was the slightly disparaging name given to a free and eclectic group of polyhedric artists who used to gather at the Michelangiolo bar in Florence sometime around 1855 and whose artistic endeavours were characterised by sketchy brushstrokes and patchy drawings.[45] What united them was mainly their rejection of prevailing academic dogmas. As such, they

primo piano, si affusola sempre più e apre così lo sguardo dell'osservatore agli elementi nel piano medio – in questo caso il ponticello diroccato – e le montagne sullo sfondo, è presente con lievi variazioni in altre opere del pittore (*Paesaggio* del 1945, *Paesaggio* del 1954, *Paesaggio montano* del 1958), a testimonianza che sia la tematica dell'acqua, con le sue qualità riflettenti, che la tecnica dello scorcio fossero a lui particolarmente care. È evidente, che una concezione pittorica di questo tipo prevedesse, almeno in parte, una produzione dei dipinti *en-plen-air*. Senza la conoscenza dell'opera dei macchiaioli, il contatto diretto con Giovanni Fattori e una fondata conoscenza del realismo europeo, la produzione pittorica di Giovacchini avrebbe probabilmente preso un'altra direzione. È dunque fondamentale comprendere appieno quali fossero le premesse artistiche con cui il pittore venne a contatto nei suoi anni di formazione. Il nome "*Macchiaioli*" venne dato in maniera ironica a un gruppo di artisti, che attorno al 1855 iniziò a radunarsi al bar Michelangiolo di Firenze e le cui opere si caratterizzavano per pennellata e disegno sommari ed erano costituite da diverse "macchie di colore".[45] Si trattava inizialmente di un gruppo piuttosto libero e poliedrico di artisti accomunati principalmente dalla critica verso la concezione accademica del tempo e che era in questo atteggiamento paragonabile a fenomeni europei contemporanei come la scuola di Barbizon in Francia o il circolo Leibl nel Sud della Germania.[46] Solo dal 1862 si può parlare di un gruppo ufficiale composto da undici membri, tra i quali anche Giovanni Fattori.[47] Propositi principali del gruppo di artisti diventarono la riproduzione del "*vero*", l´affermazione della macchia di colore come mezzo superiore al disegno nella rappresentazione della realtà e un nostalgico ritorno alle tradizioni artigianali tre- e quattrocentesche in contrasto con il sistema accademico ottocentesco.[48] Si differenziavano tuttavia dall'Impressionismo e dal Pointillismo francese soprattutto per quanto riguarda la concezione della luce.[49] Inoltre, similmente al Verismo letterario (vedi p. e. Verga), l'arte macchiaiola e in particolare Giovanni Fattori si ripropenevano di riprodurre la società in modo veritiero, in tutte le sue sfaccettature e, se necessario, brutture.[50] La rappresentabilità degli ambienti contadini e della povertà a loro legata, ha nell'ottica storica del Risorgimento una valenza di critica politico sociale, che dagli occhi moderni forse di primo acchito non viene recepita.[51] Sembra quasi un ossimoro che proprio un macchiaiolo, Giovanni Fattori, ottenne già nel 1869 una cattedra all'Accademia di Belle Arti di Firenze, un'accademia che il movimento pochi anni prima aveva talmente aborrito.[52] Anche da insegnante "accademico" Fattori predicava tuttavia la

an seiner Kunst kamen hauptsächlich in der Nachkriegszeit auf, in den 1950er-Jahren, als ihm eine fehlende thematische Erneuerung vorgeworfen wurde,[42] was ihn jedoch nicht von seiner künstlerischen Überzeugung abweichen ließ, die im Wesentlichen auf der Naturbeobachtung gründete. Auf die Ermahnungen seiner Frau, doch öfter in die örtliche Kirche zu gehen, pflegte Giovacchini denn auch zu entgegnen: „*Den ewigen Vater habe ich vor mir, wenn ich male. Gott ist in der Natur, in der Kirche ist nur der aus Holz, den die Pfarrer wollten.*"[43] Seine Landschaftsbilder, unter anderem der Rosengarten aus verschiedenen Perspektiven sowie zahlreiche *Marine* (Seepromenaden), zeugen von der Leidenschaft des Künstlers für die Betrachtung von Naturerscheinungen und die Freilichtmalerei.[44] Das Gemälde *Riflessi d'argento* (Silberreflexe) im Besitz des Südtiroler Landtages wurde 1955 fertiggestellt und zum Erstpreis von 90.000 Lire verkauft; es fügt sich perfekt in sein Künstlerprofil und zeichnet sich durch eine schnelle Pinselführung aus, die Lichtreflexe zwischen Blattwerk der Bäume und Bach einfängt. Diese Art der Komposition, mit dem breiten Wasserlauf im Vordergrund, der immer mehr verschwimmt und den Blick des Betrachters in den mittleren Bildgrund führt – in diesem Fall auf die verfallene Brücke und die Berge im Hintergrund –, findet sich leicht abgewandelt, auch in anderen Werken des Malers (*Paesaggio* (Landschaft) von 1945, *Paesaggio* (Landschaft) von 1954, *Paesaggio montano* (Berglandschaft) von 1958) wieder und zeigt, wie sehr ihm das Thema Wasser und dessen spiegelnde Oberfläche sowie die Technik der perspektivischen Verkürzung am Herzen lagen. Es liegt auf der Hand, dass dieses künstlerische Verständnis zumindest zum Teil eine Malerei *en plen air*, im Freien, implizierte. Ohne Kenntnis des Werks der Macchiaioli, den direkten Kontakt mit Giovanni Fattori und ein fundiertes Wissen über den europäischen Realismus hätte Giovacchinis künstlerisches Schaffen wahrscheinlich einen anderen Lauf genommen. Grundlegend für ein umfassendes Verständnis sind daher die künstlerischen Prämissen, mit denen der Maler während seiner Ausbildung in Berührung kam. Der Begriff *Macchiaioli* bezeichnete auf ironische Weise eine Gruppe von Künstlern, die sich um 1855 in dem Lokal Michelangiolo in Florenz trafen und deren Werke durch grobe Pinselstriche und Linienführung und verschiedene Farbflecken charakterisiert waren.[45] Anfangs war das ein sehr loser und vielgestaltiger Verbund von Künstlern, die im Wesentlichen die Kritik an der damals vorherrschenden akademischen Auffassung einte und die in ihrer Haltung mit zeitgenössischen europäischen Phänomenen wie der Barbizon-Schule in Frankreich oder dem Leibl-Kreis in Süddeutschland vergleichbar ist.[46] Erst ab 1862 kann man offiziell von einer Künstlergruppe mit elf Mitgliedern sprechen, darunter auch Giovanni Fattori.[47] Die hauptsächlichen Anliegen dieser Künstlergruppe waren die Reproduktion des „Wahren", die Affirmation des Farbflecks als der Zeichnung überlegenes

Giovanni Fattori, perchël iel prësc unì strumentalisà dal rejim fascist coche depenjadëur defin „talian", scebënche l depenjova tematiches che ne n'ova nia da n fé cun la politica.[40] L fat che l fova unì lità diretëur dl Sindacat Fascist d'Ert Figurativa locala l ann 1942 desmostra a uni moda che l fova ficià sëura tl sistem drët urganisà metù mpe dal rejim, che susteniva l curporativism – y daviadechël saurì da tenì sot a cuntrol – te de plu ciamps soziei.[41] La prima critiches negatives a si ert ie sautedes ora dantaldut do la viëra, ti ani '50, pervia dla mancianza de renuvamënt tematich,[42] cossa che ne l'à eder nia lascià destò da si cunzezion artistica, che se basova mprimadedut sun l'usservazion dla natura. Canche la fëna ti la cumetova a jì cun plu artën te dlieja, se tulova Giovacchini belempont a respuender nsci: „*L Pere dl Ciel l'éi dan da mé canche depënje. Chël Bel Die ie tla natura, te dlieja iel mé chël de lën che i prevesc à ulù.*"[43] Si depënc dla cuntreda, danter chisc l Ciadinac udù da ciantons deferënc, nsci nce truepa Marines, testemuniëia tan bel che l ti savova al artist a sté alalergia y cuntemplé i fenomens naturei.[44] L depënt *Riflessi d'argento (Reflesc d'Arjënt)*, finà l ann 1955 y vendù tl prim per 90.000 lires al Cunsëi dla Provinzia de Bulsan, passenea a puntin te si profil artistich, che ie fat de peneledes asveltes miredes a pië su l refles dla lum sun la fueia di lëns y sun l ruf. Chësta sort de cumposizion, cun l liet de ruf che, lerch dancà, devënta for plu y plu strënt y gëura nsci la udleda dl usservadëur sun i elemënc amesaite – tlo l pitl puent fraidic – y la montes dossù, ie danman, scebën cun de pitla variazions, te d'autra operes dl depenjadëur (*Cuntreda* dl 1945, *Cuntreda* dl 1954, *Cuntreda da mont* dl 1958), a testemunianza che tambën la tematica dl'ega, cun si cualiteies refletëntes, che la tecnica dl tai de perspetiva, ti stajova particularmënter a cuer. L ie tler che na tel' sort de cunzezion dla pitura udësse dant, almanco en pert, na produzion de depënc alalergia. Zënza la cunescënza di lëures di *macchiaioli*, l cuntat diret cun Giovanni Fattori y na cunescënza sota dl realism europeich, ëss la produzion de depënc de Giovacchini bonamënter tëut n auter troi. L ie donca fundamentel ntënder deplën ciunes che fova la premisses artistiches cun chëles che l depenjadëur ie unì a cuntat te si ani de furmazion. L inuem „*Macchiaioli*" ti fova unì dat te na maniera ironica a na grupa de artisć che ntëur l 1855 ova scumencià a se urté tl bar Michelangiolo a Flurënza y si criazion artistica fova caratteriseda da peneleda curta y dessëni cunzis y metuda adum da trueps tarlec de culëur.[45]

could be compared to their contemporaries elsewhere, such as the Barbizon School in France, or the Leibl Circle in southern Germany.[46] It was only in 1862 that a cohesive group comprising eleven members, (including Giovanni Fattori) began to coalesce.[47] Their anti-establishment manifesto was mainly directed at the generally accepted reproduction of the "real", and postulated that a spot of colour could better represent reality than a drawing. They also yearned for a return to the fourteenth- and fifteenth-century craft tradition rather than the existing nineteenth-century academic system.[48] What distinguished them from French Impressionism and Pointillism was mainly their conception of light.[49] In tandem with literary Verism (such as Verga), Macchiaioli artists (especially Giovanni Fattori) set out to mirror society faithfully, in all its ugliness if necessary.[50] From the historical perspective of the Risorgimento, scenes depicting poor peasants mattered to their socio-political critique, a fact perhaps not so evident to present-day viewers.[51] It may thus seem almost antithetical that, in 1869, Giovanni Fattori (himself a Macchiaiolo) worked as a lecturer at the Academy of Fine Arts in Florence-an institution that his movement had just a few years earlier so abhorred.[52] Yet even as an "academic", Fattori espoused the need for young artists to observe nature in pursuit of developing their individual styles. In essence, this implied leaving the aisles of the classrooms and abandoning the academies.[53]

Paintings with titles such as Fiume con buoi (River with Oxen), are indicative of how Giovacchini unquestioningly borrowed from the formal, visual and iconographic heritage of the Macchiaioli. But just as it would be wrong to consider Macchiaioli art a coherent phenomenon, it would also be mistaken to consider Giovacchini a Macchiaiolo through and through. Indeed, the movement cannot be separated from the climate of social awak-

necessità che i giovani artisti studiassero la natura da sé e sviluppassero uno stile individuale, cioè uscissero dalle aule delle accademie.[53]

Quadri come *Fiume con buoi* testimoniano come Giovacchini abbia attinto ampiamente dal patrimonio formale, visivo e iconografico dei macchiaioli. Sarebbe però riduttivo considerarlo un macchiaiolo a tutti gli effetti, in quanto il movimento della macchia non è estraibile da quel clima di risveglio civico e dissenso sociale proprio della seconda metà dell'Ottocento, così come sarebbe sbagliato considerare l'arte macchiaiola un'arte omogenea. Diversi sono gli artisti appartenenti a questa corrente pittorica e individuali le opere.[54] All'interno della stessa corrente "macchiaiola" è inoltre rintracciabile un ridirezionamento verso forme più classiche e basate sul disegno, collegato al sopraccitato desiderio della riscoperta di tradizioni precedenti, come quella quattrocentesca.[55]

Anche Giovacchini sembra aver sperimentato liberamente tra questi due poli: *Veduta di Bolzano dalla passeggiata del Talvera* del 1927 presenta contorni più definiti, tanto che il punto di osservazione è rintracciabile ancora oggi con assoluta precisione. *Piazza Erbe a Bolzano*, dipinto probabilmente negli anni Trenta, travolge lo spettatore con pennellate caotiche dal colore acceso, che solamente accennano il soggetto. Nel secondo caso ha maggiore importanza la veloce rappresentazione di un'impressione scomposta in diverse pennellate, alla maniera impressionista, che l'intento verista. Anche per quanto riguarda la rappresentazione del riflesso della luce sui corsi d'acqua che affascinava particolarmente Giovacchini, si può riscontrare un fenomeno simile. Se in *Fiume con buoi* e nell'acquarello *Lago di Montagna* del 1917 i riflessi del paesaggio e delle figure nell'acqua sono ancora molto definiti, essi sembrano diventare sempre più sfumati e cangianti nei quadri successivi. In *Ponte Talvera con vista sul Catinaccio* del 1925 la prima cosa che lo spettatore vede è il riflesso della luce solare su un torrente discretamente veloce. Un effetto che cambia se l'acqua è stagnante – *Chioggia con barche* del 1953 – o in costante ondeggiamento – *Marina (Liguria)* del 1953. Un aspetto che sembra mancare assolutamente nell'arte di Giovacchini è il commento politico-sociale. I pochi paesaggi abitati da lui dipinti mostrano figure tranquille al lavoro o che semplicemente riposano. I ritratti, per lo più femminili, o sono commissioni, oppure si contraddistinguono per lo scorcio interessante o una particolare situazione di illuminazione – vedi *La lampada rossa (Ritratto della seconda moglie)* del 1924 o *Donna seduta*, senza data. La maggior parte delle sue opere consiste in studi della natura, non d'ultimo mediante composizioni floreali e interni. In questo seguiva i principi del maestro Fattori, che

Mittel zur Darstellung der Wirklichkeit und eine nostalgische Rückkehr zu den handwerklichen Traditionen des 14. und 15. Jahrhunderts als Kontrast zu dem Akademiesystem des 19. Jahrhunderts.[48] Dennoch unterschieden sie sich vom Impressionismus oder französischen Pointillismus, was die Konzeption des Lichtes angeht.[49] Darüber hinaus wollten die Macchiaioli und insbesondere Giovanni Fattori, ähnlich wie der Verismus in der italienischen Literatur (siehe z. B. Giovanni Verga), mit ihrer Kunst ein realistisches Abbild der Gesellschaft in all ihren Facetten und widerwärtigen Absonderlichkeiten wiedergeben.[50] Die Repräsentierbarkeit der bäuerlichen Umgebung und der damit verbundenen Armut aus der Perspektive des Risorgimento hat für sich die Wertigkeit einer sozialpolitischen Kritik, die sich den Betrachtenden der Moderne vielleicht nicht auf den ersten Blick erschließt.[51] Es erscheint fast schon als Oxymoron, dass gerade ein Macchiaiolo wie Giovanni Fattori bereits 1869 einen Lehrstuhl an der Akademie der Bildenden Künste in Florenz erhielt, gegen die sich die Bewegung noch wenige Jahre zuvor vehement aufgelehnt hatte.[52] Auch ex cathedra predigte Fattori die Notwendigkeit, dass junge Künstlerinnen und Künstler die Natur für sich studieren und ihren eigenen Stil entwickeln müssten, das heißt aus den Aulen der Akademien ins Freie hinaustreten sollten.[53]

Bilder wie *Fiume con buoi* (Fluss mit Ochsen) geben beredt Zeugnis davon, dass Giovacchini aus dem formalen, visuellen und ikonografischen Erbe der Macchiaioli schöpfte. Gleichwohl wäre es vereinfachend, ihn als reinen Macchiaiolo zu sehen, denn die „Fleckenbewegung" ist ohne eine allgemeine Atmosphäre des zivilen Erwachens und gesellschaftlichen Dissenses, wie sie für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnend war ebenso wenig denkbar wie es falsch wäre, die Fleckenmalerei als homogenen Kunststil zu betrachten. Die Künstlerinnen und Künstler dieser Kunstrichtung sind so verschiedenartig wie ihre Werke individuell sind.[54] Innerhalb der Bewegung der Macchiaioli ist zudem eine Rückbesinnung auf klassischere Formen zu beobachten, die auf der Zeichnung beruhen, und die mit dem bereits angesprochenen Wunsch der Wiederentdeckung vergangener Traditionen – wie der aus dem 15. Jahrhundert – zusammenhängt.[55]

Auch Giovacchini scheint mit diesen beiden Gegensätzen spielerisch frei experimentiert zu haben: Die An-

Tl prim se tratòvela de na grupa plutosc liedia cun artisć d'uni sort liëi aduna dantaldut dala critica deviers dla cunzezion academica dl tëmp y che fova, pervia de chësc deport, da paredlé a fenomens europeics da ntlëuta coche la scola de Barbizon tla Franzia o l cërtl Leibl tl sud di Paejes Tudësc.[46] Mpermò dal 1862 pòn rujené de na grupa ufiziela metuda adum da undesc cumëmbri, danter chisc nce Giovanni Fattori.[47] La finamires prinzipeles dla grupa de artisć ie deventedes la reproduzion dl *„vëira"*, l renfurzamënt dla tacia de culëur coche mesun plu aut dl dessëni tla rapresentazion dla realtà y n dé ëuta nostalgich ala tradizions artejaneles dl Trëi- y Catercënt en cuntrast cun l sistem academich dl Otcënt.[48] Les se desferenziova purempò dal Imprescionism y dal Pointilism franzëus dantaldut per cie che reverda la cunzezion dla lum coche elemënt che arzica o mbaluchea ite corps solig, ma ne i mët nia adum.[49] Oradechël, n pue' sciche l Verism leterer (cëla p.ej. Verga), se metova dant l'ert di *macchiaioli* y mascimamënter Giovanni Fattori de reprodujer la sozietà te na maniera vëira, te duta si fassëtes y nce burtures.[50] Rapresenté i ambiënc da paur y la pecunia liëda a d'ëi à, da n pont d'ududa storich dl *Risorgimento*, per drëta rejon na valënza de critica politich-soziela, che ti uedli d'aldidancuei ne vën povester a prima ududa nia tëuta su.[51] L semea belau n ossimoron, che propi n *macchiaiolo*, Giovanni Fattori, ëss giapà bele l ann 1869 n urdenariat tl'Academia d'Ert Figurativa de Flurënza, n'academia a chëla che l muvimënt ti ova puec ani dant tan la pica.[52] Purempò perdicova Fattori, nce da nseniant „academich", l bujën che i artisć jëuni studiësse la natura da sé nstësc y svilupësse uniun n si stil, miec dit che i jisse ora dl'aules dl'academies.[53]

Chedri coche *Fiume con buoi (Ruf cun bues)* testemuniëia coche Giovacchini se n ebe segurmënter njuà dl patrimone furmel, visif y iconografich di *macchiaioli*. L foss eder falà l cunscidré n *macchiaiolo* de uni viers, davia che l muvimënt dla *macchia* ne pòn nia deslojer da ch'l tlima de descededa zivica y dejacurdanza soziela lià ala segonda pert dl Otcënt, nsci coche l foss falà cunscidré l'ert di *macchiaioli* n'ert duta valiva y unfat. Zacotanc ie i artisć che toca pro chësc urientamënt dl depënjer y ndividueles ie si operes.[54] Dedite da chësc medem urientamënt di *macchiaioli* iel oradechël nce mesun ti jì do a n direzionamënt nuef deviers de formes plu tlassiches y basedes sun l dessëni, cunlià al dejider bele numinà dessëura dla redescurida de tradizions da dant, coche chëla dl Catercënt.[55]

L semea che nce Giovacchini sperimenteie lediamënter danter chisc doi poi: *Ududa de Bulsan dala*

ening and dissent that pervaded the second half of the nineteenth century.[54] When studying the direction of the movement, one can also discern a revival of neo-classical drawing based on the aforementioned desire to revisit bygone traditions, such as those of the 15th century.[55]

Giovacchini, too, seems to freely oscillate between the opposite ends of the spectrum. The sharp contours of his 1927 work, *Bolzano dalla passeggiata del Talvera* (Bolzano from the Talvera promenade), render this vantage point recognisable still today. By contrast, his *Piazza Erbe a Bolzano* (Piazza Erbe Square in Bolzano, dating from the 1930s) with its chaotic brushstrokes and bright colours is somewhat dazzling, with its subject barely recognisable. Performed with deft brushstrokes (in the Impressionist vein), the effect achieved in the latter is rather sketchy, without any semblance of Verism. In his depiction of light reflections on the waterways (a subject that particularly fascinated Giovacchini) one sees a similar effect. If in *Fiume con Buoi* (River with Oxen) and his 1917 watercolour, *Lago di Montagna* (Mountain Lake), the reflections of the landscape and figures in the water appear well-defined, in later paintings they seem increasingly nuanced and iridescent. In his *Ponte Talvera con vista sul Catinaccio* (Talfers Bridge with a View of the Rosengarten, 1925), its most notable feature is the glimmering light on a fast-flowing stream. Depending on whether the water is stagnant, as in *Chioggia con barche* (Chioggia with Boats, 1953), or in motion as in *Marina (Ligura)* from 1953, the effect changes completely. Giovacchini's paintings appear to be devoid of socio-political commentary, and his seldom populated landscapes depict figures quietly going about their work or in repose. His portraits, mostly of women, are either commissions or manifest a curious foreshortening effect. In works such as *La lampada rossa (Ritratto della seconda moglie)* (Red Lamp (Portrait of a Second Wife, 1924)), and *Donna seduta* (Seated Woman, undated) Giovacchini uses a specific type of lighting. Indeed, most of his works are studies of the nature, some of them depicting floral compositions and

si considerava uno “scolaro” della natura.[56] La domanda che ha ispirato questo capitolo, cioè se Giovacchini possa essere considerato un (post)macchiaiolo a tutti gli effetti, può forse trovare una risposta parziale dopo questa breve analisi e come spesso accade in ambito storico-artistico non si tratta mai di una risposta definitiva. Il dipinto conservato nel palazzo del Consiglio provinciale, così come altri dipinti di Giovacchini[57] non è infatti pensabile senza una ferrata conoscenza dell’arte impressionista e ancor più postimpressionista. Si tratta quindi di un artista se vogliamo dalle “radici” macchiaiole, che però nonostante o forse proprio a causa dei turbolenti avvenimenti delle due guerre, si rifiutò categoricamente di dipingere temi di attinenza politica dal carattere sofferto, ma proseguì coerente e imperterrito nel personale studio della natura e della realtà.

Tra anni Settanta e gli anni Novanta: tendenze postmoderne, linguaggio metaforico e sperimentazione mediale

Tema di spicco nella produzione artistica del secondo dopoguerra fu senza dubbio la critica sociale, spesso rivolta nei confronti della monotona realtà cittadina e del ruolo dell’individuo come essere pensante nella società. Tali riflessioni artistiche vennero traslate su diversi supporti mediali e realizzate con l’utilizzo di diverse tecniche. Si caratterizzano inoltre per il deciso orientamento al repertorio stilistico di diverse correnti artistiche precedenti e contemporanee, dal Surrealismo più daliniano alla Pop Art, dalla scuola viennese del “Realismo fantastico” alla pittura informale.[58] Ezio Ravagnolo è indicativo di questo clima di recezione critica di tendenze

sicht *Bolzano dalla passeggiata del Talvera* (Bozen vom Spazierweg an der Talfer aus) von 1927 zeigt eine wohldefinierte Umgebung, sodass der Standort auch heute noch eindeutig bestimmbar ist; *Piazze Erbe a Bolzano* (Obstplatz in Bozen), wahrscheinlich in den 1930er-Jahren gemalt, zieht den Betrachter durch chaotische Pinselstriche in flammenden Farben ins Bild, die das Motiv nur andeuten. Im zweiten Fall handelt es sich eher um die rasche Wiedergabe eines schemenhaften Eindrucks, der durch mehrfache Pinselstriche im impressionistischen Stil fragmentiert wird, als um einen veristischen Ansatz. Auch im Hinblick auf die Darstellung der Lichtreflexe auf den Wasserläufen, die Giovacchini wie gesagt besonders faszinierten, lässt sich ein ähnliches Phänomen feststellen. Sind in *Fiume con buoi* (Fluss mit Ochsen) und in dem Aquarell *Lago di Montagna* (Bergsee) von 1917 die Reflexionen der Landschaft und Figuren auf der Wasserfläche noch klar umrissen, verschwimmen und verbleichen sie zunehmend in den nachfolgenden Bildern. In *Ponte Talvera con vista sul Catinaccio* (Talferbrücke mit Blick auf Rosengarten) von 1925 sehen die Betrachtenden die Reflexion des Sonnenlichts auf ein zügig fließendes Gewässer. Der Effekt verändert sich je nachdem, ob das Gewässer stehend ist, wie in *Chioggia con barche* (Chioggia mit Booten), 1953, oder beständig fließt wie in *Marina (Ligurien)* (Promenade (Ligurien)), 1953. Ein Aspekt, der in Giovacchinis Kunstwerken vollkommen abzugehen scheint, ist der gesellschaftspolitische Kommentar. Die wenigen bewohnten Landschaften, die er gemalt hat, zeigen ruhige Figuren bei der Arbeit oder Figuren, die sich einfach ausruhen. Die Porträts, meist Frauen, sind entweder Auftragsarbeiten oder zeichnen sich durch eine interessante verkürzte Perspektive oder eine besondere Lichtsituation aus: siehe *La lampada rossa (Ritratto della seconda moglie)* (Die rote Lampe (Porträt der zweiten Ehefrau)) von 1924 oder *Donna seduta* (Sitzende Frau), undatiert. Sein Werk besteht überwiegend aus Naturstudien, nicht zuletzt mittels florealer Kompositionen und Interieurs. Darin folgte er den Leitsätzen des Meisters Fattori, der sich als „Schüler“ der Natur verstand.[56] Die einleitende Frage dieses Abschnitts, nämlich ob Giovacchini als (Post-)Macchiaiolo gesehen werden kann, lässt sich vielleicht nach dieser Kurzanalyse teilweise beantworten, und wie so oft im kunsthistorischen Kontext handelt es sich dabei nie um eine allgemeingültige Antwort. Das im Südtiroler Landtag in Bozen konservierte Gemälde sowie Giovacchinis andere Arbeiten sind ohne eine fundierte Kenntnis der impressionistischen Kunst und noch weniger des Postimpressionismus undenkbar.[57] Es handelt sich um einen Künstler, der – so wir wollen – in der Fleckenmalerei seine „Wurzeln“ hat, der jedoch trotz allem oder gerade wegen der turbulenten Ereignisse der zwei Weltkriege es kategorisch ablehnte, politische Themen oder das Leid in seinen Bildern darzustellen, sondern kohärent und unbeirrt sein persönliches Studium der Natur und der Wirklichkeit fortführte.

Ezio Ravagnolo, Uomo pensoso

Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei, 1922, Leopold Privatsammlung, mit freundlicher Genehmigung von Leopold Fine Arts

Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei, 1922, collezione privata, per gentile concessione di Leopold Fine Arts

Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei, 1922, Culezion privata de Leopold, cun l’autorisazion de Leopold Fine Arts

Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei, 1922, Leopold Private Collection, with kind permission of Leopold Fine Arts

Ezio Ravagnolo, Composizione, 1969, Museum Eccel Kreuzer, Foto: Erich Dapunt, Bozen

Ezio Ravagnolo, Composizione, 1969, Museo Eccel Kreuzer/ foto Erich Dapunt, Bolzano

Ezio Ravagnolo, Composizione, 1969, Museum Eccel Kreuzer/ fotografia Erich Dapunt, Bulsan

Ezio Ravagnolo, Composizione, 1969, Eccel Kreuzer Museum, Photo: Erich Dapunt, Bolzano/Bozen

promeneda dl Talfer dl 1927 à contures plu definides, tant che n pò abiné ora ncemò al didancuei belavisa l pont de usservazion, *Plaza dla versura a Bulsan*, bonamënter depënt ti ani ’30, mpresciunea l spetadëur cun peneledes caotiches dai culëurs stersc, che arzica iusta mé puech l motif. Tl segondo cajo se tràtela plu dla rapresentazion asvelta de na mprescion tëuta ntoc te de plu peneledes, tla maniera mprescionistica, che de na ntenzion veristica. N fenomen feter unfat pòn usservé nce pro la rapresentazion dl refles dla lum ti liec de ruf, che coche bele nunzià afascinova dassënn Giovacchini. Sce te *Fiume con Buoi (Ruf cun Bues)* y tl acuarel *Lago di Montagna (Lech da Mont)* dl 1917 ie la spidleda dla cuntreda y dla figures tl’ega mo bën definides, semëieles uni for plu y plu sfumedes y stramudëntes ti chedri che vën do. Te *Puent Talfer cun ududa sun l Ciadinac* dl 1925 vëija l usservadëur coche prim l refles dla lum de surëdl sun n flum d’ega bëndebò asvelt. N efet che muda sce l’ega se stania – *Chioggia con barche (Chioggia cun berches)* dl 1953 – o ie tresora muvimenteda - *Marina (Liguria)* dl 1953. N aspet che mancia defin tl’ert de Giovacchini ie l comentar politich-soziel. La puecia cuntredes abitedes, depëntes da d’ël, mostra figures plëines de trieva che lëura o che, bel scëmpl, paussa. I pultreies, mascimamënter ëiles, ie o sun cumiscion o se caraterisea per l tai ntere-

interiors. The influence of his mentor, Giovanni Fattori, who considered himself a “pupil of nature” is thus revealed.[56] The main question underlying the present chapter (i.e. whether Giovacchini can be classed as a post-Macchiaiolo) might at least be partially answered after this brief analysis. However, as is often the case in art history, there is never only one answer. Including this work housed at the Bolzano Provincial Council building, it is inconceivable that Giovacchini could have managed to paint without a well-grounded knowledge of Impressionist, and especially post-Impressionist, art. Indeed, it is said that he was a fervent frequenter of European art exhibitions.[57] To all intents and purposes, we can conclude that Giovacchini was an artist with Macchiaioli “roots”, and who-while unswervingly pursuing his studies of nature and personal reality – despite (or, more likely precisely because of) the turbulent events of the two wars-avoided painting political themes or portraying any suffering.

ssant o per na situazion particulera dla lum – cëla *La lum cuecena (Retrat dla segonda fëna)* dl 1924 o *Ëila senteda*, zënza data. Pro la majera pert de si operes se tràtela de studies dla natura, nia nultima de cumposizions de ciofs y interns. Te chësc, ti jìvel do ai prinzips dl moster Fattori,

From the 1970s to the 1990s: postmodern tendencies, metaphorical vocabulary and experimentalism

In post-war South Tyrol, social criticism was often directed at the monotonous urban reality and the role of the thinking individual. Inspired by pre-existing and contemporary artistic trends (spanning from Dalian Surrealism to Pop Art, the Viennese school of “Fantastic Realism” to informal painting[58]) their voices echoed across a variety of media. Ezio Ravagnolo’s work is also a testimony of the artistic climate of the time, whose characteristics were a critical reflection of the past and an experimental tone. *Uomo pensoso* (Thinking man) can be ascribed to the artist’s early production. Later he will reject the figurative and embark into the world of abstraction. After attending one of Oskar Kokoschka’s summer courses in Salzburg[59], Ravagnolo began using distortion in his portrayal of human forms. His painting, however, cannot be defined Expressionist in the true sense. As grotesque as his depiction of the human figure might appear, it lacks the keen, vivacious energy characterising the work of painters such as Kokoschka or Kirchner. By contrast, Ravagnolo’s work exudes an uneasy melancholic quality. Like Kokoschka’s *Autoritratto* (Self-

passate e sperimentalismo. L'*Uomo pensoso* rappresenta infatti una prima fase produttiva del pittore, il quale inizialmente dipingeva temi prettamente figurativi. Di particolare importanza furono per lui i corsi estivi tenuti da Oskar Kokoschka a Salisburgo,[59] dal quale potrebbe aver recepito la deformazione nella rappresentazione delle figure umane. La sua pittura non può tuttavia essere definita come "espressionista" in senso stretto, in quanto la sua rappresentazione della figura umana, seppur dai tratti grotteschi, non possiede quell'energia coloristica e tagliente che caratterizza l'arte di pittori come Kokoschka e Kirchner, ma risulta piuttosto carica di un'inquieta, ma allo stesso tempo tranquilla, malinconia. Il confronto tra l'*Autoritratto* di Kokoschka del 1922, conservato al Leopoldmuseum di Vienna, l'opera di Ravagnolo al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano e alcune opere del pittore Massimo Rao,[60] serve a dimostrare quali input artistici e riflessioni accompagnassero parte della produzione pittorica presente in Alto Adige durante quegli anni. Eccletticismo formale e iconografico, a rispetto del patrimonio artistico passato, veniva combinato alla necessità di comunicare la crisi esistenziale della seconda metà del Novecento. È interessante constatare, come Ravagnolo si sia distaccato poi dai retaggi iconografici e formali e abbia prodotto in seguito principalmente opere astratte, nelle quali la pennellata stessa assume la funzione di realtà mediale e crea "*nuove esperienze spaziali*".[61] I titoli delle sue opere continuarono a comunicare l'intento meditativo: da diverse *Composizioni e Condizioni/Situazioni umane* fino a *Orizzonte artificiale* del 1974 e *L'uncino* del 1975. In occasione della mostra personale di Ravagnolo alla Galleria Leonardo di Bolzano nel 1975 il critico d'arte Serravalli lo definì a ragione un "*pittore esistenziale*", "*testimone taciturno*" e "*filosofo che usa la pittura*", interpretando le sue composizioni come rappresentazione delle "*spazzature psicologiche che ognuno porta con sé*".[62] Non bisogna dimenticare che l'atto stesso di produzione o astinenza dalla produzione artistica assunse tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta una particolare connotazione critica.[63]

Per quanto riguarda la produzione artistica altoatesina tra gli anni Settanta e Ottanta la letteratura passata sottolinea in particolare il ruolo esemplare di Willy Valier, che nel suo atelier di Siusi allo Sciliar riuscì a riunire diversi artisti interessati allo studio di varie tecniche pittoriche, come per esempio Max Radicioni. L'opera di entrambi, seppur dal carattere prettamente individuale, si caratterizzava per la sovrapposizione di diversi "*frammenti di realtà*" e in questo, e in parte nel tratteggio grafico dei contorni, Kreuzer-Eccel vede paralleli con artiste e artisti delle generazioni successive come Mara Rauzi, Sergio Camin, Benito Tirolese e Claudio Olivotto.[64] Prendendo ad esempio Mara Rauzi, autrice di una serigrafia senza titolo del 1982 esposta nel palazzo del Consiglio provinciale, si possono individuare alcune caratteristiche tipiche di quel periodo, quali la presenza di elementi figurativi non solo combinati ma anche sovrapposti tra loro e di

Von den Siebzigern bis in die Neunziger: postmoderne Tendenzen, metaphorische Sprache und Experimentalismus

Das Hauptthema des künstlerischen Schaffens der Nachkriegszeit in Südtirol ist unbestritten die Gesellschaftskritik, die sich oft auf die monotone städtische Realität und die Rolle des Individuums als denkendes Wesen in der Gesellschaft bezieht. In Anlehnung an das stilistische Repertoire diverser Kunstströmungen der Vergangenheit und Gegenwart wurden diese künstlerischen Reflexionen mittels unterschiedlicher Techniken auf verschiedene mediale Untergründe übertragen: vom Surrealismus im Stil von Dalì bis zur Pop-Art, von der Wiener Schule des „phantastischen Realismus" bis zur Malerei des Informel.[58] Ein Stellvertreter dieser Atmosphäre der kritischen Rezeption vergangener Tendenzen und des Experimentalismus ist Ezio Ravagnolo. *L'Uomo pensoso* (Der nachdenkliche Mensch) ist ein Werk aus der frühen Schaffensphase des Malers, der anfangs rein figurative Motive malte. Von besonderer Bedeutung war für ihn die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg von Oskar Kokoschka[59], von dem er die Deformation in der Darstellung der menschlichen Figuren rezipiert haben dürfte. Gleichwohl kann seine Malerei nicht als „expressionistisch" im engen Sinn definiert werden, da seine Darstellung der menschlichen Figur zwar groteske Züge trägt, aber nicht die farbenfrohe und schneidige Energie besitzt, die die Kunst von Malern wie Kokoschka und Kirchner auszeichnet, sondern vielmehr mit einer gleichermaßen unruhigen wie ruhigen Melancholie aufgeladen ist. Der Vergleich zwischen dem im Leopold Museum in Wien aufbewahrten *Selbstbildnis* von Kokoschka aus dem Jahr 1922, Ravagnolos Werk im Südtiroler Landtag in Bozen und einigen Arbeiten des Malers Massimo Rao[60] dient der Darlegung, welche künstlerischen Einflüsse und Überlegungen einen Teil der Südtiroler Malerei während jener Jahre begleiteten. Formaler und ikonografischer Eklektizismus in Respekt vor dem künstlerischen Erbe der Vergangenheit wurde mit der Notwendigkeit gepaart, die existenzielle Krise der Nachkriegszeit zu kommunizieren. Interessant ist die Feststellung, wie sich Ravagnolo von dem ikonografischen und formalen Erbe gelöst und später nur noch abstrakte Werke geschaffen hat, in denen der Pinselstrich selbst die Aufgabe der medialen Realität übernimmt und „*neue räumliche Erfahrungen*"[61] schafft. Die Titel seiner Werke vermittelten weiterhin den beabsichtigten meditativen Charakter: von verschiedenen *Composizioni* (Kompositionen) und *Condizioni/Situazioni umane* (Menschliche Konditionen/Situationen) bis zu *Orizzonte artificiale*

Mara Rauzi, Senza titolo

Silvana Zambanini, Treestrips, 1987

che se cunscidrova n „sculé" dla natura.[56] La dumanda che à ispirà chësc capitul, pluavisa sce Giovacchini posse unì cunscidrà n *macchiaiolo* o n post-*macchiaiolo*, pò povester giapé na resposta en pert do chësta curta analisa y coche l suzed suvënz tl ciamp storich-artistich ne se tràtela mei mé de una na resposta sëula. L depënt tenì su tl Palaz dl Cunsëi provinziel, nsci coche mo d'autri depënc de Giovacchini, che jiva drët suvënz, coche documentà, a ti cialé a mostres d'ert ora per l'Europa,[57] ne ie zënza avëi nëut tl'ert imprescionistica y mo deplù te chëla postimprescionistica nia da se nmaginé. On perchël da n fé cun n artist, sce ulon dì nsci, dala „ravises" di *macchiaioli*, che se ova eder refudà categoricamënter, scebënche o povester propi pervia dla ntraunides turbulëntes dla doi viëres, de depënjer argumënc de relevanza politica o dal carater de patimënt, ma che ie jit cun coerënza y artën do si stude persunel dla natura y dla realtà.

Danter i ani '70 y '90: esperimënc postmoderns, lingaz metaforich y sperimentazion di media

N argumënt che luna ora tla produzion artistica te Südtirol do la Gran Viëra, mocis da pert de artisć dla grupa de rujeneda taliana, ie zënzauter la critica soziela, suvënz adresseda contra la realtà monotona dla zità y dl rodul dla persona coche criatura pensirëusa dla sozietà. Chësta reflescions artistiches ie unides traslatedes sun de plu suporc mediei se nuzan de tecniches desferëntes y se urientan al repertore stilistich de tendënzes artistiches desferëntes dl passà y d'aldidancuei, dal Surealism plu dlongia Salvador Dalí ala Pop Art, dala scola vieneja dl „Realism fantastich" al depënjer nfurmel.[58] Ezio Ravagnolo nes dà da ntënder coche l univa tëut su criticamënter chësc tlima de tendënzes passedes y de sperimentalism. La *Persona pensirëusa* rapresënta belempont na prima fasa de produzion dl depenjadëur, che tl prim

Portrait, 1922) housed at the Leopold Museum in Vienna, Ravagnolo's work (in the Provincial Council building in Bolzano) as well as some of Massimo Rao's paintings[60] may serve as examples of the artistic motivations and underlying themes that influenced part of the South Tyrolean artistic production in the immediate post-war years. Formal, iconographic eclecticism and deference for a bygone artistic legacy are counterposed by the need to communicate their existential angst during the second half of the 20th century. Consequently, Ravagnolo was able to detach himself from his formal, iconographic legacies and concentrate mainly on abstractionism, with his brushstrokes producing a medial reality to create "new spatial experience".[61] Even the titles he chose for his various works convey a sense of contemplation: from *Composizioni e Condizioni/Situazioni umane* (Compositions and Conditions/Human Situations) to *Orizzonte artificiale* (Artificial Horizon, 1974) and *L'uncino* (The Hook, 1975). During Ravagnolo's solo exhibition at the Leonardo Gallery in Bolzano in 1975, art critic Serravalli variously characterised him as an *existential painter*, a *taciturn witness*, and a *philosopher who paints*, concluding that his works are concerned with the *psychological garbage that everyone carries with them*.[62] Let us not forget that the very dearth of (or perhaps even total abstention from) artistic activity in the post-war period between the 1940's and the 1960's can itself be interpreted as a form of critique.[63]

Willy Valier's leading role in the promotion of art in South Tyrol between the 1970s and 1980s has already been well documented. At his studio in Siusi allo Sciliar/Seis am Schlern, Valier established a forum for artists interested in exploring different painting techniques, among them Max Radicioni. Despite their varied styles, what they have in common (at least in part) are their superimpositions of different fragments of reality as well as graphic shapes, which Kreuzer-Eccel compares with artists of later generations such as Mara Rauzi, Sergio Camin, Benito Tirolese and Claudio Olivotto.[64] Some of these qualities can be discerned in Mara Rauzi, whose untitled 1982

Franca Faccin, Fate una carezza, 1988

Franca Faccin, Bicicletta con secchio, archivio Franca Faccin

linee sottili e definite, così come tratti individuali, quali la familiarità con tecniche grafiche, una particolare estetica compositiva e il colorismo di tradizione veneta.[65] Le opere di Mara Rauzi di quel periodo spesso non sono di immediata comprensibilità, ma giocano con allusioni e, in un certo senso similmente alle opere di Ravagnolo, spronano alla riflessione in quanto esprimono una *"tendenza segnica"*.[66] Non sorprende quindi che la pittrice abbia partecipato anni più tardi a una mostra collettiva organizzata dal circolo Sant'Erardo di Bressanone dal titolo *"Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössiche Radierungen und Zeichnungen"*.[67]

Un'estetica particolarmente carica di metafore visive sembra essere propagata da un'altra artista attiva in Provincia di Bolzano a partire dal 1980: Silvana Zambanini. La sua produzione non si limita alla pittura, ma si allarga anche all'ambito letterario, performativo e multimediale.[68] Il dipinto *Treestrips Tec. M. Tela* risale al 1987 ed è eseguito in tecnica mista. Tipico per la pittorica di Zambanini è la carica espressiva dei colori e la pennellata veloce, quasi violenta, che in parte ricorda la pittura d'azione del primo dopoguerra. Non è tuttavia una pittura che si focalizza sull'atto in sé, sebbene questo ne sia una parte essenziale, ma si fa *in primis* messaggera delle sensazioni e delle emozioni dell'artista. La contrapposizione dei colori, la loro pastosità e disposizione ritmica contribuiscono inoltre in modo fondamentale alla comunicazione del messaggio espresso nei dipinti.[69] Di notevole importanza è inoltre la predilezione per tecniche miste, le quali creano effetti aptici sulla superficie della tela. Sebbene alcune opere pittoriche di Zambanini accarezzino l'astrattismo – vedi *Specchio d'acqua e notte* del 1984, *Viaggio dei Petali* del 1985 o lo stesso Treestrips – esse non abbandonano mai completamente il figurativo e si incentrano su temi relativi al rapporto tra individuo e natura, la musicalità e la sensualità delle forme.[70]

(Künstlicher Horizont) von 1974 und *L'uncino* (Der Haken) von 1975. Anlässlich seiner Einzelausstellung 1975 in der Kunstgalerie Leonardo in Bozen bezeichnete der Kunstkritiker Serravalli ihn zurecht als *„existenziellen Maler"*, *„verschwiegenen Zeitzeugen"* und *„Philosophen, der die Malerei benutzt"* und interpretierte seine Kompositionen als Darstellung des *„psychischen Abfalls, den jeder mit sich trägt"*.[62] Man darf nicht vergessen, dass zwischen den 1940er- und 1960er-Jahren der Akt der Schöpfung oder künstlerischen Enthaltsamkeit für sich genommen bereits einen gewissen Stellenwert in der Kritik hatte.[63]

Was die Südtiroler Kunstszene in den 1970er- und 1980er-Jahren betrifft, so verweist die Literatur aus dieser Zeit vor allem auf die beispielhafte Rolle von Willy Valier, dem es gelang, in seinem Atelier in Seis am Schlern verschiedene Künstlerinnen und Künstler, die sich für das Studium diverser Techniken der Malerei interessierten, wie zum Beispiel Max Radicioni, um sich zu sammeln. Obwohl die Werke der beiden höchst individuell sind, zeichnen sie sich durch eine Überlagerung diverser *„Fragmente der Wirklichkeit"* aus, und darin sowie zum Teil in dem grafischen Linienstrich der Konturen erkennt Kreuzer-Eccel Parallelen zu Künstlerinnen und Künstlern der nachfolgenden Generationen wie Mara Rauzi, Sergio Camin, Benito Tirolese und Claudio Olivotto.[64] Nimmt man zum Beispiel Mara Rauzi – im Landtag findet sich eine Serigrafie ohne Titel aus dem Jahr 1982 –, so lassen sich einige der genannten Eigenschaften erkennen: die vorhandenen figurativen Elemente, die nicht nur miteinander kombiniert, sondern auch überlagert werden, die dünnen und ausgeprägten Linien und die individuelle Mimik sowie der vertraute Umgang mit den druckgrafischen Verfahren und die ihnen eigene kompositorische Ästhetik, schließlich die in der Tradition Venetiens stehende Farbgebung.[65] Mara Rauzis Arbeiten aus dieser Zeit erschließen sich nicht immer auf den ersten Blick, sondern spielen auf mehr oder weniger explizite Art und Weise mit Andeutungen, die eine *„Tendenz zum Zeichenhaften"*[66] zum Ausdruck bringen. Somit überrascht es nicht, dass die Malerin Jahre später an der durch den Kunstkreis St. Erhard in Brixen organisierten Gemeinschaftsausstellung *„Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössische Radierungen und Zeichnungen"* beteiligt ist.[67]

Eine Ästhetik, die mit metaphorischen Anspielungen besonders aufgeladen ist, verbreitet allem Anschein nach in ihrem Werk eine andere Künstlerin, die seit 1980 in Südtirol tätig ist: Silvana Zambanini. Ihr Schaffen beschränkt sich nicht nur auf die Malerei, sondern reicht auch in die Literatur, ins Performative und Multimediale.[68] Das Gemälde *Treestrips* (Baumstreifen) datiert von 1987 ist in Mischtechnik auf Leinwand ausgeführt. Typisch für die Malerei von Zambanini ist die expressive Leuchtkraft der Farben und der schnelle, fast schon gewalttätige Pinselstrich, der zum Teil an die Aktionsmalerei nach dem Ersten Weltkrieg erinnert. Gleichwohl ist das keine Malerei, die auf den Entstehungsakt fokussiert ist, auch wenn dieser natürlich wesentlich ist,

depenjova argumënc propi mé figuratifs. De mpurtanza particulera ie stac per ël i cursc da d'instà tenii da Oskar Kokoschka a Salzburg,[59] da chël che l à segurmënter tëut su la defurmazion tla rapresentazion dla figures umanes. Si pitura ne pò purempò nia unì amarsceda coche „esprescionistica" tl senificat strënt dla parola, davia che si rapresentazion dla figura umana, scebënche cun trac grotescs, ne n'à nia ch'la energia di culëurs y taiënta che caraterisea l'ert di depenjadëurs coche Kokoschka y Kirchner, ma toma plutosc ora plëina de na melancunia busiënta, ma depierpul nce chieta. L cunfront danter l *Autoretrat* de Kokoschka dl 1922, cunservà tl Leopoldmuseum de Viena, l lëur de Ravagnolo tl Cunsëi provinziel de Bulsan y n valguna operes dl depenjadëur Massimo Rao,[60] juda a presenté ce inpuc artistics y reflescions che rudova ntlëuta ncantëur te Südtirol pro na cërta produzion dla pitura. Etletizism furmel y iconografich, permez al patrimone artistich passà, univa cumbinà adum al bujën de comuniché la crisa esistenziela de do la viëra. L ie nteressant cunstaté coche Ravagnolo se ebe daldò destacà dal'arpejons iconografiches y furmeles y ebe crià dopro sëuradut operes astrates, te chëles che la peneleda nstëssa sëurantol la funzion de realtà mediela y crëia *„esperiënzes spazieles nueves"*.[61] I tituli de si operes comunichea inant la finamira meditativa: da de plu *Cumposizions y Cundizions/Situazions umanes* nfin via a *Urizont artifiziel* dl 1974 y *L rampin (L'uncino)* dl 1975. En gaujion dla mostra persunela de Ravagnolo tla Galaria Leonardo a Bulsan l ann 1975 l'à l critich d'ert Serravalli definì cun rejon n *„depenjadëur esistenziel"*, *„testemone da puecia paroles"* y *„filosof che se noza dla pitura"*, y l à nterpretà si cumposizions coche rapresentazion dl *„refudam psicologich che uniun se tol pea"*.[62] Ne dausson nia nes desmincë che propi l'azion de produjer o de se n desdì a produjer velch de artistich à giapà danter i ani '40 y '60 na cunotazion critica particulera.[63]

Per cie che reverda la produzion artistica sudtiroleja danter i ani '70 y '80 sotrissea la leteratura dl passà mascimamënter l ejëmpl mpurtant de Willy Valier, che ie stat bon de purté adum te si atelier de Sëuc zacotanc de artisć nteressei al stude de tecniches desferëntes dl depënjer, coche per ejëmpl Max Radicioni. L'opera de tramedoi, scepuche dal carater defin ndividuel, fova caraterisà dala sëurapusizion de *„framënc de realtà"* desferënc y te chësc, y en pert tla risseda grafica dla contures, vëija Kreuzer-Eccel paraleles cun artisć dla generazions do, coche Mara Rauzi, Sergio Camin, Benito Tirolese y Claudio Olivotto.[64] Sun l ejëmpl de Mara - tl Cunsëi provinziel iel na serigrafia zënza titul dl ann 1982 - pòn udëi ora n valgunes dla carateristiches numinedes dessëura, coche la presënza d'elemënc figuratifs no mé cumbinei adum ma nce metui un nsëuralauter danter ëi y de risses sutiles y tleres, coche nce sënies ndividuei, mé per dì l fortl cun tecniches grafiches y l'estetica de cumposizion che les caraterisea y l colorism ora dla tradizion veneta.[65] I lëures de Mara Rauzi de chël tëmp ne n'ie suvënz nia rëšc da ntënder, ma i fej te na maniera plu o manco tlera na alujion y, de n cër viers plu o manco unfat a Ravagnolo, stimuleii ala

silkscreen print can be admired in the Provincial Council. Her personal trademarks include superimposed figurative elements, subtle yet well-defined lines, adept graphic techniques compositional aesthetics, and colourism in the Venetian tradition.[65] Mara Rauzi's work of that time often alludes to hidden meanings and – similar to Ravagnolo's pieces – inspires reflection.[66] Unsurprisingly, years later, the painter took part in a group exhibition organised by the Kunstkreis St. Erhard art association in Bressanone/Brixen entitled, *Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössische Radierungen und Zeichnungen* (Under the Banner of the Labyrinths. Contemporary Engravings and Drawings)[67].

Silvana Zambanini is another artist who has been based in the Province of Bolzano since 1980, and whose highly charged aesthetic is replete with metaphorical allusions. Not confined only to painting, she also spans literary, performance and multimedia spheres.[68] This can be seen in her painting *Treestrips Tec. M. Tela* (1987), which manifests an expressive burst of colours and quick, almost violent, brushstrokes, reminiscent of early post-war action painting. The work, however, does not draw attention to the act of painting itself which, albeit essential, primarily serves as a medium for channelling her feelings and emotions. The juxtaposition of viscous colours and rhythmic arrangement underscore her metaphors.[69] Her predilection for mixed techniques and use of haptic effects on canvas are also noteworthy. Although some of Zambanini's works reflect abstractionism-i.e. *Specchio d'acqua e notte* (Mirror of Water and Night, 1984), *Viaggio dei Petali* (Journey of the Petals, 1985) and *Treestrips*-, they never quite transcend the figurative, in that they are mainly focused on themes relating to the relationship between the individual and nature, and the musicality and sensuality of forms.[70] In some of the collective projects in which the painter has participated, a similar discrepancy between lived reality, experienced reality and painted reality seems to predominate.[71]

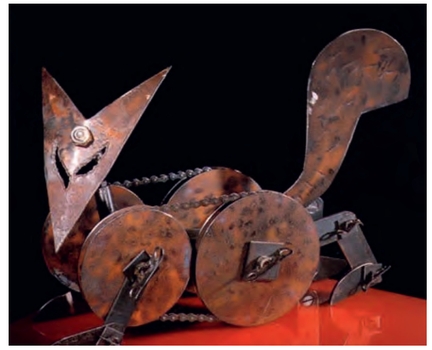
La stessa discrepanza tra realtà vissuta, realtà sentita e realtà dipinta è il tema portante di alcuni progetti collettivi a cui la pittrice ha collaborato.[71]

In modo più razionalizzato distribuisce invece il colore la pittrice vicentina Franca Faccin. Come nel caso di Mara Rauzi, la sua produzione a partire dagli anni Ottanta si incentra sulla *"ricerca del segno"* e si sviluppa nel suo marchio di fabbrica, la bicicletta. Essa è rappresentata anche nel quadro *Fate una carezza* del 1988, che si riferisce alle parole pronunciate anni prima da Papa Giovanni XXIII. Faccin, la cui formazione artistica si svolse a Venezia e Vicenza sotto la guida prima di Armando Pizzinato e poi di Otello de Maria, nasce come pittrice figurativa per poi reindirizzarsi verso composizioni più astratte, che però fino agli anni Duemila inoltrati mantengono un elemento di riconoscibilità. Solo negli anni più recenti la pittrice sembra aver eliminato definitivamente il figurativo. In *Fate una carezza* lo stesso procedimento di creazione dell'opera – spatolate di colore in cui i contorni e dettagli sono incisi posteriori – testimonia l'importanza che l'artista dia alle diverse sezioni. In quest'opera le tonalità, sebbene accese e in parte complementari, sono meno intense rispetto a opere più chiaramente influenzate dai frequenti viaggi della pittrice in Sicilia.[72]

Giovanna Da Por Sulligi: un femminismo in evoluzione

Giovanna Da Por Sulligi è un'artista che ha sempre cercato e tuttora cerca di trasporre nelle sue opere la propria visione del mondo come essere umano sensibile agli avvenimenti contemporanei e soprattutto come donna. L'opera conservata nel palazzo del Consiglio provinciale di Bolzano, *Fertilità su Cavallo Meccanico*, è un esempio molto significativo del focus iconografico e tematico della pittrice tra gli anni Ottanta e Novanta. Da Por Sulligi, che ha insegnato storia dell'arte al Liceo Torricelli di Bolzano fino al 1980, utilizza in questa fase della sua produzione un linguaggio figurativo tratto dal patrimonio iconografico tradizionale, plasmandolo però a proprio piacimento sia attraverso la trasposizione pittorica – terre d'affresco applicate in tecnica encaustica – che attraverso alcuni accorgimenti stilistico-compositivi.[73] Le sue opere di quegli anni, che si contraddistinguono sia per le grandi dimensioni, il supporto mediale per lo più parietale e la tecnica pittorica sovra nominata, sono popolate di creature meccaniche e pseudo-umane dal carattere fiabesco e costruite sapientemente attraverso forme geometriche di diverse tonalità. Esse si muovono quasi sempre in una rigida cornice costruita prospetticamente, una sagoma negativa che non apre lo sguardo a una realtà ma piuttosondern sie fungiert primär als Medium für die Eindrücke und Gefühle der Künstlerin. Die Gegensätzlichkeit der Farben, ihr pastöser und schwungvoller Auftrag sind außerdem grundlegend für die Kommunikation der metaphorischen Botschaft, welche die Bilder zum Ausdruck bringen.[69] Beachtung verdient darüber hinaus ihre Vorliebe für Mischtechniken, die für sich genommen haptische Effekte auf der Leinwand erzeugen. Obwohl Zambanini in ihren Gemälden die Abstraktheit streift – siehe *Specchio d'acqua e notte* (Wasserspiegelung und Nacht), 1984, *Viaggio dei Petali* (Blütenreise), 1985 oder eben auch *Treestrips* –, löst sie sich nie ganz von der figurativen Malerei und konzentriert sich in ihren Sujets auf das Verhältnis Mensch-Natur, auf die Musikalität und Sinnlichkeit der Formen.[70] Dieselbe Diskrepanz zwischen gelebter Realität, gefühlter Realität und gemalter Realität ist das Leitmotiv in den Arbeiten einiger Gemeinschaftsprojekte, an denen die Malerin beteiligt war.[71]

Etwas rationaler ist die Farbverteilung der Malerin Franca Faccin aus Vicenza. Ähnlich wie bei Mara Rauzi konzentriert sich ihr Schaffen ab Anfang der 1980er-Jahre auf die „Suche nach dem Zeichen" und zu ihrem Markenzeichen entwickelt sich das Fahrrad. Dieses ist auch in dem Bild *Fate una carezza* (Liebkosung) aus dem Jahr 1988 dargestellt, das sich auf einen Satz aus der berühmten Mondscheinrede (1962) von Papst Johannes XXIII. bezieht. Faccin, die ihr Kunststudium in Venedig und Vicenza zuerst unter der Ägide von Armando Pizzinato und später von Otello de Maria absolvierte, debütierte als figurative Malerin und wandte sich anschließend abstrak-



Giovanna Da Por Sulligi, Fertilità su Cavallo meccanico/Cavalcata pietrificata, 1995

Giovanna Da Por Sulligi, C'era una volta una volpe, 1990, archivio Giovanna Da Por Sulligi, Bolzano

Giovanna Da Por Sulligi, Lilli (tratto dalla serie Ritus), 2004, Archivio Giovanna Da Por Sulligi, Bolzano

reflescion y lascia ntënder na *„tendënza de sënies"*.[66] L ne n'ie donca nia da se fé marueia sce la depenjadëssa à ani plu tert fat pea a na mostra coletiva urganiseda dala Lia S. Erardo de Persenon cun l tema *„Nel segno dei labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössiche Radierungen und Zeichnungen/Tl sëni dl labirint. Nrissedes y dessënies d'aldidancuei"*.[67]

Na estetica plutosc ciariëda de alujions metaforiches semea che sibe unida slargëda ora da n'autra artista che se dà da fé tla Provinzia de Bulsan a pië via dal 1980: Silvana Zambanini. Si criazions ne se restrënj nia mé al depënjer, ma se slergia ora nce ala leteratura perfumativa y multimediela.[68] L depënt *Treestrips Tec. M. Tela* va ndëur al 1987 y ie fat adurvan la tecnica mescededa. Tipich per l'ert de depënjer de Zambanini ie la forza d'espresciun di culëurs y la peneleda asvelta, bëndebò sëcia, che lecorda en pert l depënjer d'azion dl tëmp do la prima viëra mundiela. L ne n'ie eder nia n depënt che se cunzentrea sun l'azion nstëssa, scebënche chësta ie na pert essenziela, ma la ie mprimadedut ambasciadëssa dla sensazions y emuzions dl'artista. L cuntrast di culëurs, si spessëza o mujelëza y si aliniamënt ritmich porta monce pro te na maniera fundamentela ala comunicazion dl messaje metaforich che vën ora dai depënc nstësc.[69] De mpurtanza relevanta iel oradechël la predilezion per la tecniches mescededes, che crëia efec da faudes sun la spersa dla tëila. Scebënche n valguna operes di depënc de Zambanini arziche l astratism – cëla *Specchio d'acqua e notte (Spiedl d'ega y nuet)* dl 1984, *Viaggio dei Petali (Viac dla fueia dla flëura)* dl 1985 o propi nce *Treestrips* –, ne arbandunéieles mei defin l figuratif y les se raida ntëur tematiches che reverda l raport danter persona y natura, la musicalità y la sensualità dla formes.[70] La medema cuntradizion danter realtà vivuda, realtà sentida y realtà depënta ie l tema prinzipel de n valgun proiec coletifs pro chëi che la depenjadëssa ie stata ala pert.[71]

La depenjadëssa de Vicenza Franca Faccin partësc mpe ora i culëurs te na maniera plu studiëda. N pue' coche Mara Rauzi, se cunzentrea si produzion, a pië via dai ani '80, sun la *„crissa dl sëni"* y se svilupea te si merscia, la roda. La ie laite nce tl cheder *Fate una carezza (Fajëde n'aicia)* dl 1988, che se referësc ala paroles pronunziëdes ani dant dal Papa Jan XXIII. Faccin, che à abù si

Vicentine painter Franca Faccin's approach to colour is more rationalized. Like Rauzi, Faccin has been centred on *sign research*, as evidenced in her minimalist signature feature, the bicycle. Her 1988 painting, *Fate una carezza* (Give a Caress, quoting a phrase uttered by Pope John XXIII) also shows her trademarks. Starting out as a figurative painter, Faccin studied art under Armando Pizzinato in Venice and later under Otello de Maria in Vicenza. She then moved onto more abstract compositions, which still (at least until the 2000s) retained an element of decipherability. However, in recent years, Faccin seems to have put *figurativism* definitively behind her. With her spatulations and etched-in contours, *Fate una carezza* illustrates the different ways the artist uses colour. The tones used in the painting (though bright and somewhat complimentary) appear less intense than in works more directly influenced by the painter's frequent trips to Sicily.[72]

Giovanna Da Por Sulligi: an evolving feminism

As an artist, Giovanna Da Por Sulligi has never flinched from infusing her works with her worldview, always sensitive to current events, particularly from a woman's standpoint. Displayed at the Provincial Council building in Bolzano, her work *Fertilità su Cavallo Meccanico* (Fertility on a Mechanical Horse) exemplifies the painter's iconographic and thematic focus from the 1980s to the 1990s. While working as an art history teacher at the Liceo Torricelli high school in Bolzano until 1980, she made use of figurative language drawn from conventional iconography, partly by incorporating encaustic technique to graphically transpose her pictorial landscapes, as well as stylistic-compositional

sto blocca le figure rappresentate al suo interno.[74] Sono gli anni del disastro nucleare di Cernobyl, il quale ebbe eco nella produzione di diversi artiste e artisti in regione, tra gli altri Claudio Trevi.[75] Se Trevi però fu particolarmente toccato dalla tragedia umana di Cernobyl e dalla rappresentazione universale del dolore, Da Por Sulligi si concentrò invece sull'aspetto ecologico e gli effetti che le radiazioni degli scarti nucleari ebbero specialmente sul corpo femminile. Si tratta di una rappresentazione del dolore in cui la figura protagonista in un certo senso rimane stoica di fronte a un mondo che diventa sempre più irriconoscibile – non per niente l'eroina è rappresentata a cavallo e in armatura. L'eroicità della figura femminile e l'irriconoscibilità della società moderna sono senza dubbio temi portanti di sue altre opere parietali, quali le lunette della *Leggenda di Clara* a Castel Mareccio o *Bolzano su lastra spaziale*, alla pasticceria Lintner di Bolzano, e si riflettono in parte anche nelle sculture di metallo prodotte dall'artista. Una particolare predilezione per la rappresentazione di donne leggendarie della tradizione mitologico-folkloristica, quali polene e veggenti, venne spiegata in maniera esauriente dall'artista in un'intervista del 1990:

"Le polene rappresentano per me le donne che spesso sono estremamente attive, senza che il loro operato sia adeguatamente riconosciuto. Le donne portano in genere sulle spalle un fardello, ma non sanno con precisione cosa contenga poiché si trova dietro di loro. Queste polene risvegliano in me l'enorme desiderio di un volo libero, ma mostrano contemporaneamente quanto sia impossibile per una donna realizzare questo sogno, essendo essa sempre legata alle convenzioni sociali che le impediscono di gettarsi liberamente nella ricerca dell'ignoto. Sulle navi guidate dalle mie polene vi sono città circondate da mura. Con queste navi che vagano nel cosmo richiamo alla memoria un mondo del passato che riemerge sempre in primo piano."[76]

teren Bildkompositionen zu, die dann allerdings zumindest bis in die 2000er-Jahre ein wiedererkennbares Element beibehalten. Erst in den jüngsten Jahren hat sich die Malerin anscheinend definitiv von der figurativen Malerei verabschiedet. In *Fate una carezza* (Liebkosung) ist der künstlerische Entstehungsprozess selbst – Spachtelauftrag der Farbe, in die erst später die Konturen und Details eingeritzt werden – der Beleg dafür, wie wichtig der Künstlerin die Aufteilung der Farben sind. In diesem Werk ist die Tonalität der Farben zwar kräftig und teilweise komplementär, jedoch von geringerer Leuchtkraft als in anderen Arbeiten der Malerin, in denen sich die Eindrücke ihrer häufigen Reisen nach Sizilien widerspiegeln.[72]

Giovanna Da Por Sulligi: ein Feminismus im Wandel

Giovanna Da Por Sulligi ist eine Künstlerin, deren Arbeiten seit jeher ihre Sicht auf die Welt als auf die zeitgenössischen Ereignisse sensibel reagierender Mensch und vor allem als Frau vermitteln. Das im Südtiroler Landtag konservierte Werk *Fertilità su Cavallo Meccanico* (Fruchtbarkeit auf mechanischem Pferd) veranschaulicht par excellence, worauf der Fokus der Bildersprache und Motive der Malerin in den 1980er- und 1990er-Jahren lag. Da Por Sulligi, die bis 1980 Kunstgeschichte am Gymnasium Torricelli in Bozen unterrichtete, verwendet in dieser Schaffensphase eine figurative Sprache und schöpft aus dem traditionellen Formenrepertoire, wobei sie sowohl überlappende Malerei – Freskenlandschaften in der Technik der Enkaustik – als auch einige stilkompositorische Kniffe nach Belieben einsetzt.[73] Ihre Arbeiten aus diesen Jahren zeichnen sich durch die großen Abmessungen, den Malgrund und die Technik der Enkaustik aus. Mechanische und halbmenschliche Wesen von märchenhafter Gestalt besiedeln diese Bilder und sind gezielt als geometrische Formen in verschiedenen Farben gruppiert. Sie bewegen sich fast immer in einem steifen, perspektivisch konstruierten Rahmen, eine Negativschablone, die nicht den Blick auf eine Wirklichkeit eröffnet, sondern die darin dargestellten Figuren vielmehr blockiert.[74] Es sind die Jahre nach der nuklearen Katastrophe in Tschernobyl, die sich mehrfach in den Werken der Künstlerinnen und Künstler der Region, unter anderem auch bei Claudio Trevi niederschlagen.[75] War Trevi noch besonders berührt von der menschlichen Tragödie in Tschernobyl und der universellen Darstellung des Schmerzes, so konzentrierte sich Da Por Sulligi indessen auf den ökologischen Aspekt und die Auswirkungen der Strahlung, die der radioaktive Niederschlag speziell auf den weiblichen Körper hatte. Es handelte sich dabei um eine Darstellung des Schmerzes, bei der die Hauptfigur angesichts einer Welt, die immer unkenntlicher wird, stoisch bleibt – nicht umsonst wird sie in Rüstung auf einem Pferd präsentiert. Das sind jedenfalls die Leitmotive solcher großformatigen Arbeiten wie der Lünetten der *Leggenda di Clara* (Legende der Klara)

Magdalena Consolati-Coreth,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Waltraud Gebert-Deeg

Giovanna Da Por Sulligi,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Armando Bertorelle

Otello Detoni,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Robert v. Fioreschy

furmazion artistica a Unieja y Vicenza sot ala direzion mprima de Armando Pizzinato y dopro de Otello de Maria, ie nasciuda coche dependjadëssa figurativa, per pona passé via ala cumposizions plu astrates, che mantën eder almanco nchin ai ani 2000 n elemënt da recunëscer. Permò te chisc ultims ani seméiel che la dependjadëssa ebe desgort per for l figuratif. Te *Fate una carezza*, testemuniëia l pruzedimënt nstës de criazion dl'opera – tarlec de culëur te chëi che la contures y la finëzes ie unides nrissedes ite permò daldò – la mpurtanza che l'artista ti dà ala sezions di culëurs. Te chëst'opera ie la tonaliteies, scebënche svaiëntes y en pert cumplementeres, purempò manca stersces permez a operes tlermënter plu nfluenzedes dai trueps viages dla depenjadëssa tla Sizilia.[72]

Giovanna Da Por Sulligi: n feminism che se svilupea inant

Giovanna Da Por Sulligi ie n'artista che à danieüra cialà y cëla for mo de purté ite te si operes si vijion dl mond coche persona sensibla ala ntraunides de ncueicundi y dantaldut coche ëila. L'opera cunserveda tl Palaz dl Cunsëi provinziel, *Fertilità su Cavallo Meccanico*, ie n ejëmpl scialdi senificatif per cie che à da n fé cun l focus iconografich y tematich dla depenjadëssa ti ani '80 y '90. Da Por Sulligi, che à nsenià storia dl'ert tl Lizeum Torricelli de Bulsan nfin al 1980, adrova te chësta fasa de si produzion n lingaz figuratif che vën ora dal patrimone iconografich tradiziunel, l mudelea meranchëi nsci coche l ti plej deplù tambën tres la traspusizion dla imajes – tiëres de afrësch aplichedes tla tecnica encaustica – che tres cërta cumedures stilistich-cumpositives.[73] Si lëures de chi ani, particulers sibe pervia dla gran dimenjions, che dl rampin mediel perlplu da mur coche nce dla tecnica da depënjer numineda dessëura, ie populei da criatures mecaniches y pseudo-umanes che semea ora de vel' cundevices.[73] Distinguished by their large dimensions, parietal media support and aforementioned methodology, her paintings of those years are replete with mechanical, humanoid figures and skilfully constructed fairy-tale characters showing geometric or geometrised shapes of different hues. The silhouetted effect is almost always confined to a rigid perspectival framework, encapsulating the figures instead of opening the view towards the scene.[74] These were the years of the Chernobyl nuclear disaster, which reverberated throughout the artistic world in the region; Claudio Trevi among them.[75] However, if Trevi was particularly touched by the human tragedy of Chernobyl and the universality of pain, Da Por Sulligi instead focused on its ecological consequences and the effects of nuclear radiation on the female organism. Since her depiction of suffering is in some sense heroic, it is hardly surprising that the female figure clad in armour on horseback stoically confronts an increasingly disrupted world. Although mainly murals are characterised by overarching themes such as these (i.e. the lunettes in her *Leggenda di Clara* (Clara's Legend) at Maretsch Castle, or *Bolzano su lastra spaziale* (Bolzano on a Space Slab) at the Lintner confectionery in Bolzano), similar messages also extend to her metal sculptures. The artist's signature predilection for iconic female figures drawn from the mythological-folkloric tradition is best explained in a 1990 interview:

"To me these (ship's) figureheads represent women who are typically dedicated (to a cause) without their contribution being fully recognised. In life, women carry a burden on their shoulders without realising what it is-as it is behind them. Female leaders and visionaries such as these awaken an overwhelming desire for freedom in me-while at the same time it illustrates that for a woman this dream cannot be realised. She remains constrained by social conventions that prevent her from fully throwing herself into a search for the unknown. The ships fronted by my figureheads are like citadels surrounded by walls. They roam the cosmos, reminding me of a past that always re-appears ahead."[76]

Si tratta quindi di una visione non solo femminile e femminista del mondo, ma anche estremamente intima e personale. Particolarmente importanti per la produzione artistica di Da Por Sulligi sono infatti i viaggi sull'isola vulcanica di Stromboli, che per lei hanno un carattere liberatorio, quasi catartico.[77] In quest'ottica è quindi da interpretare anche la serie dei *Concerti interiori*, in cui l'elemento di riflessione personale è espresso in maniera ancora più evidente.

L'aspetto di attivismo politico a protezione e appoggio della donna nella società, che è presente nell'opera dell'artista bolzanina fin dai principi, diventa a partire dagli anni Duemila ancora più manifesto. L'ampliamento delle tecniche artistiche usate in concomitanza con il parziale abbandono del figurativo consentono a Da Por Sulligi di toccare ulteriori temi di critica sociale, come quello del ruolo della donna nelle tre religioni monoteiste, dell'impossibilità per alcune donne di perseguire certi tipi di sport in alcuni contesti sociali attraverso la serie *Ritus*, del femminicidio con i progetti nominati *Feminae* o delle morti in mare con il progetto *Sogni senza sbarco*. Parallelamente rimane viva la sua vena più intimista, a espressione di riflessioni personali su passato e futuro come *Antiwunderkammer* o il più recente *To build Castles in the air*.[78] A prima vista sembrano non sussistere paralleli tra le opere degli anni Ottanta e Novanta prodotte in tecnica encaustica e decisamente figurative e le più astratte installazioni e collage degli anni recenti. Il parallelo, tuttavia, sussiste e a mio parere non solo a livello tematico ma anche formale. Sia l'accostamento di forme geometriche, sempre più semplificate e colte nella

auf Schloss Maretsch oder *Bolzano su lastra spaziale* (Bozen auf Weltraumtafel) in der Konditorei Lintner in Bozen. Motive, die teilweise auch in den Metallskulpturen der Künstlerin anklingen. Eine besondere Vorliebe für die Darstellung legendärer Frauenfiguren aus der Mythologie und aus volkstümlichen Sagen, wie Galionsfiguren und Seherinnen, erklärt die Künstlerin am besten selbst in einem Interview aus dem Jahr 1990:

„Die Galionsfiguren stellen für mich Frauen dar, die oft extrem aktiv sind, ohne dass ihre Arbeit entsprechend anerkannt wird. Die Frauen tragen in der Regel ein Bündel auf dem Rücken, wissen aber nicht genau, was sich darin befindet, weil es hinter ihnen liegt. Diese Galionsfiguren wecken in mir ein riesiges Bedürfnis nach einem freien Flug, zeigen jedoch zugleich, dass es für eine Frau unmöglich ist, sich diesen Traum zu erfüllen, da sie stets an gesellschaftliche Konventionen gebunden ist, die ihr verbieten, sich frank und frei ins Unbekannte zu stürzen. Auf den Schiffen, die meine Galionsfiguren steuern, gibt es Städte, die von Mauern umrandet sind. Mit diesen Schiffen, die im Kosmos vagabundieren, rufe ich eine vergangene Welt ins Gedächtnis, die immer wieder im Vordergrund auftaucht."[76]

Es handelt sich also nicht nur um eine weiblich-feministische, sondern auch um eine extrem intime und persönliche Sicht der Welt. Besonders wichtig für das Kunstschaffen von Da Por Sulligi sind denn auch die Reisen auf die Vulkaninsel Stromboli, die für sie etwas Befreiendes, fast Kathartisches haben.[77] In dieser Perspektive ist auch die Serie *Concerti interiori* (Innere Konzerte) zu verstehen, in der das Element der persönlichen Reflexion noch deutlicher hervortritt.

Der Aspekt des politischen Aktivismus zum Schutz und zur Unterstützung der Frau in der Gesellschaft, der im Werk der Bozner Künstlerin von Anfang an vorhanden ist, wird ab der Jahrtausendwende noch manifester. Die Erweiterung der zum Einsatz gelangenden Kunsttechniken sowie der partielle Verzicht auf das Figurative ermöglichen es Da Por Sulligi, andere Themen der Sozialkritik aufzugreifen: die Rolle der Frau in den drei monotheistischen Religionen, das Sportverbot für Frauen in bestimmten Kulturkreisen, in der Bildserie *Ritus*, der Frauenmord mit dem ausgezeichneten Bildzyklus *Feminae* oder die Toten im Meer mit dem Projekt *Sogni senza sbarco* (Träume ohne Ankunft). Parallel dazu bleibt ihre poetische Ader lebendig, die persönliche Gedanken über Vergangenheit und Zukunft wie in *Anti-Wunderkammer* oder jüngsten Datums in *To build Castles in the air* (Schlösser in der Luft bauen)[78] reflektiert. Auf den ersten Blick scheinen zwischen den in der Technik der Enkaustik und entschieden figurativ gestalteten Werken der 1980er- und 1990er-Jahre und den abstrakteren Installationen und Collagen der letzten Jahre nicht viele Parallelen zu bestehen. Meines Erachtens besteht diese Parallele jedoch, und zwar nicht nur auf der Ebene der Bildmotive, sondern auch hinsichtlich der Formgestaltung. Sowohl

Tullio Oss Emer,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvio Nicolodi

tia y metudes adum cun savëi tres formes geometriches o desmazedes cun sfumadures desferëntes. Chësta criatures se muev belau for te na curnisc stara, costruida do na pruspetiva, n prufil negatif che ne gëura nia la ududa sun na realtà ma tën bën plutosc frëmes la figures che ie laite.[74] L ie i ani dl dejaster nucleèr de Cernobyl, che se à lascià a ntënder tla produzion de trueps artisć tlo da nëus, danter chisc nce Claudio Trevi.[75] Ie ma Trevi unì bëndebò tucà dala desgrazia umana de Cernobyl y dala rapresentazion universela dl dulëur, se à Da Por Sulligi cunzentrà sun l aspet ecologich y la fazion che la raiazions dl ciumënt nucleèr à dantaldut sun l corp feminil. La se trata de na rapresentazion dl dulëur che resta de n cër viers eroica – nia per nia vën la figura feminila rapresenteda a ciaval y cun l'armadura – y stoica dant a n mond che ie for manco y manco da recunëscer. Chisc ie segurmënter temesc prinzipei te si lëures a mur, coche la lunëtes dla *Lijënda de Clara* tl Ciastel Marec o *Bulsan sun lasta spaziela*, tla conditoria Lintner a Bulsan, y i se respidlea nce tla scultures de mitel fates dal'artista. Drët gën rapresentéiela figures feminiles tëutes ora dala lijëndes dla tradizion mitologich-folcloristica, coche polenes y tlerudëntes, y chësc tlarësc drët bën l'artista nstëssa te na ntervista dl 1990:

„La polenes rapresentea per mé l'ëiles che ie suvënz dabestia atives, zënza che si lëur vënie recunesciù sciche l toca. L'ëiles porta per l solit sun la sciables n fagot, ma les ne sà nia cie che l ie avisa laite, ajache l ie do ëiles via. Chësta polenes descëida te mé n gran gran dejider de n jol liede, ma les mostra depierpul tan rie che l ie per n'ëila pudëi realisé chësc sëme, davia che la ie danëura lieda ala cunvenzions sozieles che ne ti cunsënt nia de pudëi se smaché cun lidëza a crì cie che la ne cunësc mo nia. Sun la berches menedes da mi polenes iel ziteies ncertledes ite da mures. Cun chësta berches che rabësc ncantëur tl cosmos chërdi adalerch n mond dl passà che vën for inò sëura ega via."[76]

La se trata donca de na vijion dl mond no mé feminila y feminista, ma nce ora de mesura intima y persunela. Scialdi mpurtanc per la produzion artistica de Da Por Sulligi ie belempont i viages sun la ijula vulcanica de Stromboli, che à per ëila n carater deliberënt, belau catartich.[77] Da chësc pont d'ududa iel belempont da nterpreté nce la lingia di *Concerti interiori*, te chëi che l elemënt de reflescion persunela vën ora te na maniera mo plu tlera.

L aspet de ativism politich per scuné y sustenì l'ëila tla sozietà, che ie danman tl'opera dl'artista de Bulsan dal scumenciamënt incà, vën ora mo plu tler a pië via dai ani 2000. L ampliamënt dla tecniches artistiches adurvedes propi ntant che la arbandunea en pert l figuratif ti cunsënt a Da Por Sulligi de arziché mo d'autra tematiches de critica soziela, coche chëles dla pert dl'ëila tla trëi religions monoteistiches, dla mpuscibeltà per cërta ëiles de ti jì do a cërta sortes de sport te cër liams soziei tres la lingia *Ritus*, dl feminizid cun i proiec numinei *Feminae* o di morc tl mer cun l proiet *Sogni senza sbarco*. Depierpul

This feminist world-view also has a highly personal side to it. Da Por Sulligi's visits to the volcanic island of Stromboli have substantially influenced her work, infusing it with a liberating, almost cathartic quality.[77] Her *Concerti interiori* (Interior Concerts) series, in which the element of personal reflection is expressed even more forcefully, might also be interpreted in this way.

Her political activism was, from the start, used to safeguard and support women in society, and, in the 2000s comes even more to the fore. The broadening of her artistic repertoire as well as her partial detachment from the figurative empowered Da Por Sulligi to test new areas of social critique. These extend to the role of women in the three monotheistic religions, the inaccessibility of certain sports to women in some societies (in her *Ritus* series), the issue of feminicide (in her *Feminae* project) or deaths at sea in her Sogni senza sbarco (Dreams Without Landing) project. At the same time, she also worked on a more personal level, reflecting her past experiences or future aspirations such as *Antiwunderkammer*, and more recently, *To build Castles in the air*.[78] On the surface, her works of the 1980s and 1990s executed using an encaustic technique to achieve a distinctly figurative result and her more abstract installations and collages of more recent years seem to have little in common. However, in my opinion, her stylistic explorations continue in parallel, not just thematically but also formally. Both the juxtaposition of increasingly minimalistic geometric forms as well as intense and opaque colours, including her interest in two- and three dimensional images, are stylistic leitmotifs that pervade most of the artist´s oeuvre. Da Por Sulligi's most significant evolution perhaps consists in the fact that the figures depicted (whether human, quasi-animal, symbolic or totally abstract) have progressively shed the oppressive constraints forcing them into a blind reality. Despite their constant struggles, Da Por Sulligi's female figures seem to be able to communicate more freely and perhaps explore new ways ahead.

loro forma essenziale, quanto l'accostamento di colori più o meno intensi o opachi e l'interesse per la dimensione bi- e tridimensionale dell'immagine sono un Leitmotiv compositivo stilistico che è riconoscibile nella maggior parte delle opere dell'artista. Il principale cambiamento sussiste forse nel fatto che le figure rappresentate, siano esse umane, pseudo-animali, prettamente simboliche o completamente astratte, si sono pian piano liberate delle cornici opprimenti che le costringevano in una realtà senza uscita. Nonostante le difficoltà quotidiane, sembrano ora esserci più mezzi di comunicazione e vie di uscita per le figure femminili di Da Por Sulligi.

Breve excursus sui ritratti dei presidenti del Consiglio della Provincia di Bolzano

Nel deposito del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano sono conservati diversi ritratti di presidenti, dal momento che fino in passato era usanza commissionarli ad artiste e artisti locali (e non) ed esporli nel palazzo del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano. Il ritratto è un genere a sé ed è, se analizzato nel dettaglio, in grado di rivelare molto sulla concezione artistica, compositiva e stilistica dell'autore/autrice. Per questo motivo merita un capitolo a parte.

Consolati Coreth è una pittrice enigmatica, perché poco documentata. Nata alla caduta dell'impero austroungarico, Madeleine, contessa di Coredo, riuscì a frequentare durante la Seconda Guerra Mondiale l'Accademia di Belle Arti di Vienna.[79] I suoi ritratti degli anni Ottanta si caratterizzano senza dubbio per la padronanza dell'aspetto tecnico e l'evidente conoscenza delle tendenze tardo-ottocentesche/neo-novecentesche. Il suo approccio alla pittura in questi ritratti è postimpressionistico. Non esistono contorni ben definiti, le figure si compongono di diverse pennellate che creano volumi, ricordando molto l'estetica cezanniana. Per creare volumi vengono utilizzate non solamente pennellate larghe e materiche, ma anche la contrapposizione di colori complementari, come per esempio nero, blu e rosso nelle casacche dei due presidenti rappresentati. Lo sfondo si differenzia inoltre sia a livello tonale che tecnico dalle figure in primo piano, i cui tratti e vestiti sono, nonostante la mancanza di contorni marcati, di una precisione e luminosità innegabili.

Il ritratto di *Armando Bertorelle* eseguito da Giovanna Da Por Sulligi presenta invece un taglio già più contemporaneo. La persona rappresentata è ritratta in primo piano, l'attenzione si concentra sul viso, definito nei minimi particolari. Non c'è ruga di espressione o capello che non venga catturato nel quadro. Particolarmente interessante è la regia della luce: mentre Consolati Coreth aveva posto alcuni accenti luminosi in punti salienti dei volti, come naso e guance, in modo da dare loro più volume, il viso dipinto dalla pittrice bolzanina più recente sembra essere illuminato da una luce diffusa, che non crea ombre e dona al viso un'aura quasi eterea.

Kurzer Exkurs zu den Porträts der Südtiroler Landtagspräsidentinnen und Landtagspräsidenten

Im Depot des Südtiroler Landtages werden einige Porträts (ehemaliger) Landtagspräsidentinnen und -präsidenten aufbewahrt, denn eine Zeit lang war es üblich, diese bei regionalen (oder überregionalen) Künstlerinnen und Künstlern in Auftrag zu geben und im Landtagsgebäude auszustellen. Porträts sind ein Genre für sich und können, wenn im Detail analysiert, viel über die künstlerische, kompositorische und stilistische Weltanschauung der Urhebenden aussagen. Deshalb verdient das Porträt hier einen eigenen Abschnitt.

Magdalena Consolati-Coreth ist eine enigmatische Malerin, da wenig über sie dokumentiert ist. Geboren als das österreichisch-ungarische Reich zusammenbrach, gelang es Madeleine Gräfin Coredo während des Zweiten Weltkriegs, die Akademie der bildenden Künste in Wien zu besuchen.[79] Ihre Porträts in den 1980er-Jahren zeichnen sich fraglos durch die Beherrschung der technischen Ausführung und die offensichtliche Kenntnis der Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts aus. Ihr Ansatz bei der malerischen Ausführung dieser Porträts ist ein post-impressionistischer. Es gibt keine klar begrenzten Umrandungen, die Figuren setzen sich aus mehreren Pinselstrichen zusammen, die sich verdichten und sehr an die Ästhetik von Cézanne erinnern. Die Verdichtungen werden nicht nur durch breite Pinselstriche und dicken Farbauftrag, sondern auch durch die Gegenüberstellung von Komplementärfarben erreicht, wie zum Beispiel das Schwarz, Blau und Rot der Mäntel der beiden porträtierten Präsidenten. Der Hintergrund hebt sich außerdem dank der Farbtöne und der technischen Ausführung von den Figuren im Vordergrund ab. Gesichtszüge und Kleidung sind trotz fehlender Schärfe der Konturen von unleugbarer Präzision und Leuchtkraft.

Das Porträt des *Armando Bertorelle* von Giovanna Da Por Sulligi zeigt da schon zeitgenössischere Züge. Der Hintergrund ist in Blautönen gehalten, die Figur ist in Pastelltönen gemalt und die Kleidung ist nicht mehr so detailliert ausgeführt. Die Gesichtszüge sind weniger präzise, die Konturen sind weicher und die Farben verschwimmen ineinander. Die Figur ist in einem Sessel sitzend dargestellt, der Blick ist auf den Betrachter gerichtet, die Hände sind gefaltet. Die Haltung ist entspannt, die Gesichtszüge sind ruhig und gelassen.

Tullio Oss Emer,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Decio Molignoni

Tullio Oss Emer,
Porträt/ritratto/retrat/portrait Giuseppe Sfondrini

resta viva si vëina plu intima che respidlea reflescions persuneles sun l passà y l daunì coche *Antiwunderkammer* o chëla plu nueva *To build Castles in the air*.[78] A prima ududa seméiel che l ne sibe deguna paraleles danter la operes di ani '80 y '90 fates tla tecnica encaustica y bel bret figuratives y la nstalazions y i colages plu astrac di ultims ani. La paralela ie bën data y do mi ntënder no mé a livel tecnich ma nce furmel. Tambën la cumbinazion de formes geometriches, for plu scemplifichedes y abinedes te si forma essenziela, che la cumbinazion de culëurs plu o manco stersc o smorc y l nteres per la doi o trëi dimenjions dla imaja ie n leitmotiv tla cumposizion stilistica che ie da recunëscer tla majera pert di lëures dl'artista. L mudamënt plu mpurtant sta povester tl fat che la figures repurtedes, che les sibe umanes, pseudo-tiers, defin mé simboliches o astrates dldut, se à plan plan delibrà dla curnijes pesoces che les sfurzova ite te na situazion despereda. Scebën la deficulteies de unidì, seméiel che l sibe šën per la figures feminiles de Da Por Sulligi de plu puscibelteies de comunicazion y troies per nen unì ora.

Excursus en curt sun i retrac di presidënc dl Cunsëi dla Provinzia de Bulsan

Tl magasin dl Cunsëi dla Provinzia de Bulsan vëniel tenì su de plu retrac de presidënc, davia che pludagiut fövel usanza nciarië artisć da tlo y da oradecà a i fé y dopro i mëter ora tl Palaz dl Cunsëi dla Provinzia de Bulsan. L pultré ie na sort de depënt per si cont y, sce analisà ala menuda, pòl nes descurì truep sun la cunzezion artistica, cumpositiva y stilistica de n artist. Per chësta gauja meritel n capitul a pert.

Consolati Coreth, na depenjadëssa enigmatica, ajache puech documenteda. Madeleine, grofa de Coredo, nasciuda canche l ie tumà l imper austroungarich, ti l'à fata resta viva si vëina plu intima che respidlea reflescions persuneles sun l passà y l daunì coche *Antiwunderkammer* o chëla plu nueva *To build Castles in the air*.[78] A prima ududa seméiel che l ne sibe deguna paraleles danter la operes di ani '80 y '90 fates tla tecnica encaustica y bel bret figuratives y la nstalazions y i colages plu astrac di ultims ani. La paralela ie bën data y do mi ntënder no mé a livel tecnich ma nce furmel. Tambën la cumbinazion de formes geometriches, for plu scemplifichedes y abinedes te si forma essenziela, che la cumbinazion de culëurs plu o manco stersc o smorc y l nteres per la doi o trëi dimenjions dla imaja ie n leitmotiv tla cumposizion stilistica che ie da recunëscer tla majera pert di lëures dl'artista. L mudamënt plu mpurtant sta povester tl fat che la figures repurtedes, che les sibe umanes, pseudo-tiers, defin mé simboliches o astrates dldut, se à plan plan delibrà dla curnijes pesoces che les sfurzova ite te na situazion despereda. Scebën la deficulteies de unidì, seméiel che l sibe šën per la figures feminiles de Da Por Sulligi de plu puscibelteies de comunicazion y troies per nen unì ora.

Presidents' portraits at the Bolzano Provincial Council

The Provincial Council in Bolzano houses several portraits of its past presidents. For quite some time, it was the practice of commissioning such works from local and nonlocal artists. When analysed in detail, portraiture can reveal much about an artist's creative, compositional and stylistic traits, thus meriting a separate chapter.

Since her work was so poorly documented, Consolati Coreth is regarded as something of an enigma. Born at the end of the Austro-Hungarian Empire, Madeleine, Countess of Coredo, attended the Academy of Fine Arts in Vienna during World War II.[79] Showcasing her technical proficiency and understanding of cultural developments in the late 19th and early 20th century, her portraits of the 1980s reflect a post-Impressionist approach to painting. Bereft of clearly defined contours, her textured figures are reminiscent of Cezanne. In her depiction of the tunics of two Provincial Council Presidents, she uses broad brushstrokes to create volume, while juxtaposing complementary colours (i.e., blacks, blues and reds). Technical/tonal nuances in the backgrounds of the paintings also serve to enhance the subjects and, notwithstanding a lack of defined contours, their facial features and clothes show particular luminosity and precision.

re illuminato da un faro che ne rivela ogni particolare. L'unico altro elemento del ritratto che si contraddistingue per un accento luminoso è la cravatta. Si tratta di una regia della luce che non si orienta a una situazione di illuminazione naturale ma persegue lo scopo ben preciso di accentuare i tratti – e con questi la personalità – della persona rappresentata, senza però creare un chiaro-scuro a tutti gli effetti. Una simile strategia venne utilizzata nei ritratti di *Robert v. Fioreschy* e di *Karl Vaja* dell'artista di Riva del Garda Otello Detoni. Una regia di luce calcolata e una pennellata minuziosa, soprattutto nell'area dei capelli, contribuiscono alla resa dei tratti salienti dei due presidenti di Consiglio.

Un altro pittore che pose particolare accento sulla rappresentazione del carattere delle persone dipinte, sebbene servendosi di una tecnica completamente diversa, è Tullio Oss Emer. Oltre alle opere conservate nel palazzo del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano sono documentati diversi dipinti ad olio di carattere prevalentemente figurativo.[80] Fondamentale alla compressione della tecnica di questo pittore è il suo background di grafico pubblicitario.[81] Nei ritratti la presentazione quasi "televisiva" dei presidenti è particolarmente evidente. Essi emergono da uno sfondo sfocato, i loro vestiti e tratti somatici sono riprodotti con brevi linee dal carattere grafico. Altri elementi, come le mani, vengono solamente accennati con macchie di colore. Anche la regia della luce è televisiva: i presidenti sembrano stare sotto un riflettore avvolgente. La particolare qualità di questi ritratti consiste tuttavia nella capacità dell'artista di cogliere la personalità degli individui dipinti. Nonostante la sommarietà del tratto pittorico, lo spettatore può capire intuitivamente attraverso la postura e lo sguardo degli uomini ritratti come essi si presentassero o volessero presentare al pubblico, se volitivi, accomodanti o riflessivi.

Porträtierte ist frontal dargestellt, die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf das Gesicht, das durch minimale Details definiert ist. Es gibt kein Ausdrucksfältchen oder Haar, das in diesem Bild nicht festgehalten wäre. Besonders interessant in diesem Fall ist die Lichtregie: Während Consolati-Coreth einige Lichtakzente an exponierte Stellen im Gesicht wie Nase und Wangen setzt, damit diese mehr Volumen erhalten, scheint das jüngere Porträt der Bozner Malerin einen Lichtstrahl auf sich gerichtet zu haben, sodass kein Detail verborgen bleibt. Das einzige andere Element des Porträts, das sich durch einen Lichtreflex abhebt, ist die Krawatte. Diese Lichtregie lehnt sich nicht an einer natürlichen Lichtsituation an, sondern ist ganz klar darauf ausgerichtet, die Gesichtszüge zu betonen und damit die Persönlichkeit der porträtierten Person hervorzuheben, ohne dabei ein wirkliches, kontrastreiches Hell-Dunkel-Szenario zu schaffen. Eine ähnliche Verfahrensweise lässt sich in den Porträts von *Robert von Fioreschy* und *Karl Vaja* erkennen, die der Künstler Otello Detoni aus Riva del Garda gemalt hat. Eine kalkulierte Lichtregie und eine minuziöse Pinselführung vor allem im Bereich der Haare kennzeichnen die Wiedergabe der Konterfeis der zwei Landtagspräsidenten.

Ein weiterer Maler, der einen besonderen Akzent auf die Darstellung des Charakters der porträtierten Individuen legte, wenngleich durch eine völlig andere Technik, war Tullio Oss Emer. Außer den im Landtagsgebäude aufbewahrten Werken sind von ihm mehrere, überwiegend figurative Ölgemälde dokumentiert.[80] Grundlegend für das Verständnis der Maltechnik dieses Künstlers ist sein werbegrafischer Hintergrund.[81] In den Porträts sticht besonders die fast schon „fernsehartige" Schärfe der Darstellung hervor. Sie tauchen aus dem verschwommenen Hintergrund auf, ihre Kleider und somatischen Züge sind mit kurzen grafisch anmutenden Strichen wiedergegeben, andere Elemente wie die Hände werden nur mit Farbflecken angedeutet. Auch die Lichtregie entspricht der im Fernsehen: die Präsidenten scheinen unter einem Scheinwerfer zu stehen. Die besondere Qualität dieser Bilder besteht gleichwohl in der speziellen Fähigkeit des Künstlers, die Persönlichkeit der Porträtierten auf den Punkt zu bringen. Trotz der oberflächlich großzügig gemalten Gesichtszüge kann der Betrachtende intuitiv über die Haltung und den Blick der abgebildeten Männer erkennen, wie sie sich der Öffentlichkeit vorgestellt haben oder von dieser wahrgenommen werden wollten: ob willensstark, sitzend oder nachdenklich.

a fé l'Academia d'Ert Figurativa de Viena ntan la Segonda Viëra Mundiela.[79] Si retrac di ani '80 ie segurmënter caraterisei dala padrunanza dl aspet tecnich y la cunescënza tlera dla tendënzes dl tert Otcënt y dl scumenciamënt dl Nuefcënt. Si avejinamënt ala pitura te chisc retrac ie post-mprescionistich. L ne n'ie nia contures bën definides, la figures ie metudes adum da peneledes desferëntes che crëia volums y lecorda scialdi l'estetica de Cézanne. Per crië volums ne vëniel nia mé adurvà peneledes lerges y materieles, ma nce l cuntrast de culëurs cumplementers, coche per ejëmpl l fosch, l brum y l cueciun per la joches di doi presidënc rapresentei. L sotfonz se desferënzia ncemò sibe a livel dla tonaliteies che dla tecnica dala figures dancà, che mostra su trac y furnimënt drët avisa y na gran lum, nce sce l mancia contures marchedes.

L pultré di *Armando Bertorelle* fat da Giovanna Da Por Sulligi mostra n tai bele plu d'aldidancuei. La persona rapresenteda ie pultreda ju bel dancà, l uedl se cunzentrea sun l mus, definì a puntin. L ne n'ie no runfla d'espresción no ciavël che ne vënie nia tëut ite tl cheder. Feter nteressant ie te chësc cajo la derieta dla lum: ntantche Consolati Coreth mët cër azënc linëusc te lueges relevantes di musc depënc, coche nés y masseles, nsci da ti dé plu volum, semea avëi l mus depënt ultimamënter dal'artista de Bulsan n luminant tenì permez al mus, a na moda che degun particuler ne reste ascundù. L auter sëul elemënt dl pultré che toma tl uedl per n azënt linëus ie l crabatl. La se trata de na derieta dla lum che ne se urientea nia a na situazion de lum naturela ma la ti va do belavisa al fin de azentué i trac, y cun chisc la persunalità, dla persona rapresenteda, ma zënza crië propi n drë linëus-scur sterch. Na tel' sort de strategia ie unida adurveda ti retrac di *Robert v. Fioreschy* y di *Karl Vaja* depënc dal artist de Riva dl Garda, Otello Detoni. Na derieta dla lum calculeda y na peneleda a puntin, dantaldut ntëur i ciavëi ite, porta pro a ti redé i trac plu marcanc di doi presidënc dl Cunsëi.

N auter depenjadëur che mët particularmënter a verda a rapresenté l carater dla persones depëntes, scepuche l se noza de na tecnica defin autramënter, ie Tullio Oss Emer. Ora che i lëures tenii su tl palaz dl Cunsëi provinziel iel documentà pitures a uele defrëntes dantaldut de carater figuratif.[80] Per ntënder deplën la tecnica de depënjer de chësc depenjadëur iel fundamentel cunëscer si background coche grafich per retlam.[81] Ti retrac tómel tl uedl la rapresentazion belau „televisiva" di presidënc pultrei ju. Ëi vën ora da n sotfonz nia metù a fuech, si furnimënt y la carateristiches fisiches vën dac dant cun linies curtes da n carater grafich, d'autri elemënc, coche la mans, vën mé dac da ntënder cun tarlec de culëur. Nchinamei la derieta dla lum ie da „televijion": l semea che i presidënc stebe tla lum de n luminant. La cualità particolera de chisc pultreies sta purempò laite tl fortl particuler dl artist a pië la persunalità dla persones depëntes. Nce sce i trac dl depënt ie drët curc, pò l usservadëur capì intuitivamënter tres l purtamënt y l'udleda dla persones pultredes ju, coche i se presentova o ulova se presenté al publich, sce plu regusc, dlviers o pensirëusc.

Giovanna Dapor Sulligi's portrait of *Armando Bertorelle* manifests a more contemporary approach. The subject is in the foreground, with every wrinkle, hint of an expression and lock of hair reproduced in meticulous detail. In this work, the direction of the light is particularly interesting. Consolati Coreth uses it selectively to add volume and highlight certain points on the face such as the noses and cheeks, while Dapor Sulligi lights up the whole face, leaving nothing hidden. The tie is the only other element highlighted in the portrait. The light is directed, not to create a natural effect, but rather to accentuate the features and personality of the subject, without resorting to severe chiaroscuros. A similar technique was employed by Riva del Garda artist, Otello Detoni, in his portraits of *Robert v. Fioreschy* and *Karl Vaja*. By cleverly manipulating the light and using careful brushstrokes mainly for the hair, Detoni brings out the most salient features of the two assembly presidents.

Despite his very different technique, Tullio Oss Emer is another author emphasising the subject's individuality. Apart from his artworks preserved on the premises of the Provincial Council, Tullio Oss Emer is also renowned for various, mainly figurative oil paintings.[80] The compression effect evident in Oss Emer's technique probably originated from his experience as a graphic designer in the advertising world.[81] His portraits of the Provincial Council Presidents have a distinctly "televised" tone, making them stand out from the opaque background. Although his use of short graphic strokes to replicate clothing and facial features, other parts of the body (such as the hands) are represented as mere splashes of colour. As noted, the compressed light creates a spotlit neo-televised effect. The most obvious feature of Oss Emer's work is his ability to capture the individual personalities of his subjects, variously portraying them as determined, accommodating or contemplative. Despite the sketchiness of his brush strokes, one sees how they presented themselves (or wished to present themselves) before the public by observing the posture and expression.

1 Vedi: Neuwirth, Karl Plattner e il dipinto murale del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano p. 64
2 Vedi catalogo Itinera (1995).
3 Tribus (2002), brochure s.p.
4 Il rapporto del fascismo con le arti fu complesso. Nel 1923 Mussolini aveva affermato l'indipendenza delle arti rispetto allo Stato come ambito proprio del singolo individuo. De facto l'incoraggiamento della produzione artistica risultò in un'integrazione più o meno forzata degli artisti nell'apparato statale e una conseguente italianizzazione coatta di tutti gli eventi culturali attraverso il sistema sindacale fascista. Kraus (1994), pp. 73–82.
5 Ibid., p. 73; vedi anche artisti attivi nello stesso periodo come Piffrader e Gabloner: Hapkemayer (1994), pp. 95–99.
6 Nicoletti (2000), p. 9.
7 Pancheri (2016), pp 35–37. Per biografia e opera di Zuech vedi anche: AKL (2021), Zuech, Stefan (22.12.22).
8 Pancheri (2016), in particolare pp. 38 e 43.
9 Mich (2000), pp. 14–15.
10 Festi/Gratl/Kraus (2016), pp. 142–143; Hapkemayer (1994), p. 95; Riguardo a Hans Piffrader e il rilievo in Piazza Tribunale vedi anche progetto "BZ* Luce sulle dittature. Il bassorilievo a Bolzano: da Hans Piffrader a Hannah Arendt", URL: www.monumentalrelief-bozen.com/inhalt/piffrader.html (15.01.23).
11 Mich correla la sinuosità delle forme alle dimensioni ridotte della Nike. Mich (2000), p. 19. Per opere pubbliche di Fozzer in Trentino vedi anche: Degasperi (2008).
12 Nicoletti (2000), p. 10.
13 Ibid., p. 10.
14 Degasperi (2008), p. 17; Nicoletti (2000), p. 20.
15 Riguardo alla produzione scultorea futurista vedi: Barilli (2007), pp. 260–263; Caramel (2005), pp. 37–41; Masoero (2005), pp. 223–225.
16 Nicoletti (2000), p. 20.
17 Fergonzi (2009), pp. 60–63.
18 Ibid., p. 63.
19 Lambertini (1998), p. 14.
20 Fergonzi (2013), pp. 249–251.
21 Caramel (2005), p. 34. Riguardo al ruolo esemplare di Medardo Rosso nella formazione scultorea di Martini vedi anche: Stringa (1993), p. 171.
22 Pontiggia (1990), pp. 161 e 163. Vedi anche articolo "Corrente" in Enciclopedia Treccani.
23 Pontiggia (1990), p. 163.
24 Lambertini (1998), p. 12.
25 Quintavalle esplica in maniera molto chiara come l'Informale, nato dalla crisi esistenziale del secondo dopoguerra e sviluppatosi in Francia e Germania in direzioni diverse, mettesse in discussione il significato dell'immagine in sé e portasse a una ricerca di nuove soluzioni formali, spesso molto individuali. Quintavalle (2006), pp. 43–47.
26 Lambertini (1998), p. 13.
27 Pierini (2006), pp. 218–220. Testo originale pubblicato da Pontiggia (2001), pp. 23–54.
28 La critica principale all'Informale è la percepita mancanza di impegno politicosociale. Già nel 1946 a Milano viene sottoscritto il Manifesto del Realismo, nel quale la produzione di arte viene recepita come partecipazione alla realtà umana. Lambertini (1998), p. 14; Pierini (2006), p. 221.
29 Ibid., testimonianza di Milena Milani, pp. 32–33.
30 È importante specificare ulteriormente, che anche nelle sue opere più avanguardiste Trevi non abbandonò mai del tutto il figurativo ma perseguì piuttosto una semplificazione formale. Festi/Gratl/Kraus (2016), p. 198.
31 Lazzaretto (2012), pp. 69–70.
32 Ibid., p. 70.
33 Ibid., pp. 69–70.
34 De Micheli (2000), pp. 103–104.
35 Pontiggia (1990), pp. 161 e 163. Vedi anche articolo "Corrente" in Enciclopedia Treccani.
36 Gli artisti contemporanei affiliati a Corrente, i quali parteciparono a diverse collettive, si consideravano più che altro forieri di una simile estetica espressiva, non membri di un movimento ben definito. I partecipanti più assidui furono Badodi, Birolli, Cassinari, Guttuso, Gauli, Migneco, Morlotti, Sassu, Treccani, Valenti, Vedova. Anche Broggini e Manzù presenziarono, insieme ad altri artisti, a diversi eventi legati al "movimento". Pontiggia (1990), p. 163, biografie degli artisti pp. 171–178.
37 Lazzaretto (2012), p. 70.
38 Leal et. al. (2019), p. 98; Thomas (2012), pp. 55–74.
39 Riguardo al cubismo analitico vedi: Thomas (2012), pp. 55–73.
40 Giovanni Fattori nacque nel 1825 a Livorno e fu coinvolto nella rivoluzione del 1848/49 a Firenze, dove si era trasferito per svolgere l'apprendistato pittorico. Pittore non romantico del Risorgimento italiano e testimone della creazione del Regno d'Italia nel 1861, dipinse numerose volte soldati delle truppe impegnate nelle guerre di liberazione. Lankheit (1975), pp. 36–38. Per notizie biografiche specifiche e opera di Giovanni Fattori vedi: Fugazza (2008) e Matteucci et al. (1987). Per notizie biografiche su Giovacchini stesso, sul processo di italianizzazione del settore culturale altoatesino in epoca fascista e sull'apprezzamento critico del pittore nel suddetto periodo vedi: Sega (1997), pp. 15–30 e Atesia Atesina, III/9, 1941 XIX, p. 21.
41 Kraus (1994), p. 73.

1 Siehe die Hinweise: Neuwirth, Karl Plattner und die Wandgemälde im Südtiroler Landtag, S. 64
2 Siehe Ausstellungskatalog „Itinera" (1995).
3 Tribus (2002), Broschüre.
4 Die Beziehung zwischen dem Faschismus und den Künsten war komplex. 1923 hatte Mussolini die Unabhängigkeit der Künste vom Staat als eigenen Bereich des einzelnen Individuums bestätigt. De facto führte die Ermutigung der Kunstschaffenden mehr oder weniger zu einer Zwangseingliederung der Künstlerinnen und Künstler in den Staatsapparat und einer daraus folgenden Zwangsitalianisierung aller Kulturereignisse durch das faschistische Syndikatssystem. Kraus (1994), S. 73–82.
5 Ebd., S. 73; siehe zeitgleich aktive Künstler wie Piffrader und Gabloner: Hapkemeyer (1994), S. 95–99.
6 Nicoletti (2000), S. 9.
7 Pancheri (2016), S. 35–37. Zu Biografie und Werk von Zuech siehe auch: AKL (2021), Zuech, Stefano (22.12.2022).
8 Pancheri (2016), insbesondere S. 38 u. 43.
9 Mich (2000), S. 14–15.
10 Festi/Gratl/Kraus (2016), S. 142–143; Hapkemeyer (1994), S. 95; zu Hans Piffrader und Relief am Gerichtsplatz siehe auch Projekt „BZ* Licht auf die Diktaturen. Das Monumentalrelief in Bozen: Von Hans Piffrader bis Hannah Arendt", URL: www.monumentalrelief-bozen.com/inhalt/piffrader.html (15.01.2023).
11 Mich findet eine Korrelation zwischen die Geschmeidigkeit der Kurven und die geringen Dimensionen der Nike. Mich (2000), S. 19. Zu öffentlichen Auftragsarbeiten Fozzers im Trentino siehe auch: Degasperi (2008).
12 Nicoletti (2000), S. 10.
13 Ebd., S. 10.
14 Degasperi (2008), S. 17; Nicoletti (2000), S. 20.
15 Zu Skulpturenwerk der Futuristen siehe: Barilli (2007), S. 260–263; Caramel (2005), S. 37–41; Masoero (2005), S. 223–225.
16 Nicoletti (2000), S. 20.
17 Fergonzi (2009), S. 60–63.
18 Ebd., S. 63.
19 Lambertini (1998), S. 14.
20 Fergonzi (2013), 249–251.
21 Caramel (2005), S. 34. Zu Vorbildfunktion von Medardo Rosso in der Bildhauerlehre von Martini siehe auch: Stringa (1993), S. 171.
22 Pontiggia (1990), S. 161 und 163. Siehe auch Eintrag „Corrente" in: Enciclopedia Treccani.
23 Pontiggia (1990), S. 163.
24 Lambertini (1998), S. 12.
25 Quintavalle führt sehr deutlich aus, wie das aus der existenziellen Krise nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene und in Frankreich und Deutschland in verschiedene Richtungen entwickelte Informel die Bedeutung des Bildes selbst infrage stellte und dadurch zur Suche nach formalen Lösungen führte, die oft äußerst individuell waren. Quintavalle (2006), S. 43–47.
26 Lambertini (1998), S. 13.
27 Pierini (2006), S. 218–220. Originaltext veröffentlicht von Pontiggia (2001), S. 23–54.
28 Die Hauptkritik am Informel ist das wahrgenommene Fehlen gesellschaftspolitischen Engagements. Schon 1946 wird in Mailand das Manifest des Realismus unterzeichnet, in dem das Kunstschaffen als Teilhabe an der menschlichen Realität rezipiert wird. Lambertini (1998), S. 14. Pierini (2006), S. 221.
29 Ebd., Zeitzeugnis von Milena Milani, S. 32–33.
30 Wichtig ist außerdem der Hinweis, das Trevi selbst in seinen avantgardistischsten Werken das Figurative nie ganz aufgab, sondern vielmehr eine formale Vereinfachung verfolgte. Festi/Gratl/Kraus (2016), S. 198.
31 Lazzaretto (2012), S. 69–70.
32 Ebd., S. 70.
33 Ebd., S. 69–70.
34 De Micheli (2000), S. 103–104.
35 Pontiggia (1990), S. 161 und 163. Siehe auch Eintrag „Corrente" in: Enciclopedia Treccani.
36 Die zeitgenössischen Kunstschaffenden, die zum Künstlerbund „Corrente" gehörten und an diversen Gruppenausstellungen teilnahmen, betrachteten sich mehr oder weniger als Verfechter einer ähnlich expressiven Ästhetik und nicht als Mitglieder einer expliziten Bewegung. Die engagiertesten unter den Teilnehmenden waren Badodi, Birolli, Cassinari, Guttuso, Gauli, Migneco, Morlotti, Sassu, Treccani, Valenti, Vedova. Auch Broggini und Manzù waren zusammen mit anderen Kunstschaffenden bei diversen Ereignissen im Zusammenhang mit der „Bewegung" anwesend. Pontiggia (1990), S. 163, Künstlerbiographien, S. 171–178.
37 Lazzaretto (2012), S. 70.
38 Leal et al. (2019), S. 98; Thomas (2012), S. 55–74.
39 Zu analytischem Kubismus siehe: Thomas (2012), S. 55–73.
40 Giovanni Fattori wurde 1825 in Livorno geboren und war an der Revolution von 1848/49 in Florenz beteiligt, wohin er wegen seiner Malerlehre gezogen war. Ein Maler des italienischen Risorgimento, nicht der Romantik, Zeitzeuge der Entstehung des Königreichs Italien 1861; als solcher hat er mehrfach die Gesichter von Soldaten der Truppen gemalt, die in den Befreiungskriegen kämpften. Lankheit (1975), S. 36–38. Zu spezifischen Angaben aus Biografie und Werk von Giovanni Fattori siehe: Fugazza (2008) und Matteucci et al. (1987). Zur Biografie von Giovacchini selbst, zum Prozess der Italianisierung des Südtiroler Kulturbereichs in der faschistischen Zeit und zur kritischen Wertschätzung des Malers innerhalb dieses Zeitraums siehe: Sega (1997), S. 15–30. Siehe auch: Atesia Atesina, III/9, 1941 XIX, S. 21.
41 Kraus (1994), S. 73.

1 Cëla: Neuwirth, Karl Plattner y i depënc sun mur tl Cunsëi provinziel de Sudtirol pl. 65
2 Cëla catalogh Itinera (1995).
3 Tribus (2002), sfuei zënza pl.
4 L raport dl Fascism cun l'ert ie stat ntravaià. Tl 1923 se ova Mussolini tëut a di che l'ert ie ndependënta ti cunfronc dl Stat, propi coche ciamp per si cont de uni persona. De facto à purtà l ncurajamënt dla produzion artistica a na ntegrazion plu o manco sfurzeda di artisć tl aparat statel y dopro a na italianisazion sburdleda su de duta la scumenciadives cultureles tres l sistem sindachel fascist. Kraus (1994), pl. 73–82.
5 Ibid., pl. 73; cëla nce artisć atifs te chi tëmps coche Piffrader y Gabloner: Hapkemayer (1994), pl. 95–99.
6 Nicoletti (2000), pl. 9.
7 Pancheri (2016), pl. 35–37. Per la biografia y l'opera de Zuech cëla nce: AKL (2021), Zuech, Stefan (22.12.22).
8 Pancheri (2016), dantaldut pl. 38 y 43.
9 Mich (2000), pl. 14–15.
10 Festi/Gratl/Kraus (2016), pl. 142–143; Hapkemayer (1994), pl. 95; per cie che reverda Hans Piffrader y l relief sun Plaza di Tribunal cëla nce proiet „BZ* Luce sulle dittature. Il bassorilievo a Bolzano: da Hans Piffrader a Hannah Arendt", www.monumentalrelief-bozen.com/inhalt/piffrader.html (15.01.23).
11 Mich ie dla minonga che la puscibeltà de reprodujer formes plu mujeles ie data dala mëndra mesures dla Nike. Mich (2000), pl. 19. Per operes publiches de Fozzer tl Trentin cëla nce: Degasperi (2008).
12 Nicoletti (2000), pl. 10.
13 Ibid., pl. 10.
14 Degasperi (2008), pl. 17; Nicoletti (2000), pl.20.
15 Per cie che reverda la produzion de scultures futuristiches cëla: Barilli (2007), pl. 260–263; Caramel (2005), pl. 37–41; Masoero (2005), pl. 223–225.
16 Nicoletti (2000), pl. 20.
17 Fergonzi (2009), pl. 60–63.
18 Ibid., pl. 63.
19 Lambertini (1998), pl. 14.
20 Fergonzi (2013), pl. 249–251.
21 Caramel (2005), pl. 34. En cont al rodul ejempler de Medardo Rosso tla furmazion dla scultura de Martini cëla nce: Stringa (1993), pl. 171.
22 Pontiggia (1990), pl. 161 y 163. Cëla nce articul „Corrente" tla Enciclopedia Treccani.
23 Pontiggia (1990), pl. 163.
24 Lambertini (1998), pl. 12.
25 Quintavalle stlarësc te na maniera drët tlera coche l Nfurmel, nasciù ora dla crisa esistenziela do la segonda viëra mundiela y che se à svilupà te urientamënc desferënc tla Franzia y ti Paejes Tudësc, metova en discuscion l senificat di retrat nstës y cundujova a cri soluzions nueves dla forma, suvënz scialdi individuela. Quintavalle (2006), pl. 43–47.
26 Lambertini (1998), pl. 13.
27 Pierini (2006), pl. 218–220. Test uriginel publicà da Pontiggia (2001), pl. 23–54.
28 La critica prinzipela al Nfurmel ie la mancianza sentida de mpëni politich-soziel. Bele dl 1946 vëniel sotscrit a Milan l Manifesto del realismo, sun la basa de chël che la produzion de ert vën tëuta su coche n sté ala pert ala realtà dla persona. Lambertini (1998), pl. 14. Pierini (2006), pl. 221.
29 Ibid., testemunianza de Milena Milani, pl. 32–33.
30 L ie mpurtant spezifiché sëuraprò, che nce te si lëures plu avangardistics ne n'à Trevi mei arbandunà defin l figuratif ma l ti ie bën plutosc jit do a na scemplificazion dla formes. Festi/Gratl/Kraus (2016), pl. 198.
31 Lazzaretto (2012), pl. 69–70.
32 Ibid., pl. 70.
33 Ibid., pl. 69–70.
34 De Micheli (2000), pl. 103–104.
35 Pontiggia (1990), pl. 161 y 163. Cëla nce articul „Corrente" te Enciclopedia Treccani.
36 I artisć cuntemporans che tucova pro Corrente y che ova fat pea a de plu mostres coletives, se cunscidrova plucheauter coche peghins de na tel' estetica espressiva y nia coche cumëmbri de n muvimënt bën defini. I partezipanc plu lezitënc ie stac Badodi, Birolli, Cassinari, Guttuso, Gauli, Migneco, Morlotti, Sassu, Treccani, Valenti, Vedova. Broggini y Manzù, debenieda a d'autri artisć, ie stac ala pert nce a de plu manifestazions liëdes al „muvimënt". Pontiggia (1990), pl. 163, biografies di artisć pl. 171–178.
37 Lazzaretto (2012), pl. 70.
38 Leal et. al. (2019), pl. 98; Thomas (2012), pl. 55–74.
39 Per cie che reverda l cubism analitich cëla: Thomas (2012), pl. 55–73.
40 Giovanni Fattori ie nasciù tl 1925 a Livorno y l à fat pea ala revolzion dl 1848/49 a Flurënza, ulache l fova jit a sté per fé n practicum de depënjer. Coche depenjadëur nia romantich dl Risorgimento talian y testemone dla criazion dl Rëni dla Talia tl 1861, al depënt trueps iedesc saudeies dla trupes ficëdes sëura tla vières de liberazion. Lankheit (1975), pl. 36–38. Per nutizies biografiches plu specifiches y en cont dl'opera de Giovanni Fattori cëla: Fugazza (2008) y Matteucci et al. (1987). Per nutizies biografiches sun Giovacchini nstës, pruzes de talianisazion dl ciamp culturel de Sudtirol tl tëmp fascist y aprijamënt critich dl depenjadëur tl tëmp numinà dessëura cëla: Sega (1997), pl. 15–30. Cëla nce: Atesia Atesina, III/9, 1941 XIX, pl. 21.
41 Kraus (1994), pl. 73.

1 See: Neuwirth, Karl Plattner and the Provincial Council murals p. 65
2 See: Itinera catalogue (1995).
3 Tribus (2002), brochure s. p.
4 Fascism's relationship with the arts was complex. In 1923, Mussolini affirmed the independence of the arts from state control, placing it into the personal realm. However, de-facto support for the arts forced artists to integrate into the state apparatus, together with the mandatory Italianization of culture channelled through the corporate Fascist syndicate. Kraus (1994), p. 73–82.
5 Ibid., p. 73; see also artists active in the same period such as Piffrader and Gabloner: Hapkemayer (1994), p. 95–99.
6 Nicoletti (2000), p. 9.
7 Pancheri (2016), p. 35–37. For Zuech's biography and work see also: AKL (2021), Zuech, Stefan (22.12.22).
8 Pancheri (2016), esp. p. 38 and 43.
9 Mich (2000), p. 14–15.
10 Festi/Gratl/Kraus (2016), p. 142–143; Hapkemayer (1994), p. 95; Concerning Hans Piffrader and the bas-relief at Piazza Tribunale/Gerichtsplatz square, also see project "BZ* Light on Dictatorships. Bas-relief in Bolzano: from Hans Piffrader to Hannah Arendt," www.monumentalrelief-bozen.com/inhalt/piffrader.html (15.01.23).
11 Mich attributes the reproduction of more sinuous forms to the smaller stature of Nike. Mich (2000), p. 19. For Fozzer's public works in Trentino see also: Degasperi (2008).
12 Nicoletti (2000), p. 10.
13 Ibid., p. 10.
14 Degasperi (2008), p. 17; Nicoletti (2000), p.20.
15 Concerning Futurist sculptures see: Barilli (2007), p. 260–263; Caramel (2005), p. 37–41; Masoero (2005), p. 223–225.
16 Nicoletti (2000), p. 20.
17 Fergonzi (2009), p. 60–63.
18 Ibid., p. 63.
19 Lambertini (1998), p. 14.
20 Fergonzi (2013), p. 249–251.
21 Caramel (2005), p. 34. Regarding Medardo Rosso's fundamental role in Martini's formation as a sculptor, also see: Stringa (1993), p. 171.
22 Pontiggia (1990), p. 161 and 163. See also article Corrente in the Treccani Encyclopaedia.
23 Pontiggia (1990), p. 163.
24 Lambertini (1998), p. 12.
25 Quintavalle clearly explains how the Informalism movement deriving from the existential crisis following World War II (which took different directions in France and Germany), questioned the very meaning of the image, inspiring a search for new formal and often highly personal solutions. Quintavalle (2006), p. 43–47.
26 Lambertini (1998), p. 13.
27 Pierini (2006), p. 218–220. Original work published by Pontiggia (2001), p. 23–54.
28 The main critique of Informal art is its perceived lack of social-political engagement. As early as 1946, the Manifesto del realism (Manifest of Realism) was signed in Milan, in which art was acknowledged as involved in human reality. Lambertini (1998), p. 14. Pierini (2006), p. 221
29 Ibid., testimony of Milena Milani, p. 32–33.
30 One should further specify that, even in his most avant-garde works, Trevi never completely abandoned figurative art but instead tended towards a formal simplification thereof. Festi/Gratl/Kraus (2016), p. 198.
31 Lazaretto (2012), p. 69–70.
32 Ibid., p. 70.
33 Ibid. p. 69–70.
34 De Micheli (2000), p. 103–104.
35 Pontiggia (1990), p. 161 and 163. See also article Corrente in Encyclopaedia Treccani.
36 The contemporary artists affiliated with Corrente who took part in several group shows, saw themselves more as forerunners of a similar expressive aesthetic, and not members of a coherent movement. Of these, the most assiduous were Badodi, Birolli, Cassinari, Guttuso, Gauli, Migneco, Morlotti, Sassu, Treccani, Valenti, and Vedova. Together with the other artists, Broggini and Manzù also took part in several events connected with the "movement". Pontiggia (1990), p. 163, artist biographies p. 171–178.
37 Lazaretto (2012), p. 70.
38 Leal et. al. (2019), p. 98; Thomas (2012), p. 55–74.
39 Concerning Analytic Cubism see: Thomas (2012), p. 55–73.
40 Born in Livorno in 1825, Giovanni Fattori became involved in the 1848/49 revolution in Florence, where he had moved to further his education as an artist. A non-romantic painter of the Italian Risorgimento and witness to the creation of the Kingdom of Italy in 1861, he often depicted soldiers engaged in the wars of liberation. Lankheit (1975), p. 36–38. For more on the life and work of Giovanni Fattori see: Fugazza (2008) and Matteucci et al. (1987). Details of Giovacchini's life, the Italianization of South Tyrolean culture during the Fascist era and a critical appraisal of the painter during that period may be found in: Sega (1997), p. 15–30. Also: Atesia Atesina, III/9, 1941 XIX, p. 21.
41 Kraus (1994), p. 73.

42 Sega (1997), p. 31, cit. 119.
43 Testimonianza della figlia Alma tratta da: Ibid., p. 42.
44 Sono documentati diversi viaggi a Capri e in Liguria, preferibilmente di primavera, e gite in montagna preferibilmente in autunno, per via delle condizioni atmosferiche e naturali particolarmente interessanti per il pittore. Ibid., p. 43.
45 Il termine "macchia" può anche essere inteso con il significato di paesaggio stepposo, tipico della regione toscana della Maremma. Esso ha quindi un connotato locale ma anche ironico, nel senso vagamente spregiativo di "rurale", "rustico". Steingräber (1975), p. 13. Vedi anche: De Grada 1967, pp. 9–16.
46 Membri del movimento fiorentino documentarono la visita all'esposizione mondiale di Parigi del 1855 e al Pavillon du Réalisme. Cecioni definì gli artisti di quest'ultimo come "i Macchiaioli di Francia". Ibid., pp. 13–16.
47 Ibid., p. 19.
48 Ibid., p. 21.
49 Giudici (2008), pp. 158–159.
50 Tale visione del mondo, osservazione individuale e principio di obiettività sono colonne portanti del Realismo francese, che i macchiaioli ebbero modo di conoscere a Parigi nel 1855. Particolarmente significativa l'intimazione del poeta Fernand Denoyers nell'articolo "Du Réalisme" del 1855 ai propri compagni a dipingere quello che vedevano e sperimentavano. Steingräber (1975), p. 22, in particolare nota 37. Vedi anche: De Grada (1967), pp. 18–19.
51 Giudici esplica nella sua raccolta con commento delle lettere dei membri del movimento macchiaiolo che soprattutto Giovanni Fattori intendesse l'arte primariamente come un problema etico e non estetico. Ibid., pp. 157, 161–162.
52 Ibid., p. 171.
53 Ibid., p. 160. Vedi anche Lankheit (1975), p. 41 e Sega (1997), p. 16.
54 Per uno sguardo di insieme delle principali opere dei "Macchiaioli" vedi: Carandente (1956), pp. 31–127 e illustrazioni da p. 133.
55 Giudici (2008), pp. 162–163.
56 Ibid., p. 157.
57 Sega (1997), p. 17.
58 Kreuzer-Eccel (1982), pp. 205–207.
59 Ravagnolo frequentò i corsi a Salisburgo nel 1960 e 1961. Dube (1978), p. 138; Serravalli (1975), s.p.
60 Nominato da Kreuzer-Eccel come nativo di Bolzano, nato però a Benevento e trasferitosi a Bolzano tra gli anni metà degli anni '70 e 80. Kreuzer-Eccel (1982), pp. 207.
61 Kreuzer-Eccel paragona la propensione di Ravagnolo a creare una dimensione spaziale illusoria alle tendenze dell'Op-Art anglo-americana degli stessi anni. Kreuzer-Eccel (1982), p. 207.
62 Serravalli (1975), s.p.
63 Non a caso nel 1975 Serravalli interpreta la pittorica di Ravagnolo come elemento di critica sociale. Ibid., senza p. Riguardo all'influsso della pittura gesturale e dell'Action Painting angloamericano in Alto Adige vedi: Kreuzer-Eccel (1982), p. 207.
64 Ibid., pp. 209–212.
65 Rauzi è stata anche docente di Teoria dei Colori ai corsi di formazione professionale della Provincia di Bolzano. Siena (1975), opusc. Vedi anche: Bragaglia (1995), pp. 98–99; Fragonara (1997), pp. 136–137.
66 Siena (1975), opuscolo.
67 Fragonara (1997), pp. 136–137.
68 Vedi in particolare i progetti multimediali "Per abuso di Sensazioni" e "Kaleido" in collaborazione con la ballerina Maria Pia Di Mauro. Zambanini (1991) e Di Mauro/Zambanini (1992).
69 Eccher (1985), s.p.
70 Zambanini stessa spiega attraverso la propria produzione letteraria nei progetti multimediali degli anni Novanta la sua concezione artistica. Zambanini (1991) e Di Mauro/Zambanini (1992); vedi inoltre: Eccher (1985), s.p.
71 Meneghelli (1984), s.p. e Eccher (1985), s.p.
72 Sito ufficiale di Franca Faccin: www.francafaccin.it.
73 Serravalli/Meazzi/Messini 1990, s.p.
74 Spiegazione dell'opera da parte dell'artista. Documento X pervenuto al Consiglio della Provincia in data 11.11.22.
75 Vedi in particolare *Cernobyl*, opera di Claudio Trevi conservata nella Galleria Civica di Bolzano: Comune di Bolzano (1990), catalogo.
76 Intervista radiofonica in "Frau und Kunst" diretta da Traudi Messini, RAI 3, Sender Bozen 12.11.1990, pubblicata in: Serravalli/Meazzi/Messini (1990).
77 Ibid., intervista radiofonica.
78 Vedi l'oeuvre completo dell'artista sul suo sito ufficiale: www.giovannadapor. it/opere.html.
79 Per informazioni biografiche su Consolati-Coreth vedi: Trier (2009).
80 Galasso (1976), opuscolo.
81 Ha insegnato grafica pubblicitaria e serigrafia al SIABA di Bolzano e collaborato alla scenografia della TV "Sender Bozen". Ibid. opuscolo.

42 Sega (1997), S. 31, Zit. 119.
43 Zeitzeugenbericht der Tochter Alma aus: ebd., S. 42.
44 Verschiedene Dokumente: Reisen nach Capri und Ligurien, bevorzugt im Frühjahr und Ausflüge in die Berge, bevorzugt im Herbst wegen der für den Maler besonders interessanten Wetter- und Naturbedingungen. Ebd., S. 43.
45 Der Begriff „macchia" kann auch in der Bedeutung einer Steppenlandschaft, wie sie typisch für die toskanische Gegend Maremma ist, verstanden werden. Er hat somit eine örtliche Bedeutung, aber auch eine ironische, leicht abwertende als „ländlich", „bäuerlich". Steingräber (1975), S. 13. Siehe auch: De Grada 1967, S. 9–16.
46 Mitglieder der Florentiner Bewegung haben den Besuch auf der Expo 1855 in Paris und im Pavillon du Réalisme dokumentiert. Cecioni definierte die darin ausgestellten Künstler als „Macchiaioli Frankreichs". Ebd., S. 13–16.
47 Ebd., S. 19.
48 Ebd., S. 21.
49 Giudici (2008), S. 158–159.
50 Diese Weltanschauung, individuelle Beobachtung und das Prinzip der Objektivität sind auch tragende Säulen des französischen Realismus, den die Fleckenmaler 1855 in Paris kennenlernten. Besonders eindringlich der Appell des Dichters Fernand Denoyers in dem Artikel „Du Réalisme" von 1855 an seine Gefährten, zu malen, was sie sähen, und zu experimentieren. Steingräber (1975), S. 22, insbesondere Fußnote 37. Siehe auch: De Grada (1967), S. 18–19.
51 Giudici führt in seiner kommentierten Sammlung der Briefe der Mitglieder der „Fleckenbewegung" aus, dass vor allem Giovanni Fattori Kunst in erster Linie als ethisches und nicht als ästhetisches Problem begriff. Ebd., S. 157, 161–162.
52 Ebd., S. 171.
53 Ebd., S. 160. Siehe auch Lankheit (1975), S. 41 und Sega (1997), S. 16.
54 Für eine Übersicht der wichtigsten Werke der „Macchiaioli" siehe: Carandente (1956), S. 31–127 und Illustrationen ab S. 133.
55 Giudici (2008), S. 162–163.
56 Ebd., S. 157.
57 Sega (1997), S. 17.
58 Kreuzer-Eccel (1982), S. 205–207.
59 Ravagnolo besuchte die Sommerakademie in Salzburg 1960 und 1961. Dube (1978), S. 138; Serravalli (1975), ohne S.
60 Kreuzer-Eccel erwähnt ihn als gebürtigen Bozner, geboren ist er jedoch in Benevento und nach Bozen zugezogen Mitte der 1970er- und 1980er-Jahre. Kreuzer-Eccel (1982), S. 207.
61 Kreuzer-Eccel vergleicht Ravagnolos Vorliebe, eine illusorische Raumgröße zu schaffen, mit dem Trend der angloamerikanischen Op-Art in diesen Jahren. Kreuzer-Eccel (1982), S. 207.
62 Serravalli (1975), ohne S.
63 Nicht zufällig legt Serravalli 1975 Ravagnolos Malkunst als Element der Sozialkritik aus. Ebd., ohne S. Über den Einfluss der Gestenmalerei und des angloamerikanischen Action Painting in Südtirol siehe: Kreuzer-Eccel (1982), S. 207.
64 Ebd., S. 209–212.
65 Rauzi war auch Dozentin für Farbenlehre an der Berufsschule der Provinz Bozen. Siena (1975), Broschüre. Siehe auch: Bragaglia (1995), S. 98–99; Fragonara (1997), S. 136/137.
66 Siena (1975), Broschüre.
67 Fragonara (1997), S. 136/137.
68 Siehe insbesondere Multimediaprojekte „Per abuso di sensazioni" (Aus Missbrauch an Gefühlen) und „Kaleido" in Zusammenarbeit mit der Tänzerin Maria Pia di Mauro. Zambanini (1991) und Di Mauro/Zambanini (1992).
69 Eccher (1985), ohne S.
70 Zambanini selbst erklärt durch ihr eigenes literarisches Schaffen in den multimedialen Projekten der 1990er-Jahre ihren künstlerischen Standpunkt. Zambanini (1991) und Di Mauro/Zambanini (1992); siehe außerdem: Eccher (1985), ohne S.
71 Meneghelli (1984), ohne S. und Eccher (1985), ohne S.
72 Offizielle Website von Franca Faccin: www.francafaccin.it/.
73 Serravalli/Meazzi/Messini 1990, ohne S.
74 Erklärung des Werkes durch die Künstlerin. Dokument, eingegangen beim Landtag am 11.11.2022.
75 Siehe insbesondere *Tschernobyl*, Werk von Claudio Trevi in der Stadtgalerie Bozen: Gemeinde Bozen (1990), Katalog.
76 Radiointerview in „Frau und Kunst", geführt von Traudi Messini, RAI 3, Sender Bozen 12.11.1990, veröffentlicht in: Serravalli/Meazzi/Messini 1990.
77 Ebd., Radiointerview.
78 Siehe Werkverzeichnis der Künstlerin auf ihrer Website: www.giovannadapor.it/opere.html.
79 Zu Biografie von Consolati-Coreth siehe: Trier (2009).
80 Galasso (1976), Broschüre.
81 Er lehrte Werbegrafik und Siebdruck in der Künstlergewerkschaft SIABA Bozen und hat als Fernsehausstatter bei „Sender Bozen" gearbeitet. Ebd. Broschüre.

42 Sega (1997), pl. 31, Zit. 119.
43 Testemunianza dla fia Alma tëuta ora da: Ibidem, pl. 42.
44 L ie documentà de plu viages a Capri y tla Liguria, mocis da d'ansciuda, y jites sa mont, mocis da d'autonn, pervia dla cundizions dl tëmp y natureles feter interessantes per l depenjadëur. Ibid., pl. 43.
45 La parola „macchia" pò nce vester mineda cun l senificat de cuntreda da stepa, tipica dl raion toscan dla Maremma. La à donca na cunotazion locala ma nce ironica, de n cër viers nce n pue' desprijënta de „da bacan", „rustical". Steingräber (1975), pl. 13. Cëla nce: De Grada 1967, pl. 9–16.
46 Cumëmbri dl muvimënt flurentin à documentà la vijita ala mostra mundiela de Paris dl 1855 y al Pavillon du Réalisme. Cecioni denuminea i artisć de chësc ultim coche „i Macchiaioli dla Franzia". Ibid., pl. 13–16.
47 Ibid., pl. 19.
48 Ibid., pl. 21.
49 Giudici (2008), pl. 158–159.
50 Chësta vijion dl mond, usservazion ndividuela y prinzip de ubietività ie danman tla medema mesura, ie la seva dl Realism franzëus, che i macchiaioli à abù la ucajion de cunëscer a Paris tl 1855. Senificatif ie sëuradut l ncurajamënt dl poet Fernand Denoyers tl articul „Du Réalisme" dl 1855 a si cumpanies a depënjer chël che i udova y sperimentova. Steingräber (1975), pl. 22, mocis la nota 37. Cëla nce: De Grada (1967), pl. 18–19.
51 Te si abineda cun cumentar dla lëtres di cumëmbri dl muvimënt di macchiaioli stlarësc Giudici coche mocis Giovanni Fattori ntendova l'ert mprimadedut coche n problem etich y no estetich. Ibid., pl. 157, 161–162.
52 Ibid., pl. 171.
53 Ibid., pl. 160. Cëla nce Lankheit (1975), pl. 41 y Sega (1997), pl. 16.
54 Per na sëuravijion dut adum dla operes prinzipeles di „Macchiaioli" cëla: Carandente (1956), pl. 31–127 y ilustrazions da pl. 133 inant.
55 Giudici (2008), pl. 162–163.
56 Ibid., pl. 157.
57 Sega (1997), pl. 17.
58 Kreuzer-Eccel (1982), pl. 205–207.
59 Ravagnolo à fat pea ai cursc a Salzburg tl 1960 y 1961. Dube (1978), pl. 138; Serravalli (1975), zënza pl.
60 Numinà da Kreuzer-Eccel sciche nasciù a Bulsan, ma depierpul iel nasciù a Benevento y amesa i ani '70 y '80 iel trapinà a Bulsan. Kreuzer-Eccel (1982), pl. 207.
61 Kreuzer-Eccel paredlea l fortl de Ravagnolo a crië na dimenjion spaziela ngianëusa ala tendënzes dl Op-Art anglo-americanes de chi medems ani. Kreuzer-Eccel (1982), pl. 207.
62 Serravalli (1975), zënza pl.
63 Nia per nia nterpretea Serravalli tl 1975 l'ert de depënjer de Ravagnolo coche elemënt de critica soziela. Ibid., zënza pl. Per cie che reverda l nflus dl depënjer gesturel y en pert dl Action Painting angloamerican te Südtirol cëla: Kreuzer-Eccel (1982), pl. 207.
64 Ibid., pl. 209–212.
65 Rauzi ie nce stata dozënta de Teoria di Culëurs pro i cursc de furmazion prufescionela dla Provinzia de Bulsan. Siena (1975), sfuei. Cëla nce: Bragaglia (1995), pl. 98–99; Fragonara (1997), pl. 136/137.
66 Siena (1975), sfuei.
67 Fragonara (1997), pl. 136/137.
68 Cëla mascimamënter i proiec multimediei „Per abuso di Sensazioni" y „Kaleido" en cunlaurazion cun la balarina Maria Pia di Mauro. Zambanini (1991) y Di Mauro/Zambanini (1992).
69 Eccher (1985), zënza pl.
70 Zambanini nstëssa stlarësc tres si produzion leterera ti proiec multimediei di ani '90 si cunzet artistich - Zambanini (1991) y Di Mauro/Zambanini (1992); cëla ncemò: Eccher (1985), zënza pl.
71 Meneghelli (1984), zënza pl. y Eccher (1985), zënza pl.
72 Sit ufiziel de Franca Faccin: www.francafaccin.it/.
73 Serravalli/Meazzi/Messini 1990, zënza pl.
74 Stlarimënc dl'opera da pert dl'artista. Documënt X ruvà ite al Cunsëi provinziel ai 11.11.22.
75 Cëla dantaldut Cernobyl, opera de Claudio Trevi tenida su tla Galaria Zivica de Bulsan: Chemun de Bulsan (1990), catalogh.
76 Ntervista radiofonica te „Frau und Kunst" meneda da Traudi Messini, RAI III, Sender Bozen 12.11.1990, publicheda te: Serravalli/Meazzi/Messini 1990.
77 Ibid., ntervista radiofonica.
78 Cëla l'operes cumpletes dl artist sun si sit ufiziel: www.giovannadapor.it/opere.html.
79 Per nfurmazions biografiches sun Consolati-Coreth cëla: Trier (2009).
80 Galasso (1976), sfuei.
81 L à nsenià grafica per retlam y serigrafia al SIABA de Bulsan y cunlaurà ala scenografia dla TV „Sender Bozen". Ibid. sfuei.

42 Sega (1997), p. 31, op. cit. 119.
43 Testimony of his daughter, Alma, taken from: Ibid, p. 42.
44 Several trips to Capri and Liguria are documented, preferably in spring, and to the mountains preferably in the fall, due to climatic and other conditions particularly attractive to the painter. Ibid., p. 43.
45 The term "macchia" could refer to a semi-arid bushy landscape, like in the Maremma in Southern Tuscany. But it also has a slightly derogatory connotation, meaning "rural" or "rustic". Steingräber (1975), p. 13. See also: De Grada 1967, p. 9–16.
46 Members of the Florentine movement documented their visit to the 1855 Paris World Fair and the Pavillon du Réalisme. Cecioni refers to these artists as "the Macchiaioli of France". Ibid., p. 13–16.
47 Ibid., p. 19.
48 Ibid., p. 21.
49 Giudici (2008), p. 158–159.
50 Such a worldview, based on individual observation and the principle of objectivity is present in equal measure, and forms the backbone of French Realism, which the Macchiaioli discovered on their visit to Paris in 1855. Poet Fernand Desnoyers exhortation to his companions in his 1855 article, "Du Réalisme", to paint what they saw and experienced is particularly significant. Steingräber (1975), p. 22, especially note 37. See also: De Grada (1967), p. 18–19.
51 In his collection with commentary, Giudici's explication of the letters of members of the Macchiaiolo movement shows how Giovanni Fattori in particular understood art primarily as an ethical and not an aesthetic question. Ibid. p. 157, 161–162.
52 Ibid., p. 171.
53 Ibid., p. 160. See also Lankheit (1975), p. 41 and Sega (1997), p. 16.
54 For an overview of the main works of the Macchiaioli see: Carandente (1956), p. 31–127 and illustrations from p. 133.
55 Giudici (2008), p. 162–163.
56 Ibid., p. 157.
57 Sega (1997), p. 17.
58 Kreuzer-Eccel (1982), p. 205–207.
59 Ravagnolo attended courses in Salzburg in 1960 and 1961. Dube (1978), p. 138; Serravalli (1975), esp.
60 Described by Kreuzer-Eccel as a native of Bolzano, Rao was in fact from Benevento, moving to Bolzano sometime between the mid-1970s and 1980s. Kreuzer-Eccel (1982), p. 207.
61 Kreuzer-Eccel compares Ravagnolo's propensity for illusory spatial dimensions to the contemporary Anglo-American Op-Art movement. Kreuzer-Eccel (1982), p. 207.
62 Serravalli (1975), s. p.
63 It is hardly coincidental that, in 1975, Serravalli interpreted Ravagnolo's painting as a statement of social criticism. Ibid. s. p. For the influence of gestural painting and also Anglo-American Action Painting in South Tyrol see: Kreuzer-Eccel (1982), p. 207.
64 Ibid., p. 209–212.
65 Rauzi's lectures on Colour Theory in his vocational training courses at the Province of Bolzano. Siena (1975), pamphlet. See also: Bragaglia (1995), p. 98–99; Fragonara (1997), p. 136–137.
66 Siena (1975), pamphlet.
67 Fragonara (1997), p. 136–137.
68 With reference to her multimedia projects: "Per abuso di Sensazioni" and "Kaleido", with dancer Maria Pia di Mauro. Zambanini (1991) and Di Mauro/Zambanini (1992).
69 Eccher (1985), s. p.
70 Through her literary work in multimedia projects of the 1990s, Zambanini explains her artistic perspective: Zambanini (1991) and Di Mauro/Zambanini (1992); see also: Eccher (1985), s.p.
71 Meneghelli (1984), s. p. and Eccher (1985), s. p.
72 Franca Faccin's official website: www.francafaccin.it/.
73 Serravalli/Meazzi/Messini 1990, s. p.
74 Explanation of her work by the artist. Document received by the Provincial Government on 11.11.22.
75 See Chernobyl, a work by Claudio Trevi housed at the Bolzano Civic Gallery: Municipality of Bolzano (1990), catalogue.
76 Radio interview in "Frau und Kunst" directed by Traudi Messini, RAI III, Sender Bozen 12.11.1990, published in: Serravalli/Meazzi/Messini 1990.
77 Ibid., radio interview.
78 See the artist's complete oeuvre on her official website: www.giovannadapor.it/opere.html.
79 For biographical information on Consolati-Coreth see: Trier (2009).
80 Galasso (1976), pamphlet.
81 He taught advertising graphics and screen printing at S.I.A.B.A in Bolzano, also working on set design for the "Sender Bozen" TV station. Ibid., booklet.

Bewegungen
zwischen
Nord und Süd

Movimenti
tra Nord e Sud

Movimënc danter
Nord y Süd

Moving between
North and South

Bewegungen zwischen Nord und Süd

Die Biografien der Künstlerinnen und Künstler, deren Werke sich im Südtiroler Landtag befinden, sind denkbar unterschiedlich. Hinzu kommt, dass sie mindestens drei Generationen umfassen. Das heißt, dass einige nach 1945 einen Alterssitz fanden, hingegen die Jungen bisweilen revoltierend eine Zukunft nach 1945 suchten. Peter Fellin etwa stammt aus Revò, Trentino, kommt als Vollwaise ohne Deutschkenntnisse zum Onkel nach Graz und schließlich nach Schwaz. Erst unmittelbar nach dem Kriegsdienst zieht Fellin nach Meran. Käte Federspiel Busch wird in Chile geboren, kommt als Kind mit den Eltern nach Deutschland, schafft dann in Italien in mehreren Städten Illustrationen für deutsche Zeitungen, und lässt sich schließlich erst 1945 in Meran nieder. Dort heiratet sie 1955 den Meraner Ingenieur Hermann Federspiel, pendelt aber zwischen Meran und Stuttgart, ist oft in Rom. Die Option, das heißt die Wahl zwischen Deutschland und Italien, bringt gewaltige, schicksalhafte Bewegungen in Gang. Der Vater von Elmar Peintner optiert, heiratet und bleibt nach dem Krieg in Nordtirol. Aber die Kontakte mit Südtirol bleiben, schon aus verwandtschaftlichen Gründen. Bernhard Kerer ist zwar in Innsbruck geboren, aber die Familie geht zurück nach Südtirol. Die Familie von Robert Scherer optiert mit neun Kindern, kommt nach Ottensheim bei Linz, geht aber nach dem Krieg nach Kortsch im Vinschgau zurück. Das sind nur einige Beispiele, die sich erweitern ließen.

Movimenti tra Nord e Sud

Le biografie d'artista degli autori e delle autrici delle opere conservate nel palazzo del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano sono assai varie. Basti dire che esse abbracciano un arco temporale di almeno tre generazioni. Vale a dire che mentre per alcuni di questi artisti dopo il 1945 si avvicinava l'età del ritiro, altri più giovani, invece, si affacciavano al futuro del dopoguerra animati da spirito di ribellione. Peter Fellin, ad esempio, che, originario di Revò in Trentino rimasto orfano dei genitori, senza nemmeno conoscere la lingua tedesca seguì lo zio in Austria, a Graz e poi a Schwaz, per trasferirsi infine a Merano non appena congedato dal servizio militare. Oppure Käte Federspiel Busch che, nata in Cile e sbarcata in Germania da bambina con i genitori, fu attiva come illustratrice per varie testate giornalistiche tedesche in diverse città italiane. Nel 1945 si stabilirà infine a Merano, dove nel 1955 sposa l'ingegnere meranese Federspiel, continuando a fare la spola tra Merano e Stoccarda, e frequentando spesso Roma.

L'istituzione delle Opzioni, ovvero della facoltà di scelta d'appartenenza tra due nazioni, Germania o Italia, produsse enormi sconvolgimenti, gravidi di implicazioni sul corso biografico delle persone. Come nel caso del padre di Elmar Peintner, che avendo aderito alle Opzioni dopo la guerra finì per sposarsi e stabilirsi in Nordtirolo, pur mantenendo i contatti con l'Alto Adige almeno per i legami parentali. Oppure in quello di Bernhard Kerer,

Hans Josef Weber-Tyrol, Landschaft

Movimënc danter Nord y Süd

Les biografies dles artistes y di artisć, che á sües operes metüdes fora tl Consëi provinzial de Südtirol, é dër desvalies. Implü tóres ite almanco trëi generaziuns. Chël ó dí, che deperpo che n valgügn de chisc artisć ê do le 1945 rová ti agn da messëi se trá zoruch, n'êl d'atri plü jogn, che ti ciarâ al dagní cun n spirit de rebeliun. Peter Fellin p.ej. röia da Revó, tl Trentin, pro so berba a Graz sciöche orfan de trami i geniturs y zënza savëi le todësch, dedô vál spo a Schwaz. Impormó atira do ch'al é sté te vera vá Fellin a vire a Maran. Käte Federspiel Busch nasc tl Cile y röia tla Germania cun sü geniturs canch'ara é ciamó picera. Dedô stára te deplü cités tla Talia olach'ara realisëia ilustraziuns por foliec todësc, y impormó tl 1945 vára spo a sté a Maran. Chiló maridera tl 1955 l'injinier da Maran Hermann Federspiel, mo vá inant y zoruch danter Maran y Stuttgart y é gonot a Roma. Les Opziuns, chël ó dí ch'an messâ chirí fora sce jí a sté tla Germania o resté tla Talia, á sciuré sotissura la vita de tröpes porsones. Por ejëmpl chëra dl pere de Elmar Peintner che optëia, se marida y resta do la vera tl Tirol dl Nord, romagnon indere inant en contat cun Südtirol, deach'al á parënc chiló. O chëra de Bernhard Kerer che é nasciü a Desproch, mo süa familia é spo gnüda derevers te Südtirol. Danter i optanc él ince la familia de Robert Scherer cun nü mituns, che röia a Ottensheim dlungia Linz, mo vá spo do la vera a Kortsch tla Val Venosta. Chisc é ma n valgügn ejëmpli, an podess nen injunté ciamó d'atri. Implü s'á n valgügn di artisć formé tles academies tla Talia, sciöche Karl Plattner, d'atri deperpo tl'Austria, sciöche Robert Scherer, y ciamó d'atri tla Germania, sciöche Kien (Josef Kienlechner). Les esperiënzes desvalies de chisc artisć é da odëi fora tl stil, mo ci che i liëia é süa mobilité.

Moving between North and South

Spanning three generations and more, the life stories of the artists whose works are kept at the Bolzano Provincial Council building differ considerably. As the older ones among this group started retiring after WWII, the younger generation began to consider the post-war order, sometimes rebelling against the status quo. Born in Revò, (Nonsberg Valley, Trentino), Peter Fellin moved to Graz with his uncle and later to Schwaz and Vienna to study art. After retiring from the military in 1945, Fellin went to live in Merano/Meran. Having moved to Germany from Chile as a young girl in the early 1920s, Käte Federspiel Busch later went to Dresden to study art. By the time she moved to Rome in the late 1930s, she was working as an illustrator for German newspapers. In 1945 she married the engineer Hermann Federspiel, a local engineer, and settled in Merano. Despite commuting between Merano and Stuttgart, her portraiture commissions often brought her back to Rome.

Following the accord reached by Hitler and Mussolini in the late 1930s, known as the South Tyrol Option, the inhabitants of the former Austrian regions annexed by Italy in 1919 had to choose between relocating to German-speaking territories abroad and remaining in Italy where they were subjected to a policy of forced assimilation. For all South Tyroleans (including its artists) this life-changing choice had far-reaching implications. Having decided to 'opt' out (of Fascist Italy), Elmar Peintner's father moved to Landeck in Austrian Tyrol. Nevertheless, his family ties bound him to South Tyrol. Originally from Innsbruck, Bernhard Kerer moved to South Tyrol with his family. Robert Scherer relocated to Ottensheim near Linz with his family, only to return to Corces/Kortsch in

Hinzu kommt, dass einige in Akademien in Italien, wie Karl Plattner, einige in Österreich, wie Robert Scherer, einige in Deutschland, wie Kien (Josef Kienlechner), ausgebildet werden. Die Unterschiede wirken sich stilistisch aus. Was aber alle eint, ist Beweglichkeit.

Hans Josef Weber-Tyrol (1874 – 1957) wird in Schwaz, Tirol, geboren und interessiert sich als Kind und Jugendlicher für die Natur und die Naturwissenschaften.[1] 1889 bis 1892 besucht er die Kunstgewerbeabteilung der Staatsgewerbeschule in Innsbruck. 1892 kann er im Hoftheater-Maleratelier in Wien beim Ladiner Franz A. Rottonara aus Corvara arbeiten.[2] 1893 bekommt er den ersten selbstständigen Auftrag. Er stattet das Passionstheater Thiersee, Bezirk Kufstein, direkt an der deutschen Grenze, neu aus. Er setzt sich in der Folge unter 30 Mitbewerbern für ein Landesstipendium durch, sodass er von 1894 bis 1896 an der Akademie der bildenden Künste in München bei Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis und Paul Höcker studieren kann. In der Folge arbeitet er mehrere Jahre in der Münchner Hofglasmalerei Zettler. 1905 erste Bekanntschaft mit Albin Egger-Lienz und lithographische Plakate für die Valsugana-, Vigiljoch- und Stubaitalbahn. Er malt im Freien, *en plein air*. 1908 und 1912 längere Aufenthalte in Rom. 1910 wohnt Weber bei Josef Garber in Tscherms, erhält wieder Aufträge für die neue Vigiljochbahn, für Städtebilder in der Wandelhalle in Meran, Privatbestellungen. 1914 nimmt er den Beinamen Tyrol an. Nach dem Ersten Weltkrieg pendelt er zwischen München, Schwaz und Südtirol und kann erhebliche Erfolge verbuchen. 1927 und 1930 weilt er für längere Zeit in Nervi an der Riviera. Dort schreibt er am 02.02.1930 in sein Tagebuch: „Die herrliche wilde Bestie Natur! Gewaltige Brandung.“.[3] 1928 heiratet er Christa Matscher aus Schlanders, wohnt mit ihr lange zuerst beim Maler Robert Graf du Parc auf Schloss Rubein in Meran, dann 17 Monate in Schenna und ab 1933 endgültig in Eppan. Nach dem Zweiten Weltkrieg kann er in der Öffentlichkeit wieder an die Erfolge der Zwischenkriegszeit anschließen, allerdings nicht finanziell. 1957 stirbt er in Meran. Der Blick von Weber richtet sich konzentriert auf Naturerscheinungen in der Landschaft, auf Stillleben und hin und wieder auf das Porträt. Der Südtiroler Landtag besitzt zwei Landschaften, wobei die eine zwei Stadel im Schnee zeigt und schneebedeckte Berge im gleißenden Sonnenlicht mit entsprechenden Farbreaktionen im Hintergrund. Die zweite zeigt zwei Häuser in einer Anhöhe mit weitem Blick in die Gebirgslandschaft.

che nascerà ad Innsbruck, facendo ritorno in Alto Adige con la famiglia solo dopo la fine delle Opzioni. Tra gli optanti troviamo anche i nove figli della famiglia di Robert Scherer, che viene sfollata ad Ottensheim presso Linz, ma che poi, dopo la guerra, rientra a Corces in Val Venosta. Si tratta solo di alcuni esempi, l'elenco potrebbe proseguire. A questo si aggiungano anche i diversi percorsi di formazione accademica degli artisti, svoltasi in Italia per alcuni, come Karl Plattner, oppure in Austria per altri, come Robert Scherer, o in Germania per altri ancora, come Kien (Josef Kienlechner). Le diverse esperienze si ripercuotono nell'impostazione stilistica. C'è tuttavia un tratto comune tutti, la mobilità.

Hans Josef Weber-Tyrol (1874 – 1957) nasce a Schwaz in Tirolo, e sin da bambino e adolescente è attratto dalla natura e dalle scienze naturali.[1] Dal 1889 al 1892 frequenta la sezione di artigianato artistico della scuola professionale statale di Innsbruck. Nel 1892 ha occasione di lavorare nell'atelier di pittura del Teatro di Corte di Vienna sotto la guida del ladino Franz A. Rottonara, originario di Corvara.[2] Nel 1893 ottiene la prima commessa personale, realizzando il nuovo allestimento per il Teatro della Passione di Thiersee, nel distretto di Kufstein a ridosso del confine con la Germania. Sbaragliando trenta concorrenti si aggiudica una borsa di studio statale, che gli permette quindi di proseguire gli studi dal 1894 fino al 1896 all'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera, come allievo di Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis e Paul Höcker. In seguito lavora per più anni nel laboratorio di corte di pittura su vetro Zettler di Monaco. Il primo incontro con Albin Egger-Lienz risale al 1905, anno in cui realizza manifesti litografici per le Ferrovie della Valsugana, del Passo di San Vigilio e della valle dello Stubai in Austria. Dipinge all'aperto, *en plein air*. Tra il 1908 e il 1912 soggiorna per lunghi periodi a Roma. Nel 1910 Weber risiede presso Josef Garber, a Cermes, e ottiene ulteriori incarichi per la nuova Ferrovia del Passo di San Vigilio, per vedute di città nella Wandelhalle (loggia porticata a gazebo) di Merano, e ancora incarichi privati. Nel 1914 assume il soprannome di Tyrol. Dopo la Prima Guerra Mondiale spazia tra Monaco di Baviera, Schwaz e l'Alto Adige riscuotendo notevoli successi. Tra il 1927 e il 1930 soggiorna per un prolungato periodo a Nervi in Riviera Ligure, dove il 2 febbraio 1930 riporta sul diario: “La magnifica belva selvaggia della natura! Cavalloni grandiosi.”.[3] Nel 1928 sposa Christa Matscher,

Emanuel Fohn, Eucharistinerkirche, um 1945

Emanuel Fohn, Eucharistinerkirche, intorno al 1945

Emanuel Fohn, Eucharistinerkirche, incër le 1945

Emanuel Fohn, Eucharistinerkirche, C. 1945

Edith Lutz-Romani, Stillleben, 1944

Hans Josef Weber-Tyrol (1874 – 1957) nasc a Schwaz tl Tirol y se dá jö bele da möt y da jonn cun la natöra y les sciënzes naturales.[1] Dal 1889 al 1892 frecuentëiel la seziun de artejanat artistich dla Staatsgewerbeschule a Desproch. Tl 1892 pól lauré tl atelier da depënje dl *Hoftheater* a Viena pro le ladin Franz A. Rottonara da Corvara.[2] Tl 1893 ciafel süa pröma inciaria personala, chëra da decoré danü le Passionstheater Thiersee, tl distret Kufstein bel sön le confin cun la Germania. Al davagna dedô sön 30 concorënc n stipendium statal y porchël pól studié dal 1894 al 1896 tl'Academia d'ert figurativa a Minca cun Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis y Paul Höcker. Dedô laorel deplü agn alalungia tla Hofglasmalerei Zettler a Minca. Tl 1905 imparel a conësce Albin Egger-Lienz y realisëia i placac litografic por la ferata dla Valsugana, dl Stubai y dl Vigiljoch. Al depënj alaleria, *en plein air.* Danter le 1908 y le 1912 vál deplü iadi a Roma. Tl 1910 vir Weber pro Josef Garber a Tscherms y al ciafa indô inciaries por la fornadoia nöia de Vigiljoch, por chedri de cités tla Wandelhalle a Maran y laurs privac. Tl 1914 surantolel l'apelatif Tyrol. Do la Pröma vera mondiala vál inant y zoruch danter Minca, Schwaz y Südtirol y á de gragn suzesc. Danter le 1927 y 1930 stál por n tëmp plü lunch a Nervi sön la Riviera Ligure, olach'al scrí te so diare ai 2.2.1930: „La natöra, na beliscima bestia salvaria! Na marea imponënta“.[3] Tl 1928 se maridel cun Christa Matscher da Solaneres, por n pez virel cun ëra naota pro le depenjadú Robert Graf du Parc sön le Ciastel Rubein a Maran, spo por 17 mëisc a Scenna y dal 1933 inant virel spo por tres a Eppan. Do la Secunda vera mondiala pól indô pié do i suzesc publics di agn tratan les döes veres, ara ne stá indere nia bun por ci che reverda sües finanzes economiches. Al mör a Maran tl 1957. L'odlada de Weber se conzentrëia sön i fenomens dla natöra tla contrada, söla natöra morta y vignitant söl portrait. Le Consëi provinzial de Südtirol á dui chedri cun contrades. Sön un n cheder él da odëi döes majuns tla nëi y munts curides da nëi tl lominus de sorëdl che cheriëia reaziuns de corusc particolares. Sön l'ater él da odëi döes ciases sön n col cun na odüda ampla dla contrada da munt.

Val Venosta/Vinschgau valley at the end of the war. Many, such as Karl Plattner, studied art in Italy, while others like Robert Scherer were educated in Austria. Others still, including 'Kien' (Josef Kienlechner) studied in Germany. Although their varied life experiences produced inevitable stylistic differences in their work, what united them above all was their geographical and cultural mobility.

Hailing from Schwaz, **Hans Josef Weber-Tyrol** (1874 – 1957) was, from a young age, fascinated by the natural sciences.[1] After completing his studies at the Arts and Crafts Department of the Staatsgewerbeschule business school in Innsbruck in 1892, he began working at the K.K. Hofburgtheater in Vienna with Ladin painter Franz A. Rottonara from Corvara/Kurfar.[2] His first independent commission arrived a year later, when he refurbished the *Passionstheater Thiersee* theatre in Kufstein, near Germany. Coming ahead of 30 contestants, he also went on to win a provincial scholarship at the Academy of Fine Arts in Munich, where, between 1894 and 1896, he studied under Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis and Paul Höcker. Weber-Tyrol also worked with Zettler, an acclaimed stained-glass painter in Munich. In 1905 he met Albin Egger-Lienz, painting en plein air works for lithographic posters at the new Valsugana, San Vigilio and Stubaitalbahn cableway stations. Between 1908 and 1912, he enjoyed longer sojourns in Rome. Moving to Cermes/Tscherms with Josef Garber in 1910, Weber received new commissions for posters of the

Emanuel Fohn (1881–1966) stammt aus Klagenfurt, studiert privat in Dachau, dann an der Akademie in München. Er zieht dann nach Berlin und lernt bei Lovis Corinth. Kurz betreibt er eine Malschule in Hamburg. Nach dem Ersten Weltkrieg zieht er nach Venedig. Er hat große Erfolge, vor allem in Paris. Zwischen 1933 und 1943 wohnt er in Rom. Er rettet 1938 „entartete Kunst", indem er den Nationalsozialisten seine beträchtliche Romantikersammlung im Tausch anbietet. Dies zeigt, dass Fohn ein Sensorium für die zeitgenössische Kunst hatte, selbst wenn diese fern seiner eigenen Kunst war. Dies erleichterte den Kontakt mit den jungen Künstlerinnen und Künstlern nach 1943, als er nach Südtirol übersiedelte, mit den Stationen Seis, Kastelruth und Bozen. Das undatierte Bild im Südtiroler Landtag zeigt ein Detail von Bozen mit Eucharistinerkirche und veranschaulicht den Zustand nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Blick geht zum Hügel von St. Magdalena und zur Burgruine Rafenstein. Im Hintergrund ist die Sarner Scharte zu sehen. Fohn arbeitet mit knappen, präzisen Strichen, um sie zur gediegenen Fläche zusammenzusetzen.

Edith Lutz-Romani (1894–1983) wird in Kufstein geboren.[4] Sie studiert zuerst von 1909 bis 1911 an der privaten Kunstschule der Malerin Amalie Rau in München und anschließend an der Königlichen Kunstgewerbeschule in München bei Ludwig von Langenmantel, Adelbert Niemeyer und Friedrich Heubner. Von 1914 bis 1921 lebt sie in Brixen, von 1921 bis 1923 in Bozen und schließlich ab 1923 bleibend in Tramin. 1946 ist sie Gründungsmitglied des Südtiroler Künstlerbundes. Sie nimmt bereits an der III Biennale d'Arte Venezia Tridentina Bolzano 1926 teil. Im Katalog wird das Gemälde eines Blumenstraußes abgebildet.[5] Neben ihren zahlreichen Gemälden spezialisiert sie sich auf Ex Libris.[6] Sie schafft unter anderem jene für die Komponisten Richard Strauss (1922) mit leuchtendem Orchestergraben und Josef Pembaur (1931) mit einer Harfe vor weiter Landschaft. Das bedeutende

di Silandro, e insieme a lei soggiorna a lungo presso il pittore Robert Graf du Parc al Castel Rubein di Merano, e poi, dopo altri diciassette mesi a Scena, si stabilisce definitivamente ad Appiano nel 1933. Dopo la Seconda Guerra Mondiale torna a riscuotere i successi pubblici del periodo tra le due guerre, pur senza alcun tornaconto economico. Muore a Merano nel 1957. L'attento sguardo di Weber si rivolge alle manifestazioni naturali nel paesaggio, alla natura morta e più raramente al ritratto. Suoi sono due paesaggi conservati dal Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano. Uno di questi mostra due fienili nella neve sullo sfondo delle montagne innevate nella luce sferzante del sole che produce particolari reazioni cromatiche. Il secondo raffigura due case su un'altura, con veduta del paesaggio montano in lontananza.

Hubert Mumelter, Rosengarten, Anfang der 1970er Jahre

Hubert Mumelter, Rosengarten, primi anni Settanta

Hubert Mumelter, Rosengarten, pröms agn 1970

Hubert Mumelter, Rosengarten, early 1970s

Hubert Mumelter, Seiser Alm, 1973

Hubert Mumelter, Völser Weiher

Hubert Mumelter, Landschaft mit Gebäuden

Emanuel Fohn (1881–1966) é da Klagenfurt, al südia da privat a Dachau, spo tl'Academia a Minca. Dedô vál a Berlin da Lovis Corinth. Por n tëmp cört manajëiel na scora da depënje a Hamburg. Do la Pröma vera mondiala vál a vire a Aunejia. Al á de gragn suzesc dantadöt a Paris. Danter le 1933 y 1943 virel a Roma. Tl 1938 se dál da fá por mëte al sigü n valgönes operes conscidrades „ert degenerada", ti pitan ai nazionalsozialisć da les baraté ite cun süa gran coleziun di romantics. Chësc desmostra, che Fohn capî l'ert contemporana, scebëgn ch'ara ê dalunc da süa ert. Porchël ál ince plü saurí contat cun les artistes y i artisć jogn do le 1943, canch'al vëgn a vire te Südtirol, a Suc, Ciastel y Balsan. Tl cheder zënza data él da odëi n detai de Balsan cun la dlijia di eucaristins coch'ara ê do la Secunda vera mondiala. L'odüda é cuntra Sarntal y la rovina dl Ciastel Rafenstein. Iadedô vëigon la forcela Sarner. Fohn laora cun de pices linies avisa por les condüje adöm te na spersa regolara.

Edith Lutz-Romani (1894–1983) é nasciüda a Kufstein.[4] Ara stüdia dal 1909 al 1911 tla Scora d'ert

Vigiljoch cable car, and the Wandelhalle arcade in Merano. In 1914 he changed his surname to Weber-Tyrol, and, by the end of World War I, had achieved fame-even as he commuted between Munich, Schwaz and South Tyrol. During his extended stay in Nervi on the Italian Riviera, an entry in his diary dated 2 February 1930 read: "Die herrliche wilde Bestie Natur! Gewaltige Brandung" [Violent waves-magnificent wild beasts of nature!].[3] After his marriage to Christa Matscher from Silandro/Schlanders in 1928, they were initially guests of painter Robert Graf du Parc at Rubein Castle in Merano. They then moved to Scena/Schenna for 17 months before finally settling in Appiano/Eppan in 1933. Unfortunately, Hans Josef Weber-Tyrol's post-war popularity was unmatched by financial success, and his final years were lived out in Merano until his death in 1957. His landscapes, still life paintings and occasional portraits, showed that Weber's primary interest lay in the natural world. His two paintings in the Bolzano Provincial Council building depict snow-covered barns with wintery mountains in the background and two houses in a mountainous setting.

Born in Klagenfurt, **Emmanuel Fohn** (1881–1966) studied privately in Dachau before furthering his education at the Munich Academy. He later moved to Berlin where he studied under Lovis Corinth. For a time, he ran a painting school in Hamburg and, in the 1920s was a frequent visitor to Venice and Paris, where he enjoyed considerable success. After 1933, he lived in Rome for a decade before moving to Castelrotto/Kastelruth. By 1938, Fohn had amassed a considerable collection of 18th and 19th century Romantic art deemed undesirable (so-called degenerate art) and banned by the then Nazi authorities. Given its incompatibility with his own work, this would seem to confirm Fohn's appreciation of art in a broader sense. By the time he moved to South Tyrol in 1943, Fohn had laid the basis for a relationship with a younger generation of artists. This undated picture of Bolzano shows a detail of the Eucharistinerkirche Church (Congregation of the Blessed Sacrament) as it was after World War II. It looks out at the Sarntal valley as far as the ruins of Rafenstein Castle with the Sarner Scharte col in the background. This exemplifies the way Fohn uses few but incisive brush strokes to create elegant compositions.

Originally from Kufstein, **Edith Lutz-Romani** (1894–1983)[4] first attended Amalie Rau's private art school in Munich between 1909 and 1911 before moving to Munich, where she studied at the Academy of Fine Arts under Ludwig von Langenmantel, Adelbert Niemeyer, and Friedrich Heubner. Residing in Bressanone/Brixen

Porträt des Tirolers Pembaur aus der Hand von Gustav Klimt hängt im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. Neben diesen gefragten Ex Libris entsteht ein breites Werk an Stillleben, Landschaften und Architekturen.[7] Der Südtiroler Landtag besitzt ein Bild mit einem Blumenstrauß in der Vase. Die Farben Rot, Violett und Weiß werden von dicken, beigen und pastosen Pinselzügen hinterfangen und damit hervorgehoben.

Hubert Mumelter (1896 – 1981) hat eine Doppelbegabung.[8] Nach dem Ersten Weltkrieg ist er noch im Zweifel, ob er Maler oder Dichter werden soll. Bekannt wird er vor allem mit seinen Büchern. Er ist einer der meistgelesenen Autoren Südtirols. Das Malen setzt er aber fort. Interessant ist, dass das Thema Landschaft sowohl in seinen Romanen als auch in seiner Lyrik stark lokal bis ins Detail in Südtirol verankert ist. In seinen Bildern zeigt sich ebenfalls das Bemühen, das Spezifische aus einer Landschaft herauszuarbeiten. Der Dichter Norbert C. Kaser, der die Schriften Mumelters sehr kritisch sah, meinte: „fast immer ist es Herbst.“.[9] Das trifft auch auf zwei Bilder im Südtiroler Landtag in Rosttönen zu. Aber das dritte Bild ist sehr aufgehellt mit Reflexlichtern im Wasser. Ein viertes, mit HM monogrammiertes Bild zeigt eine Winterlandschaft mit einem Hof und einem Familienhaus.

Emanuel Fohn (1881 – 1966), originario di Klagenfurt, studia privatamente a Dachau e in seguito all'Accademia di Monaco di Baviera. Si trasferisce quindi a Berlino dove è allievo di Lovis Corinth. Dirige per breve tempo una scuola di pittura ad Amburgo. Dopo la Prima Guerra Mondiale vive a Venezia. Riscuote notevoli successi, in particolare a Parigi. Fra il 1933 e il 1943 risiede a Roma. Nel 1938 si prodiga per mettere in salvo diverse opere tacciate come “arte degenerata” offrendo in permuta ai nazionalsocialisti la sua ricca collezione di pittori romantici. Episodio che rivela la sensibilità di Fohn per l'arte contemporanea, pur così distante dalla sua vena artistica. Questo agevolerà i suoi contatti con gli artisti più giovani quando dopo il 1943 egli si sposta in Alto Adige, con successive permanenze a Siusi, Castelrotto e Bolzano. Il quadro non datato ritrae uno scorcio di Bolzano con la Chiesa dei Sacramentini, mostrandone le condizioni al volgere della Seconda Guerra Mondiale. Lo sguardo rivolto in direzione della Val Sarentino punta verso la rovina di Castel Rafenstein, sullo sfondo si nota la Forcella Sarentina. Fohn lavora con tocchi rapidi e definiti che si ricompongono in limpide superfici.

Edith Lutz-Romani (1894 – 1983) nasce a Kufstein.[4] Dal 1909 fino al 1911 frequenta inizialmente la scuola d'arte privata della pittrice Amalie Rau a Monaco di Baviera e in seguito la reale scuola di artigianato artistico di Monaco di Baviera come allieva di Ludwig von Langenmantel, Adelbert Niemeyer e Friedrich Heubner. Dal 1914 al 1921 vive a Bressanone, e dal 1921 al 1923 a Bolzano, stabilendosi quindi definitivamente a Termeno. Nel 1946 è tra le fondatrici della Südtiroler Künstlerbund (Associazione artisti sudtirolesi). Già nel 1926 partecipa alla III Biennale d'Arte di Venezia Tridentina a Bolzano, nel catalogo della quale appare il suo dipinto di un mazzo di fiori.[5] A fianco alla copiosa produzione pittorica, si specializza in ex libris.[6] Suoi, fra gli altri, quello per il compositore Richard Strauss (1922) con la fossa orchestrale immersa nella luce, e quello per il tirolese Josef Pembaur (1931) raffigurato con l'arpa di fronte alla vastità di un paesaggio. Si tratta dello stesso Pembaur ritratto in una notevolissima opera di Gustav Klimt inserita nella collezione del Ferdinandeum, il museo provinciale del Tirolo a Innsbruck. Accanto ai richiestisssimi ex libris, fiorisce una vasta produzione di nature morte, paesaggi e architetture.[7] Il Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano possiede un quadro raffigurante fiori in vaso. I colori del rosso, del violetto e del bianco sono attorniati, e quindi messi in risalto, da energiche e pastose pennellate beige.

Hubert Mumelter (1896 – 1981), dotato di un doppio talento,[8] alla fine della Prima Guerra Mondiale nutre ancora dubbi sulla strada da seguire, se quella della pittura o della poesia. Deve la fama soprattutto ai suoi libri. Pur essendo tra gli autori altoatesini più letti, continuò a coltivare la sua passione per la pittura. È interessan-

Josef Kien(lechner), Stillleben, um 1948

Josef Kien(lechner), Stillleben, intorno al 1948

Josef Kien(lechner), Stillleben, incër le 1948

Josef Kien(lechner), Stillleben, C. 1948

Käte Busch-Federspiel, Schlern

privata dla dependjadëssa Amalie Rau a Minca y dedô tla *Königliche Kunstgewerbeschule* a Minca pro Ludwig von Langenmantel, Adelbert Niemeyer y Friedrich Heubner. Dal 1914 al 1921 virera a Porsenú, dal 1921 al 1923 a Balsan y dal 1923 inant a Tramin. Tl 1946 mëtera sö deboriada cun d'atri le *Südtiroler Künstlerbund*. Ara tol bele pert tl 1926 ala III. *Biennale d'Arte Venezia Tridentina Bolzano*. Tl catalogh él da odëi n depënt de n smaz de ciüfs.[5] Dlungia sü tröc chedri s'ára spezialisé sön ex libris.[6] Danter l'ater ára realisé chi dl componist Richard Strauss (1922) cun na büja d'orchestra lominosa y chi dl tirolesc Josef Pembaur (1931) cun n'erpa y na gran contrada iadô. De Pembaur él n portrait conesciü dessigné da Gustav Klimt che é metü fora tl *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* a Desproch. Danter i *ex libris* dër damaná ára realisé tröpes operes cun natöra morta, contrades y architetöres.[7] Le Consëi provinzial de Südtirol á n cheder cun lassura n smaz de ciüfs te n boché. I corusc cöce, violet y blanch vëgn incertlá y alzá fora da pinelades toces, grosses y beige.

Hubert Mumelter (1896 – 1981) ê n talënt dopl.[8] Do la Pröma vera mondiala pisimâl ciamó sce deventé dependjadú o poet. Al s'á fat conësce dantadöt cun sü libri. Al ê un di auturs de Südtirol che gnô lit le plü. Porimpó ál tres depënt inant. Al é interessant, che la tematica dla contrada é te sü romans y te sües rimes liades dassënn al post y cina tl detai a Südtirol. Ince te sü chedri se sforzel da lauré fora ci che é particolar te na contrada. Le poet Norbert C. Kaser, che odô i scric de Mumelter te na manira dër critica, aratâ: „feter dagnora él altonn“.[9] Chësc vel ince por i dui chedri dai tons dla rüja metüs fora tl

between 1914 and 1921, she then moved to Bolzano, before relocating to Termeno/Tramin in 1923. Before helping to found the Südtiroler Künstlerbund South Tyrolean Artists' Association in 1946, Lutz-Romani had already exhibited at the 3rd Biennale d'Arte Venezia Tridentina Bolzano twenty years earlier. The 1926 Biennale catalogue featured one of her works depicting a bouquet of flowers.[5] Besides her prolific career as a painter, she also produced bookplates.[6] One of these was for Richard Strauss (1922) of an orchestra pit and another, for Tyrolean composer Josef Pembaur (1931) of a harp against an open landscape. Her renowned portrait of Gustav Klimt hangs in the Ferdinandeum state museum in Innsbruck. Besides these sought-after bookplates, Edith Lutz-Romani's oeuvre spans numerous still life paintings, landscapes, as well as works of architecture.[7] Against a backdrop of thick beige and impasto brushstrokes, her painting of a bouquet of flowers in a vase in the South Tyrolean Provincial Council building, is dominated by reds, violets, and whites.

After the end of World War I, **Hubert Mumelter** (1896 – 1981) was still undecided as to whether he should become a painter or a poet.[8] Although he was one of the most widely read authors in South Tyrol at the time, he nevertheless continued to paint. In his novels, poems as well as his paintings, Mumelter's works are largely set in South Tyrol, with the landscape as the main subject. Often critical of Mumelter's writings, poet Norbert C. Kaser commented: “fast immer ist es Herbst” (It's almost always autumn).[9] Indeed, the dominant rusty colour hues in two of his paintings in the Bolzano Provincial Council building would seem to support this. A third painting, however, shows reflections on water, and a fourth (signed only HM) depicts a homestead and a family home in a winter landscape.

Kien was the pseudonym chosen by **Josef Kienlechner** (1903 – 1985). With both parents originating from Bolzano, his father went to Germany to perform at concerts and worked as a singing teacher. While studying art in Berlin in the interwar years, the young Kien was able to absorb the vibrant atmosphere of this cultural metropolis. By the start of the Second World War II his expressionist style with smooth finishes had evolved, revealing the influence of his mentor, Carl Hofer.[10] Between the end of WWII and the 1950s, Kien's colour schemes had changed, as he

Lore Arnold Maurer, Blumenmarkt

Herbert Danler, Gehöft (Rimpfmappe), 1983

Kien ist die Abkürzung, die **Josef Kienlechner** (1903–1985) als Signatur und meistens in Publikationen verwendet. Beide Eltern kommen aus Bozen. Da sein Vater Sänger ist, geht dieser für Engagements nach Deutschland. In Berlin ist er auch Professor für Gesang, sodass Kien im vital großstädtischen Kulturleben Berlins der Zwischenkriegszeit seine Eindrücke erfährt und dort auch Malerei studiert. Vor dem Zweiten Weltkrieg pflegt Kien einen Expressionismus mit einheitlichen Flächen, da und dort sieht man noch den Einfluss seines Professors Carl Hofer.[10] Nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1950er-Jahre verändert sich seine Farbpalette, die dunkler wird. Er arbeitet immer mehr mit deutlichen, meist dunklen Umrissen oder Umrandungen. Hinzu kommen schmale Lichtsäume. Dieser Phase entstammt das Bild im Südtiroler Landtag. Es zeigt einen Tulpenstrauß, der in Dialog mit einem Bild links tritt. Eine Tulpe hängt bereits. Auf dem Bild kann man, wenngleich sehr reduziert, eine blonde Frau mit Hündchen erkennen, durch einen Wald schreitend. Die elegante Haltung der Frau, die einen Hut trägt, nähert sich formal den Schwingungen der Blätter der Tulpen. Selbst die Bäume schwingen sich hinauf. Gegen Ende der 1950er-Jahre arbeitet er zusehends abstrakt. Er malt aber eine Zeit lang parallel auch figürlich.[11] Er ist mit dem Dichter Joseph Zoderer befreundet, der mehrfach über ihn schreibt.[12]

Käte Busch-Federspiel (1917–1997) wird in Valdivia/Chile geboren.[13] Die Familie übersiedelt 1923 nach Deutschland. 1936 bis 1939 studiert sie an der Kunstgewerbeschule und an der Kunstakademie in Dresden. Ab 1941 arbeitet sie in Italien und ab 1945 lebt sie in Meran. 1955 heiratet sie dort den Meraner Ingenieur Hermann Federspiel. Ihre Interessen konzentrieren sich vor allem auf Landschaften und Porträts. Der Südtiroler Landtag besitzt ein zartes Aquarell, das mit wenigen Pinselzügen die Landschaft mit hellem Gelb, hellem Rostbraun sowie die Berge blau in Luftperspektive erfasst.

Lore Arnold Mauerer (1923–1960) wird in Innsbruck geboren und erfährt von ihrem Vater, der Maler ist,[14] früh Unterstützung.[15] Ab 1942 studiert sie an der Technischen Hochschule in München, Abteilung Kunsterziehung. 1943 bis zu ihrer Lehramtsprüfung 1947 ist sie mit Kriegsunterbrechungen an der Akademie der bildenden Künste, Meisterschule für Kunsterziehung, in Wien. 1948 Lehramtsprüfung für Deutsch in Innsbruck. Zusätzlich studiert sie an der Universität Innsbruck Französisch und Germanistik. 1948 bis 1950 Probelehrerin in Innsbruck. 1950 bis 1953 Professorin am Mädchengymnasium in Innsbruck. 1953 heiratet sie den Südtiroler Fritz Mauerer und zieht nach Bozen, wo sie 1954 in den Südtiroler Künstlerbund aufgenommen wird. In Südtirol unterrichtet sie Zeichnen

te notare come il tema del paesaggio vernacolare sia fortemente ancorato, fino al dettaglio, ai luoghi dell'Alto Adige, tanto nei suoi romanzi quanto nella lirica. Nei suoi quadri traspare anche lo sforzo di enucleare la specificità di un paesaggio. Il poeta Norbert C. Kaser, che vedeva con occhio oltremodo critico gli scritti di Mumelter, soleva dire: "è quasi sempre autunno.".[9] Commento senz'altro confacente a due quadri in tonalità ruggine conservati al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano. Nel terzo dipinto invece i toni sono molto schiariti dai riflessi di luce sull'acqua. Un quarto quadro, contrassegnato dal monogramma HM, presenta un paesaggio invernale con un maso agricolo e una dimora domestica.

Kien (1903–1985) è la firma breve utilizzata da **Josef Kienlechner**, specie per le pubblicazioni. I genitori erano entrambi bolzanini, ma il padre si spostò in Germania in seguito a diverse scritture come cantante, divenendo in seguito insegnante di canto a Berlino. Di conseguenza Kien potè formarsi nel vivace ambiente culturale della Berlino nel periodo tra le due guerre, studiandovi anche pittura. Prima della Seconda Guerra Mondiale Kien segue un'ispirazione espressionista dalle superfici uniformi, dalla quale traspare qua e là l'influenza del suo professore, Carl Hofer.[10] Dopo la guerra e fino agli anni '50 vira la sua gamma cromatica verso toni più scuri. Lavora sempre più con contorni o bordature marcati, spesso scuri, aggiungendovi fini margini luminosi. Il quadro del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano risale a questo

Consëi provinzial de Südtirol. Le terzo cheder é indere dër lominus cun reflesc de löm t'ega. N cuarto cheder, cun le monogram HM, mostra na contrada da d'invern cun n lüch y na ciasa de familia.

Kien (1903–1985) é l'ascortaziun de **Josef Kienlechner**, ch'al adorâ feter dagnora da sotscrí y tles publicaziuns. Sü geniturs ê da Balsan. So pere è ciantarin y é porchël jü tla Germania olach'al â deplü inciaries. A Berlin êl ince professur de cianté. Kien á tut sö zacotan dala vita culturala via dla gran cité Berlin ti agn danter les döes veres y chiló ál ince studié pitöra. Dan la Secunda vera mondiala s'á Kien dé jö cun n espressionism da sperses uniformes, alüsc vëigon ciamó fora l'influënza de so professur Carl Hofer.[10] Do la Secunda vera mondiala cina ti agn 1950 se müda süa paleta de corusc deventan plü scöra. Al laora tres deplü cun contures y bordöres tleres y feter dagnora scöres injuntan urs lominusc sotis. Le cheder tl Consëi provinzial de Südtirol é de chësta fasa. Al mostra n smaz de tulpes che dialoghëia cun n cheder a man ciampa. Öna na tulpa é bele desflorida. Sön le cheder él da odëi, n pü ascognüda, na ëra bionda cun n pice cian jon fora por n bosch. Le portamënt elegant dla ëra, che á n ciapel, ti röia pormez tla forma ales vibraziuns dles fëies dles tulpes. Ince i lëgns se rampizëia sö. Cuntra la fin di agn 1950 laorel te na manira scialdi astrata. Por n pez alalungia é sües rapresentaziuns tl medemo tëmp indere ince figuratives.[11] Al è n compagn dl poet Joseph Zoderer, che á scrit te deplü ocajiuns de ël.[12]

Käte Busch-Federspiel (1917–1997) nasc a Valdivia tl Cile.[13] Tl 1923 vá süa familia a vire tla Germania, olach'ara südia dal 1936 al 1939 tla *Kunstgewerbeschule* y tl'Academia d'ert a Dresden. Dal 1941 inant laorera tla Talia y dal 1945 inant virera a Maran, olach'ara marida tl 1955 l'injinier da Maran Hermann Federspiel. Ara é dantadöt interessada ales contrades y ai portrait. Le Consëi provinzial de Südtirol á n acuarel fin, che rapresentëia cun püces pinelades y te na prospetiva dl'aria la contrada da n ghel lominus, ros corú rüja y les munts börnes.

Lore Arnold Mauerer (1923–1960) nasc a Desproch y vëgn bele adora sostignida da so pere,[14] che é depenjadú.[15] Dal 1942 inant stüdiera tla *Technische Hochschule* a Minca, tla seziun educaziun artistica. Dal 1943 cina l'ejam da maestra tl 1947 éra, ater co tratan val' interuziun gau-

opted for darker outlines and narrow fringes of light. His painting on display at the Bolzano Provincial Council building dates from this period. Its position on the wall in symbiosis with the artwork on the left, the work portrays a bouquet of tulips, in which one flower droops limply. In the same frame is an image of a blond woman walking a small dog through the forest. As the elegant woman with a hat approaches the vibrant tulips, the surrounding trees appear to sweep upwards. Despite his increasingly abstract work towards the end of the 1950s, Kien continued to paint figuratively.[11] Poet Joseph Zoderer, whom Kien had befriended, wrote about him on numerous occasions.[12]

Born in Valdivia, Chile[13], **Käte Busch-Federspiel** (1917–1997) moved to Germany with her family. Between 1936 and 1939, she studied at an art school before attending the Dresden Art Academy. In 1941 she started working in Rome, and, after her marriage to the engineer Hermann Federspiel, they relocated to Merano ten years later. As the wife of an engineer, Busch-Federspiel's work focussed mainly on landscapes and portraits. Her watercolour at the Bolzano Provincial Council building is comprised mainly of bright yellows, rusty browns, and blues. Few brushstrokes are needed to portray the sky above the mountains.

Lore Arnold Maurer (1923–1960) was born in Innsbruck. With the encouragement of her (painter) father[14], she started at an early age.[15] Her studies at the Technical University in Munich in 1942 were followed by a course at the Master School for Art Education in Vienna where, (wartime interruptions notwithstanding), she obtained her teacher's training certificate in 1947, while also passing her French and German examinations. From 1948 to 1950, she served as a probationary teacher before taking up a fulltime teaching post at the Innsbruck High School for Girls, where she remained from 1950 to 1953. After marrying Fritz Mauer, a South Tyrolean, they moved to Bolzano, where, in 1954, she joined the South Tyrolean Artists' Association. As a freelance artist, Lore also gave private drawing and painting lessons. While working under the Reichsarbeitsdienst Reich Labour Service in Vienna during the war years, her oeuvre had already contained elements of social critique, belying a skillful renitence in opposing the Nazi regime then in power. Even after the end of the war her work remained a vehicle for her social

und Malen privat und ist als freie Künstlerin tätig. Sie zeigt biografisch nicht nur eine geschickte Renitenz, wie etwa beim Reichsarbeitsdienst, gegen das Regime der Nationalsozialisten, sondern fügt in ihr Œuvre sozialkritische Elemente ein, wie etwa Heimatvertriebene nach dem Krieg oder bereits die Atombombe. Bisweilen tendiert sie zu einer bewussten, kindlichen Naivität, die sich mit brutaleren Elementen abwechselt. Sie pflegt eine starke Lokalfarbe, so auch im Bild des Südtiroler Landtages *Ein Blumenverkäufer mit Frau, Kind und Hund*. 1958 erkrankt sie schwer. 1960 stirbt sie mit nur 37 Jahren.

Die sogenannte *Rimpfmappe* mit sechs heute einzeln gerahmten Blättern fand ihren Weg in den Südtiroler Landtag. Diese Mappe war Teil einer groß angelegten Rettungsaktion: Die Rimpfhöfe bei Schlanders im Vinschgau wurden 1220 zum ersten Mal urkundlich erwähnt. Sie waren im Besitz von Kloster Marienberg, das sie jahrhundertelang verpachtete, zuerst an die Familie der „Rimpfer". Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wanderten immer mehr Pächterfamilien ab, der Niedergang setzte ein. Ab 1910 waren die Höfe Eigentum der Fraktionsverwaltung Kortsch. 1980 schien der Unterrimpfhof endgültig dem Verfall preisgegeben, und mit ihm eine der ältesten gotischen Stuben des Vinschgaus. 1982/1983 fand eine Rettungsaktion zur Erhaltung der Rimpfhöfe statt. Schließlich konnten sie 1987 der Öffentlichkeit übergeben werden. Bis heute können sich dort künstlerisch Schaffende zum Malen und Schreiben zurückziehen. Die Künstler Herbert Danler, Joseph Brunner, Karl Grasser, Elmar Peintner, Robert Scherer und Luis Stefan Stecher stellten Drucke zur Verfügung, um eine Mappe zusammenzustellen, deren Erlös der Sanierung zugutekommen sollte. Die Künstler legten auch selbst zum Schleppen der Steine und zum Restaurieren Hand an.[16]

Herbert Danler (1928–2011) wird in Fulpmes in Tirol geboren. Er lernt nach der Matura das Malerhandwerk im väterlichen Betrieb. 1952 bis 1957 studiert er an der Akademie in Wien bei Franz Elsner und dem führenden Expressionisten Herbert Boeckel, der auch den für alle verpflichtenden Abendakt leitet. Danach geht er in den Schuldienst. Aus seinem offenkundig sehr aktiven und leidenschaftlichen Unterricht entwächst eine kommende Generation von Kunstschaffenden, wie etwa Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel und Elmar Peintner. Anschließend ist er freier Künstler. 1972 wird er Gründungsmitglied der Galerie Elefant in Landeck, die unter der Führung der vitalen Galeristin Lami-Delago, die immer wieder mit Künstlerinnen und Künstlern aus Südtirol zusammenarbeitet, ein reges Ausstellungsprogramm in Landeck und später in Hall in Tirol voranbringt.[17] Danler hatte sich schon vor der Rimpfmappe sowohl bei der Ölmalerei als auch bei der Grafik darauf konzentriert, in die noch unberührteren Täler Tirols und Südtirols zu gehen. Er schuf Motive mit kraftvollen, breiten Pinselstrichen oder in der

periodo stilistico. Raffigura un mazzo di tulipani, che entra in dialogo con un quadro sulla sinistra. Un tulipano è già sfiorito. Sul quadro, per quanto appena abbozzato, si ravvisa una bionda signora con cagnolino nell'atto di attraversare il bosco. L'elegante portamento della donna, che indossa un cappello, si avvicina alla forma ondeggiante dei petali dei tulipani. Anche gli alberi sembrano ondeggiare verso l'alto. Verso la fine degli anni Cinquanta il suo lavoro si fa sempre più espressamente astratto. Per un certo periodo tuttavia, parallelamente, dipinge ancora in maniera figurativa.[11] Era legato da amicizia al poeta Joseph Zoderer, che scrisse più volte sulla sua figura.[12]

Käte Busch-Federspiel (1917–1997) nasce a Valdivia in Cile.[13] Nel 1923 la famiglia si trasferisce in Germania, dove dal 1936 al 1939, la giovane frequenterà la scuola d'arte e mestieri e l'accademia d'arte di Dresda. Dal 1941 lavora in Italia e dal 1945 vive a Merano, dove nel 1955 sposa l'ingegnere meranese Hermann Federspiel. Il suo interesse pittorico si concentra in particolare su paesaggi e ritratti. Il Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano possiede un acquerello dai toni delicati, che in poche pennellate cattura il paesaggio in una prospettiva aerea di gialli luminosi, toni ruggine chiaro e montagne blu.

Lore Arnold Mauerer (1923–1960) nasce a Innsbruck, e viene precocemente[14] introdotta al mondo dell'arte dal padre, pittore.[15] Dal 1942 studia nella sezione di educa-

jada dala vera, a Viena tl'Academia dles erts figuratives y tla scora profesionala por l'educaziun artistica. Tl 1948 fejera l'ejam da maestra de todësch a Desproch. Implü südiera franzesc y germanistica tl'Université da Desproch. Dal 1948 al 1950 éra maestra de proa a Desproch, dal 1950 al 1953 professuria tl ginase por mitans a Desproch. Tl 1953 se maridera cun le sudtirolesc Fritz Mauerer y vëgn a vire a Balsan, olach'ara vëgn tuta sö tl 1954 pro le *Südtiroler Künstlerbund*. Te Südtirol insëgnera privat da dessigné y da depënje y laora sciöche artista lëdia. Nia ma te süa biografia se mëtera cuntra le rejim di nazionalsozialisć, sciöche p.ej. pro le Sorvisc dl laur dl Reich, mo ara mët ite ince te süa opera artistica elemënc de critica soziala, sciöche les porsones che é gnüdes parades demez do la vera o la bomba atomica. Datrai ti vára da ion do plülere a na naivité infantila, che se barata jö cun elemënc plü brutai. Ara adora n corú sterch dl post, sciöch'an pó l'odëi ince tl cheder dl Consëi provinzial de Südtirol *Ein Blumenverkäufer mit Frau, Kind und Hund*. Tl 1958 se amarera dassënn. Ara mör spo tl 1960 cun ma 37 agn.

Tl Consëi provinzial de Südtirol él ince rové la insciödita mapa *Rimpf*. Ara é metüda adöm da sis plates, aldedaincö é vignöna metüda te na cornisc. Chësta mapa è na pert de na gran aziun de salvataje. I lüsc de Rimpf vëgn dant por le pröm iade te n documënt dl 1220. Ai è de proprieté dl convënt Marienberg, che i á lasciá ia adinfit por secui alalungia, tl pröm ala familia di „Rimpfer". Tl mëteman dl 20ejim secul s'un é tres deplü families afitadines jüdes demez y i lüsc risćiâ da tomé adöm. Dal 1910 inant êsi de proprieté dl'aministraziun dla fraziun Kortsch. Tl 1980 parôl che le lüch Unterrimpf foss jü por dagnora en rovina, cun öna dles stües gotiches plü vedles dla Val Venosta. Tl 1982/1983 él gnü invié ia n'aziun por salvé y mantigní inant i lüsc Rimpf a Solaneres tla Val Venosta.

Karl Grasser, Dorfkirche (Rimpfmappe), 1984

Joseph Brunner, Abt von Marienberg (Rimpfmappe), 1983

Luis Stefan Stecher, Laub (Rimpfmappe), 1978

concerns including the plight of displaced persons, and she expressed fears of the atomic bomb. Tending at times towards a seemingly deliberate, childlike naivety, this was in sharp contrast with her sometimes shocking motifs. Her paintings, such as *Ein Blumenverkäufer mit Frau, Kind und Hund* (A Flower Seller with his Wife, Child, and Dog) displayed at the Bolzano Provincial Council building, are locally inspired. After falling seriously ill in 1958, her life was cut short in 1960, and she passed away at the age of only 37.

Comprised of six original prints, the unique *Mappe Rimpf* portfolio hanging in the Provincial Council building has its raison d'être in a highly unusual and significant recovery operation. Dating back to at least 1220, the ancient Rimpfhöfe farmhouses near Silandro were once the property of the Marienberg Monastery, which originally leased them to a certain Rimpfer family. After sharecroppers and tenants deserted the area in the early 20th century, the centuries-old leases were terminated, and the buildings fell into disrepair. By 1910, the properties had deteriorated to the point where the rural buildings had to be placed under the administration of the Corces/Kortsch sub-municipal administration (separate administrations of civic use assets). By 1980, the Unterrimpfhof farmhouse (housing one of the oldest gothic rooms in the Val Venosta/Vinschgau valley) had become completely dilapidated. A large-scale recovery operation was initiated two years later to save the crumbling farmhouses from collapse. With renovations completed in 1983, the farmhouses finally reopened to the public in 1987. The newly refurbished buildings now served as a retreat to which artists could retire to write and paint. A group of local artists including Herbert Danler, Joseph Brunner, Karl Grasser, Elmar Peintner, Robert Scherer and Luis Stefan Stecher helped to fund the restoration project. They decided to compile a dossier of their original works to raise money and finance the restoration project. It was thus that the dossier was named the *Rimpfmappe* portfolio. Besides donating their works, the artists also performed manual labour on the construction site-hauling stones and restoring the masonry.[16]

Herbert Danler (1928 – 2011) was born in Fulpmes in Tyrol. After graduating from high school, he joined his father's business as a painter. Between 1952 and 1957

Grafik mit markanten Zeichenstrichen, beziehungsweise Holzschnitten, um die oft elegische Stimmung einzufangen. Ein solches Sujet spendete er auch für die Mappe mit einem alten Gehöft mit verbogenen Dächern, unregelmäßiger Bauweise, vom Alter gezeichnet.

Joseph Brunner (1924–2017), in Prad am Stilfser Joch geboren, absolviert von 1938 bis 1943 die steintechnische Ausbildung in Laas. Seine Befähigung als Bildhauer erweitert er von 1949 bis 1953 an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er bei Franz Santifaller, Fritz Wotruba und Heimo Kuchling studiert. Zwischen 1953 und 1964 ergänzte er die Auslandserfahrung mit Studienaufenthalten in Venedig, Florenz, Rom, Neapel, Sizilien, Spanien, Frankreich, der Türkei und Griechenland. In seinen Skulpturen einer knappen, konzisen Formgebung verbunden, strebt er in seinen Holzschnitten eine kräftige Linienführung unter Ausnutzung des Weiß des Bildträgers Papier an. Der Holzschnitt zeigt einen Bischof mit Mitra, die aber auch ein Abt mit eigener Jurisdiktion tragen durfte, mit einem Kirchenmodell.

Karl Grasser (1923–2022), der zuerst die Kunstschule in Gröden besucht und dann die Akademie der bildenden Künste in Wien absolviert, arbeitet als Bildhauer meist in Bronze oder Marmor, für Kirchen oder für den öffentlichen Raum. Der Kultur-, Orts- und Landschaftsschutz ist ihm ein besonderes Anliegen, weshalb er 22 Jahre in der Baukommission von Schlanders tätig ist. Für die Rimpfmappe spendete er die Darstellung eines Ensembles in einem historischen Dorfkern, in starker Holzschnittlinearität. Noch ein zweiter Holzschnitt befindet sich im Südtiroler Landtag: eine betagte Frau mit schmerz- oder trauererfülltem Gesicht sitzt mit Rosenkranz auf einer Bank. Hinter ihr vermittelt ein Blumentopf zu den Füßen Christi die Andeutung eines Kruzifixus, stark angeschnitten mit einem übergroßen Nagel. Zur Ausdruckskraft Grassers gehören auch die großen Hände, die in diesem Fall den Blick auf den Rosenkranz ziehen, Zeichen seiner Religiosität.

zione artistica della scuola tecnica superiore di Monaco di Baviera. Dal 1943 fino all'esame d'abilitazione all'insegnamento nel 1947 frequenta, fra interruzioni causate dalla guerra, l'Accademia di Belle Arti di Vienna nel corso magistrale di educazione artistica. Nel 1948 supera l'esame per l'insegnamento del tedesco, a Innsbruck, città dove inoltre studia francese e germanistica all'università locale e dove, svolto il tirocinio d'insegnamento dal 1948 al 1950, è infine professoressa al Ginnasio femminile dal 1950 al 1953. Anno in cui sposa il sudtirolese Fritz Mauerer e si trasferisce a Bolzano, dove nel 1954 viene ammessa all'Associazione Artisti Sudtirolesi. In Alto Adige insegna privatamente disegno e pittura, e si dedica alla libera professione d'artista. La sua biografia testimonia non solo tratti di ingegnosa disobbedienza civile al regime nazionalsocialista, come nel caso del servizio di lavoro ausiliario (Reichsarbeitsdienst), ma contiene anche elementi di critica sociale inseriti nella sua opera, come i profughi del dopoguerra oppure, sin da subito, la bomba atomica. Tende talora ad un consapevole infantilismo di genere naïf, che si alterna ad elementi di carattere più brutale, ed è fortemente attenta al colore locale, come nel quadro del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano *Venditore di fiori con donna, bimbo e cane*. Colpita da grave malattia nel 1958, muore nel 1960 a soli trentasette anni.

Al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano è pervenuta anche la cosiddetta cartella *Rimpf*. Composta da sei tavole, oggi separatamente incorniciate, questa cartella faceva parte di una campagna di tutela di grande respiro. I masi Rimpf, la cui prima testimonianza documentale risale al 1220, appartenevano all'abbazia di Monte Maria, che per secoli li gestì in locazione. Da principio, appunto, alla famiglia dei Rimpfer. Con i primi del XX secolo la crescente emigrazione di famiglie affittuarie ne sancì il declino, tanto che dal 1910 i masi passarono in proprietà all'amministrazione della frazione di Corces. Nel 1980 il Maso Unterrimpf con la sua stube gotica, una

Elmar Peintner, Betagtes Paar mit Hund (Rimpfmappe), 1982

Renovierung der Rimpfhöfe.
Foto Elmar Peintner

Lavori di recupero dei masi Rimpf.
Foto Elmar Peintner

Tratan le renovamënt di lüsc Rimpf.
Foto Elmar Peintner

Renovation of the "Rimpfhöfe" farmsteads.
Photo by Elmar Peintner

Tla finada ti ési gnüs surandá al publich tl 1987. Sëgn él artisć che pó gní chiló por depënje o scrí en pesc. I artisć Herbert Danler, Joseph Brunner, Karl Grasser, Elmar Peintner, Robert Scherer y Luis Stefan Stecher á surandé stampes da cöie adöm te na mapa y ci ch'ai ess davagné impara foss gnü adoré da restrotoré le lüch. I artisć á ince daidé da stracé peres y da restauré le frabicat.[16]

Herbert Danler (1928–2011) nasc a Fulpmes tl Tirol. Do la matura imparel da depënje tla berestot de so pere. Dal 1952 al 1957 stüdiel tl'Academia a Viena pro Franz Elsner y pro l'epressionist important Herbert Boeckel, che tëgn le curs *Abendakt*, de oblianza por düc. Dedô vál a lauré te scora. Cun pasciun y te na manira ativa insëgnel jö la generaziun de artistes y artisć che vëgn do, danter chisc él p.ej. Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel y Elmar Peintner. Dedô laorel scióche artist lëde. Tl 1972 mëtel impé deboriada cun d'atri la galaria Elefant a Landeck, che vëgn manajada da Lami-Delago, na galerista dër ativa, che laora tres indô deboriada cun artistes y artisć de Südtirol y che porta inant n program rich de mostres a Landeck y dedô a Dala tl Tirol.[17] Bele denanco fá la mapa Rimpf s'á Danler tut dant da jí tles valades ciamó intates dl Tirol y de Südtirol por realisé sü chedri a öre y sües grafiches. Sü motifs vëgn a s'al dé cun pinelades stersces y leries o tla grafica y tles xilografies cun linies tleres descrion n'atmosfera gonot elegiaca. N te motif vëgn ince dant tla mapa, olach'al é rafiguré n vedl lüch cun tëc storc y n sistem de costruziun nia regolar, derné dal tëmp.

Joseph Brunner (1924–2017) nasciü a Prad apé dl Stelvio, fej na formaziun dal 1938 al 1943 sön la tecnica dla pera a Laas. Al perfezionëia so förtl da scoltur dal 1949 al 1953 tl'Academia d'ert a Viena, olach'al stüdia pro Franz Santifaller, Fritz Wotruba y Heimo Kuchling. Danter le 1953 y le 1964 fejel esperiënzes foradecá cun sojornanzes de stüde a Aunejia, Firenze, Roma, Napoli, tla Sicilia, Spagna, Francia, Turchia y Grecia. Al ti dá a sües scoltöres na forma püch definida y essenziala, tles xilografies indere röiel a dessigné cun linies grosses s'anuzan dl blanch dl papier. La xilografia mostra n vësco cun n mitra, che ince n abat cun na süa iurisdiziun podô se vistí, y iadô n model de na dlijia.

he studied at the Academy of Fine Arts in Vienna under Franz Elsner and Herbert Boeckel (a leading Austrian Expressionist), who also led the *Abendakt* (nude) painting classes. Danler then went into teaching, helping to influence an up-coming generation of artists such as Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel and Elmar Peintner. Danler worked as a freelance artist before, in 1972, helping to found the Elefant art gallery in Landeck together with its owner, Lami-Delago. The latter's habitual collaborations with artists from South Tyrol were instrumental in developing a lively cultural programme both in Landeck as well as in Hall in Tirol.[17] Prior to the *Rimpfmappe* portfolio project, Danler had ventured into some of the more remote valleys in Tyrol and South Tyrol, where he devoted himself to oil painting and graphic works of art. His powerful, broad brushstrokes and woodcuts manifested his elegiac style. To the *Rimpfmappe* portfolio he contributed a print of a weathered old homestead with a buckled roof, marked by age.

Joseph Brunner (1924 – 2017) was born in Prato allo Stelvio/Prad am Stilfser Joch. After completing a stone sculpture course at the Lasa/Laas Technical School from 1938 to 1943 Brunner attended the Viennese Academy of Fine Arts between 1949 and 1953, studying under Franz Santifaller, Fritz Wotruba and Heimo Kuchling. Between 1953 – 1964 he made several journeys abroad, carrying out field studies in places like Venice, Florence, Rome, Naples, Sicily, Spain, France, Turkey and Greece. While his sculptures are well defined, he uses the white of his paper to achieve a linear effect in his woodcuts. In his woodcut of a church, the bishop's mitre could just as easily have been worn by an abbot.

Karl Grasser (1923 – 2022) began frequenting the Val Gardena/Gröden Art School before graduating from the Academy of Fine Arts in Vienna. Working mainly in bronze and marble, his sculptures mostly found their way into churches or public spaces. His activism for the protection of cultural landscapes led to a 22-year-long membership of the Silandro building commission. Grasser's contribution to the *Rimpfmappe* portfolio was his woodcut of a group gathering in a village. Another woodcut in the Bolzano Provincial Council building depicts an old woman with a grief-stricken expression sitting on a bench, clutching a rosary. Behind her lies an etched flowerpot beneath Christ on the Cross bleeding from a large nail embedded in His flesh. Grasser's expressiveness and religiosity is manifested in his disproportionately large hands, focussing on the rosary.

Luis Stefan Stecher (*1937) from Lasa entered the Vienna Academy of Fine Arts in 1957, studying under Robert Eigenberger and Herbert Boeckl. At the end of

Luis Stefan Stecher (*1937), in Laas geboren, besucht die Akademie der bildenden Künste in Wien ab 1957 mit Robert Eigenberger und Herbert Boeckl als Professoren. Er setzt sich für den Wiederaufbau der Kunsterziehung in Südtirol nach dem Zweiten Weltkrieg ein, arbeitet zwischen 1966 und 1969 selbst als Lehrer und anschließend als freier Künstler. Stecher hat eine Doppelbegabung.[18] Er kann sowohl in der Malerei als auch in der Dichtkunst auf ein großes Œuvre verweisen.[19] Neben seiner Lyrik wird er vor allem mit seinen *Korrnrliader* im Dialekt des Vinschgau in den 1970er-Jahren bekannt. Neben Studienreisen nach Südostasien zwischen 1970 und 1980 nimmt er an der Himalaya-Expedition von Reinhold Messner zum Cho Oyu teil, die sich in mehreren Bildern niederschlägt. Seine Gemälde und zahlreichen Fresken orientieren sich an einem starken Realismus, können aber auch bis zu fantastischen Kompositionen gehen. Für die Rimpfmappe spendierte er eine Druckgrafik, auf der ein Haufen getrockneten Laubs zu sehen ist. Dieser Mikrokosmos der Natur nimmt fast abstrakte Züge an. Solche Mikrokosmen sind auch in seiner Dichtkunst zu finden. Das offizielle Amtsporträt von Silvius Magnago demonstriert den starken Verismus.

Elmar Peintner (*1954), dessen Südtiroler Vater mit der Option nach Nordtirol kam und blieb, schafft immer wieder alte, von Arbeit, Klima und Schicksal gezeichnete Gesichter. Die hyperrealistische Darstellung ist abgebildete Zeit. Jedoch die Körper der Dargestellten sind kindlich und erzeugen auf diese Weise einen bewusst irritierenden Kontrast. Das Paar in gestreiften Hemden und mit einem Hund in Begleitung ist eine Reflexion der körperlichen und seelischen Belastungen. Der Hund sieht mit einem Auge auf die Betrachtenden hinaus. Dies hat mit einer interessanten psychologischen Rezeption zu tun: Elmar Peintner beschäftigte sich in den 1970er- und 1980er-Jahren intensiv mit den Schriften von Paul Watzlawick. Dessen empirische und klinische Forschungen

tra le più antiche della Val Venosta, sembrava definitivamente condannato alla rovina. Tra il 1982 e il 1983 a Silandro in Val Venosta viene lanciata una campagna di tutela per la conservazione dei masi Rimpf, che nel 1987 giungono infine ad essere trasferiti in mano pubblica. Da allora accolgono i creativi che qui hanno modo di ritirarsi per dipingere e scrivere. Gli artisti Herbert Danler, Joseph Brunner, Karl Grasser, Elmar Peintner, Robert Scherer e Luis Stefan Stecher donarono le stampe, raccolte in una cartella, il cui ricavato era destinato al risanamento del maso. Gli artisti contribuirono anche in prima persona, issando e restaurando le pietre da costruzione.[16]

Herbert Danler (1928–2011) nasce a Fulpmes in Tirolo. Dopo l'esame di maturità apprende i rudimenti dell'arte pittorica nella bottega paterna. Dal 1952 al 1957 studia all'Accademia di Vienna da Franz Elsner e da Herbert Boeckel, capofila espressionista e animatore del programma di sedute serali di nudo. In seguito si

Karl Grasser (1923–2022) fej naota la Scora d'ert te Gherdëna y spo l'Academia d'ert a Viena. Al realisëia dantadöt scoltöres de brom o de ermo, por dlijies o por posć publics. Al ti stá dër a cör la sconanza dla cultura, dl post y dla contrada, porchël él 22 agn alalungia tla comisciun dl frabiché de Solaneres. Por la mapa de Rimpf scinchel ia na rapresentaziun de n ensemble tl zënter storich de n paisc, realisada cun na linearité sterscia da xilografia. Al é ciamó na secunda xilografia tl Consëi provinzial de Südtirol. Na mëda atempada cun n müs plëgn de dolur y de plüra é sentada sön n banch, tla man tëgnera na spaternöra. Do ëra él n boché dai ciüfs sot i pisc de n crist, imbruncià cun n agü scialdi gran. Pro la forza espressiva de Grasser tochel ince les gran mans, che condüj chiló l'edl söla spaternöra, n sëgn de süa religiosité.

Robert Scherer, Am Strand (Rimpfmappe), 1984

Robert Scherer, Am Fenster

Robert Scherer, Stadt in der Bucht, 1967

Robert Scherer, Stillleben, 1968

Robert Scherer, Akte

World War II, he was among those helping to reconstitute art education in South Tyrol. Working as an art teacher between 1966 and 1969 and later as a freelance artist, Stecher achieved success both in painting and poetry[18], with significant honours in both disciplines.[19] Besides poetry, he is best known for his 1970s *Vinschgau Korrnrliader* tinker's lyrics. In addition to his study trips to Southeast Asia from 1970 – 1980, he took part in Reinhold Messner's Cho Oyu expedition in the Himalayas, depicted in several of his works. Although Stecher's paintings and frescoes are mainly oriented towards realism, they also include fantastical compositions. His print of a heap of dead leaves represented his contribution to the *Rimpfmappe* portfolio. As in his poetry, the natural world in his paintings takes on an almost abstract character. On the other hand, his official portrait of Silvius Magnago is powerfully realistic.

Elmar Peintner (*1954), whose South Tyrolean father left for North Tyrol after the 1938 Option Agreement, depicts faces worn down by hardship exposure to the elements, and abandoned to an unkind fate. If his hyper-realism is a study in the passing of time, his subjects by contrast appear overly simplistic and intentionally irritating. The couple in striped shirts with a dog appear to be physically and mentally challenged. One eye of the dog is fixed on the viewer, suggesting an intriguing psychological notion. In the 1970s and 1980s, Peintner was heavily taken with the writings of Paul Watzlawick, whose clinical and empirical research purported that what we perceive as "reality" is in fact just a human construct. Indeed, this is the theme of Watzlawick's book: *Wir wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*[20] (How Real is Real? Confusion, Disinformation, Communication.). Such ideas also resounded with those of cyberneticist, psychologist, and philosopher, Ernst von Glaserfeld, who lived in Merano prior to World War II, and mirrored in Heinz von Förster's experiments.[21] While von Glasersfeld refers to it as *Radical Constructivism*[22], Watzlawick looks at the relationship between animals and humans. Quoting Heini Hediger's research in Switzerland, he writes: *"Wir sind für das Tier oft in einer für uns unangenehmen Weise durchsichtig. Diese in gewissem Sinne peinliche Erkenntnis ist in der Tierpsychologie bisher merk-*

Markus Vallazza, „Tauromaquia“ après Goya, 1963

Max Sparer, Ochsenzug, 1952

Viktor Moroder, Der Gekreuzigte, 1955

Viktor Moroder beim Vollenden einer Skulptur des Gekreuzigten, Archiv Markus Neuwirth

Viktor Moroder mentre rifinisce una scultura del Crocifisso, Archivio Markus Neuwirth

Viktor Moroder tratan ch'al röia na scoltöra dl Crist, Archif Markus Neuwirth

Viktor Moroder, completing a sculpture of the crucified Christ. From the Markus Neuwirth Archives

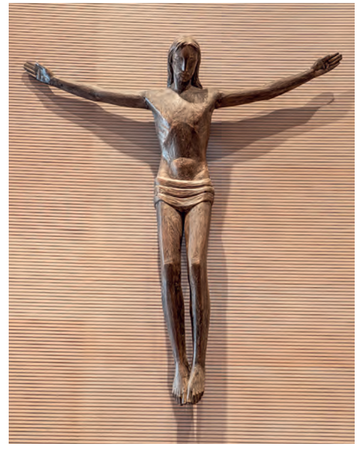
zeigen, dass das, was wir als „Wirklichkeit“ bezeichnen, eine Selbstkonstruktion der Menschen ist. Man könnte etwa den Buchtitel *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen* nennen.[20] Obwohl relativ spät in ihren wissenschaftlichen Biografien treffen sich die Thesen mit jenen des Kybernetikers, Psychologen und Philosophen Ernst von Glasersfeld, der vor und nach dem Zweiten Weltkrieg in Meran lebte, und Heinz von Försters, mit experimentellen Erkenntnissen.[21] Glasersfeld bezeichnet dies als Radikalen Konstruktivismus.[22] Watzlawick integriert darüber hinaus das Wechselverhältnis von Mensch und Tier. Er greift dabei auf Forschungen von Heini Hediger in der Schweiz zurück und zitiert diesen: „Wir sind für das Tier oft in einer für uns unangenehmen Weise durchsichtig. Diese in gewissem Sinne peinliche Erkenntnis ist in der Tierpsychologie bisher merkwürdigerweise immer nur ein Gegenstand der Verdrängung und nie ein Ausgangspunkt positiver Untersuchungen im Sinne intensiverer Verstehens– und Verständigungsmöglichkeiten gewesen.“.[23] Solche Ansätze sollte man im Hintergrund mitdenken, wenn man weitere Serien von Peintner betrachtet, in denen Tiere eine fundamentale Bedeutung im Bildganzen einnehmen.

Robert Scherer (*1928) wird in Schlanders, Vinschgau, geboren. Er besucht die Akademie der bildenden Künste bei Albert Paris Gütersloh und Herbert Boeckl. Sein Diplom absolviert er bei Professor Christian Ludwig Martin, dessen Œuvre vor allem die Grafik umfasst. Scherer ist als Lehrer an der Sommerakademie in Salzburg tätig. Er erhält viele Fresken- und Glasmalereiaufträge in Südtirol und arbeitet intensiv mit der führenden künstlerischen Glasbläserei beziehungsweise Glasmanufaktur *Fucina degli Angeli* in Murano, Venedig, zusammen.[24] Neben seinen vielen Ausstellungen zu Grafik und Malerei nahm er an internationalen Glaskunstschauen teil.[25] Scherer steuerte die Druckgrafik *Am Strand* aus dem Jahr 1984 der Rimpfmappe bei. Dargestellt sind nackte Frauen dicht beieinander, auf einer Seite schräg im freien Bildraum. Die Umrisslinien sind zum Teil mehrfach nebeneinander nachgezogen, sodass automatisch Bewegung in die

dedica all'insegnamento e sotto la sua guida didattica, apertamente appassionata e molto attiva, si forma una nuova generazione di artisti e di artiste, come ad esempio Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel e Elmar Peintner. Approda infine alla libera professione d'artista. Nel 1972 è membro fondatore della galleria Elefant a Landeck, che grazie alla vivace direzione della gallerista Lami-Delago, da sempre legata alle artiste e agli artisti altoatesini, promuoverà un vasto programma di esposizioni a Landeck e in seguito anche ad Hall in Tirolo.[17] Già prima della cartella *Rimpf*, Danler si appassiona, nella pittura ad olio come nelle grafiche, all'esplorazione delle vallate ancora intatte del Tirolo e dell'Alto Adige. I suoi motivi pittorici, creati da ampie ed energiche pennellate, ovvero da decisi tratteggi nelle grafiche come nelle xilografie, catturano emozioni di sovente elegiache. Fa parte di questo genere di soggetti anche il suo contributo alla cartella *Rimpf*, che raffigura un gruppo di vecchi casolari dai tetti incurvati, di costruzione irregolare, segnati dagli anni.

Joseph Brunner (1924–2017) nasce a Prato allo Stelvio e dal 1938 al 1943 frequenta la scuola tecnica per scalpellini di Lasa. Perfeziona poi la tecnica scultorea all'Accademia di Belle Arti di Vienna, dal 1949 al 1953, come allievo di Franz Santifaller, Fritz Wotruba e Heimo Kuchling. Tra il 1953 e il 1964 completa la sua formazione all'estero, con soggiorni di studio a Venezia, Firenze, Roma, Napoli, Sicilia, Spagna, Francia, Turchia e Grecia. Nelle sculture imprime un modellato sintetico e conciso, mentre nelle xilografie insiste su un tratteggio risoluto sfruttando lo sfondo bianco del supporto cartaceo. L'incisione su legno raffigura un vescovo con la mitra, peraltro prerogativa anche di abati in carica giurisdizionale, e con il modello di una chiesa.

Karl Grasser (1923–2022), frequenta dapprima la Scuola d'Arte in Val Gardena, e in seguito, portati a termine gli studi all'Accademia di Belle Arti di Vienna, opera come scultore lavorando per lo più il bronzo o il marmo, per chiese e ambienti pubblici. Particolarmente attento alla tutela culturale, locale e del paesaggio, per ventidue



Luis Stefan Stecher (*1937), nasciü a Laas, fej l'Academia d'ert a Viena, dal 1957 inant é Robert Eigenberger y Herbert Boeckl sü professurs. Al se dá da fá da porté ite danü l'educaziun artistica te Südtirol do la Secunda vera mondiala. Dal 1966 al 1969 él maester y dedô laorel scióche artist lëde. Stecher é n talënt dopl.[18] Al pó mostré sö de gran operes tla pitöra y ince tla poesia.[19] Dlungia süa poesia él conesciü dantadöt por sü *Korrnrliader* di agn 1970 tl dialet dla Val Venosta. Al á fat deplü iadi de stüde tl süd-ost dl'Asia danter le 1970 y le 1980 y al á tut pert ala spediziun dl Himalaya de Reinhold Messner sön le Cho Oyu, che é da odëi fora te n valgügn chedri. Sü chedri y sü tröc afrësć ti vá do a n realism sterch, mo pó porimpó ince tó ite composiziuns de fantasia. Por la mapa Rimpf ál dé ca na stampa, sön chëra ch'al é da odëi n gröm de fëies. Chësc microcosm dla natöra mostra sö carateristiches feter astrates. De te microcosms pón ince ciafé te süa ert poetica. Le portrait ofizial de Silvius Magnago desmostra n verism sterch.

Le pere de **Elmar Peintner** (*1954) röia cun la Opziun tl Tirol dl Nord y resta dailó. Peintner cheriëia tres indô müsc vedli, signá dal laur, dal clima y dal destin. La rapresentaziun iperrealistica é la rapresentaziun dl tëmp. I corps rapresentá é indere da mituns y fej a chësta manira gní sö da ion n contrast che iritëia. Le per cun na ciamëja da righes y acompagné da n cian respidlëia i pëisc dl corp y dl'anima. Le cian ti ciara cun un n edl ai osservadus dl cheder. Chësc particolar á da nen fá cun na rezeziun psicologica interessanta. Elmar Peintner s'á ti agn 1970 y 1980 dé jö tröp cun i scric de Paul Watzlawick. Sües inrescides empiriches y cliniches desmostra che chël che nos aratun „realté“ é na costruziun dla porsona instëssa. An podess nominé chiló le titul dl liber „Tan reala é pa la realté? Ilujiun, ingian, capí / *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*.[20] Chëstes teses vá a öna, ince sce scialdi tert tl panorma scientifich, cun chëres dl cibernetich, psicologh y filosof Ernst von Glaserfeld, che á vit a Maran dan y do la Secunda vera mondiala y cun les noziuns esperimentales de Heinz von Förster.[21]

würdigerweise immer nur ein Gegenstand der Verdrängung und nie ein Ausgangspunkt positiver Untersuchungen im Sinne intensiverer Verstehens– und Verständigungsmöglichkeiten gewesen“ (To animals, we are often transparent in a way that feels uncomfortable to us humans). Somehow, this somewhat embarrassing conclusion relates to animal psychology. Even if only as an instrument of control and never as a starting point for positive investigations designed to promote understanding and communication between humans and animals).[23] Thus, when trying to understand Peintner's paintings where animals play a central role, his interest in psychology should be considered.

Robert Scherer (*1928) was born in Silandro, Val Venosta valley. After studying at the Academy of Fine Arts under Albert Paris Gütersloh and Herbert Boeckl, Scherer graduated under the mentorship of Professor Christian Ludwig Martin, who specialised mainly in graphic art. Thanks to his connection with leading Venetian artistic glassblower and glass manufacturer *Fucina degli Angeli* from Murano[24], Scherer received numerous requests (from what is today South Tyrol) for frescoes and stained-glass windows. Besides his graphic artwork and paintings, he also participated in several international glass art exhibitions.[25] His 1984 print Am Strand (At the Beach) was Scherer's contribution to the *Rimpfmappe* portfolio, depicting disrobed females on one side of an open-ended frame. In certain places, their outlines are replicated, simulating movement. Another of Scherer's works hanging in the Provincial Council building includes an undated, but autographed zinc etching. A woman sits naked on a sofa, with the window open and a curtain blowing in the draft. Another naked female in the foreground is seated on the floor, clutching the knee of the other. Behind her is a male head. In his 1967 painting, *Stadt in der Bucht* (City in the Bay), Scherer uses broad, parallel brush strokes to add depth and movement to the sea and sky. The fruit in his 1968 still life is coloured with blues, reds and whites, combining a top view with that from the side. On another sheet, his energetic lines outline five acts in various positions.

Körper kommt. Es befinden sich noch weitere Arbeiten von Scherer im Südtiroler Landtag. So etwa ein undatierter, jedoch signierter Zinkhandruck. Eine Frau sitzt nackt auf dem Divan, bei offenem Fenster mit wehendem Vorhang. Eine weitere nackte Frau liegt davor am Boden und umfasst mit ihrer Linken das Knie der Sitzenden. Hinter der Liegenden taucht ein Kopf eines Mannes auf. Das Gemälde *Stadt in der Bucht* von 1967 übermittelt das Verhältnis von Architektur und Umgebung mit breiten parallelen Streifen bei Meer und Himmel, bringt mithin Bewegung in die Tiefe und an die Seiten. 1968 baut Scherer ein Stillleben mit Früchten aus den Farben Blau, Rot und Weiß, Profil- und Draufsicht kombinierend. Mit energischen Linien umreißt er in einem weiteren Blatt fünf Akte in verschiedenen Stellungen.

Markus Vallazza (1936–2019) wird in St. Ulrich in Gröden geboren. 1956/1957 studiert er am Istituto d'Arte di Porta Romana bei Renzo Grazzini in Florenz. 1960/1961 lebt er in Paris. Zwischen 1961 und 1971 unterrichtet er zuerst an der Mittelschule und anschließend an der Kunstschule St. Ulrich in Gröden. Sodann lebt er als freischaffender Künstler in verschiedenen Städten wie Salzburg, Paris, Augsburg, Berlin und schließlich wieder in Bozen. Die Anschaffung einer eigenen Tiefdruckpresse verleiht ihm 1964 Unabhängigkeit. 1976 ist er bei der Gründung der Südtiroler Kulturzeitschrift *Arunda* mitbeteiligt. Er publiziert in den 1960er- und 1970er-Jahren Gedichte und schafft große grafische

anni è membro della Commissione Edilizia di Silandro. L'immagine donata per la cartella *Rimpf* rappresenta lo scorcio di un centro storico paesano, restituito con vigorosa linearità nell'incisione su legno. Sua anche una seconda xilografia al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano. Una anziana donna dal viso dolente, forse in lutto, siede su una panca con il rosario tra le mani. Alle sue spalle un vaso di fiori si accosta ai piedi di un Cristo sulla croce, inciso vigorosamente e con un chiodo sovradimensionato. Un tratto tipico della forza espressiva di Grasser sono anche le grandi mani, che in questo caso richiamano l'attenzione sul rosario, un segno della sua religiosità.

Luis Stefan Stecher (*1937), nasce a Lasa, e a partire dal 1957 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Vienna con i professori Robert Eigenberger e Herbert Boeckl. Dopo la Seconda Guerra Mondiale si impegna per la reintroduzione dell'educazione artistica in Alto Adige, dedicandosi in prima linea all'insegnamento, tra il 1966 e il 1969, e infine operando come libero artista a tempo pieno. Stecher è dotato di doppio talento,[18] potendo vantare una ricca produzione sia in campo pittorico che lirico.[19] Accanto ai versi poetici, acquista notorietà soprattutto grazie ai suoi *Korrnrliader* (canti nomadi) in dialetto venostano degli anni Settanta. Oltre ai viaggi di studio nel Sud-est asiatico tra il 1970 e il 1980, partecipa anche alla spedizione himalayana di Reinhold Messner sul Cho Oyu, che egli immortala in diversi quadri. I suoi dipinti e i numerosi affreschi sono orientati a un forte realismo, ma possono avventurarsi anche in composizioni fantastiche. Per la cartella *Rimpf* fa dono di una grafica che ritrae un cumulo di foglie secche. Questo microcosmo della natura assume tratti quasi astratti. Simili microcosmi si

Gottfried Moroder, Gretel, um 1960
Gottfried Moroder, Gretel, intorno al 1960
Gottfried Moroder, Gretel, incër le 1960
Gottfried Moroder, Gretel, C. 1960

Gottfried Moroder, Sähmann, um 1970
Gottfried Moroder, Sähmann, intorno al 1970
Gottfried Moroder, Sähmann, incër le 1970
Gottfried Moroder, Sähmann, C. 1970

Peter Wiedenhofer, Fische, 1982

Glasersfeld á definí süa teoria scióche costrutivism radical.[22] Watzlawick á implü tut ite te chësta teoria la relaziun reziproca danter la persona y le tier, jon zoruch ales inrescides de Heini Hediger tla Svizera. Al le zitëia insciö: „Nos sun gonot trasparënc por le tier, a na manira nia plajora por nos. Da s'un anadé de chësc se stunse zacó ert y al é demorvëia che ti stüdi dla psicologia di tiers ân dagnora refodé chësc, impede pié ia da chësta conscidraziun por rové a inrescides positives che podess daidé da capí y da se gní".[23] An dess tigní cunt de chësta manira da ponsé sc'an ti ciara a d'atres series de Peintner, olache i tiers á n'significat fondamental te döt le cheder.

Robert Scherer (*1928) nasc a Solaneres tla Val Venosta. Al fej l'Academia d'ert pro Albert Paris Gütersloh y Herbert Boeckl. Al se diplomëia cun le professur Christian Ludwig Martin, sües operes é dantadöt laurs de grafica. Scherer é maester tl'academia da d'isté a Salzburg. Al vëgn inciarié da fá zacotan de afrësć y pitöres sön vider te Südtirol y laora tröp cun la *Fucina degli Angeli* a Murano-Aunejia, na vidraria y manufatöra de spidl dër importanta.[24] Al tol pert a tröpes mostres de grafica y pitöra y ince a esposiziuns internazionales dl'ert sön vider.[25] Scherer surandá la stampa grafica *Am Strand* dl ann 1984 por la mapa Rimpf. Al vëgn rapresenté ëres desnüdes toch öna dlungia l'atra, desbiech cuntra na pert dl cheder. N valgönes contures é gnüdes dessignades cun deplü linies insuralater ti don insciö automaticamënter movimënt ai corps. Al é ciamó d'atri laurs de Scherer tl Consëi provinzial de Südtirol. Scióche p.ej. na zincografia cun süa firma, mo zënza data. Na ëra desnüda é sentada sön canapé, dlungia na finestra daverta cun na coltrina che svatorëia. N'atra ëra desnüda é ponüda ia por tera y tëgn cun süa man ciampa le jenëdl dla ëra sentada. Iadó la ëra ponüda pichel sö le ce de n ël. Le cheder *Stadt in der*

Markus Vallazza (1936 – 2019) was from Ortisei/St. Ulrich in Val Gardena. From 1956 and 1957 he studied under Renzo Grazzini at the *Porta Romana* art institute in Florence before moving to Paris where he lived between 1960 and 1961. In the next decade he worked as an art teacher, initially at a secondary school in his home town of Ortisei, and later at the Val Gardena Art School. Subsequently earning a living as a freelance artist, he moved between Salzburg, Paris, Augsburg and Berlin before returning to Bolzano. After buying his own printing press in 1964 he helped to found Arunda, a South Tyrolean cultural magazine which was first issued in 1976. In the 1960s and 1970s, Vallazza published a large series of works by world-famous authors, including the likes of Homer, Ovid, Horace, Dante Alighieri[26], Oswald von Wolkenstein, Giacomo Casanova, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus, Friederike Mayröcker[27] and Anita Pichler.[28] Working with Anita Pichler, he also illustrated books on Dolomite legends such as her *Frauen aus Fanis* (Women of Fanis). The Bolzano Provincial Council building also houses two frames of Goya's d'après, *Tauromaquia*. In one, the black bull is stabbed by a picador's lance, and in the other the wounded bull lies on the ground, bleeding.

Max Sparer (1886 – 1968) was from Sella/Söll-Termeno/Tramin. An autodidact, he began working at an early age. Following in the footsteps of Albin Egger-Lienz and Carl Moser, landscapes and animals largely made up the themes of his paintings, etchings and woodcuts. Together with fellow artists Carl Moser and Karl Pferschy[29], Max Sparer went on to exhibit at the Venice Biennale. The composition of his 1952 painting at the Bolzano Provincial Council building depicting a train of oxen diagonally bisecting the frame is somewhat unorthodox. It perhaps reflects the influence of Japanese

Zyklen nach bedeutenden Werken der Weltliteratur, wie etwa nach Homer, Ovid, Horaz, Dante Alighieri,[26] Oswald von Wolkenstein, Giacomo Casanova, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus, Friederike Mayröcker[27] und Anita Pichler.[28] Mit letzterer hat er die Erzählungen nach einigen Dolomitensagen in den *Frauen aus Fanis* illustriert. Im Südtiroler Landtag befindet sich die *„Tauromaquia" après Goya*, die zwei Zeitschichten einarbeitet. Der dunkel dargestellte Stier erhält von einem Picador einen Stoß mit der Lanze. Nur im Umriss skizziert liegt scheinbar dahinter der getroffene Stier am Boden und blutet aus.

Max Sparer (1886–1968) aus Söll/Tramin arbeitet früh autodidaktisch. Er orientiert sich an Albin Egger-Lienz und Carl Moser. Technisch legt er seinen Schwerpunkt auf Malerei, Radierung und Holzschnitt. Thematisch interessieren ihn die Landschaft, Genre- und Tierbilder. Er beteiligt sich an den Biennalen von Venedig gemeinsam mit Carl Moser und Karl Pferschy.[29] Das Gemälde des Landtages, das 1952 mit Auskratzung datiert ist, besitzt eine interessante Konstruktion. Der doppelte Ochsenzug kommt von rechts oben und fährt über eine Diagonallinie nach links unten. Das zeigt, dass Sparer die japonistischen Kompositionsschemata aus der Zeit um 1900 intensiv studiert hat. Von Gewicht sind auch die Kontraste von Weiß und Braun.

Viktor Moroder (1909–1994) wird als Sohn des Bildhauers Friedrich Moroder in St. Ulrich, Gröden, geboren und in der Fachschule St. Ulrich ausgebildet.[30] Die Werke von Karl Baur in München, der wiederum bei Adolf von Hildebrand und Wilhelm von Rümann an der Akademie in München lernt, beeinflussen ihn nachhaltig. Gleichfalls sind die überlängten Figuren von ritrovano anche nella sua opera poetica. Il ritratto ufficiale di Silvius Magnago dimostra un estremo verismo.

Elmar Peintner (*1954), il cui padre sudtirolese aderì alle Opzioni stabilendosi stabilmente in Tirolo, è solito ritrarre volti anziani, segnati dal lavoro, dalle intemperie e dal destino. La rappresentazione iperrealista diviene raffigurazione del tempo. I corpi dei soggetti ritratti, tuttavia, sono infantili, provocando nell'osservatore un consapevole effetto di stridente contrasto. Una riflessione sugli affanni del corpo e della psiche si ritrova nell'opera *Betagtes Paar mit Hund* (Coppia attempata con cane). Il cane si volge con un occhio verso l'osservatore. Questo particolare va collegato a un interessante fenomeno di ricezione psicologica. Negli anni Settanta e Ottanta Peintner si era intensivamente occupato degli scritti di Paul Watzlawick. Le ricerche empirico cliniche di quest'ultimo dimostrano che la "realtà" come noi la definiamo, è di fatto un costrutto umano, come descritto nel suo saggio *La realtà della realtà. Confusione, disinformazione, comunicazione*.[20] Queste tesi, benché relativamente tarde nel panorama scientifico, collimano con quelle di Ernst von Glaserfeld, cibernetico, psicologo e filosofo vissuto a Merano a cavallo della Seconda Guerra Mondiale, e con i riscontri sperimentali di Heinz von Förster.[21] Glasersfeld definisce la sua teoria come *costruttivismo radicale*.[22] Watzlawick integra questa teoria con l'interazione tra uomo e animale, rifacendosi alle ricerche svolte in Svizzera da Heini Hediger, e citandone un passo: "Agli occhi dell'animale, spesso siamo trasparenti in maniera per noi inquietante. Questa consapevolezza per così dire imbarazzante, negli studi di psicologia del comportamento animale, stranamente, è costante oggetto di rimozione e mai punto di partenza per positive ricerche volte ad implementare gli strumenti cognitivi e comunicativi".[23] Questi approcci vanno tenuti sempre presenti nel considerare diverse altre serie pittoriche di Peintner, dove gli animali assumono un significato fondamentale nella logica complessiva dell'opera.

Robert Scherer (*1928) nasce a Silandro in Val Venosta. Frequenta l'Accademia di Belle Arti con Albert Paris Gütersloh e Herbert Boeckl. Si diploma con il professor Christian Ludwig Martin, la cui opera è improntata principalmente alla grafica. Scherer insegna nell'ambito dell'Accademia Estiva di Salisburgo. In Alto Adige ottiene vari incarichi per affreschi e pittura su vetro, collaborando intensamente con uno dei migliori laboratori artistici veneziani di vetro soffiato, la manifattura vetraria *Fucina degli Angeli* di Murano.[24] Accanto alle molteplici mostre di grafica e pittura partecipa ad esposizioni internazionali di arte vetraria.[25] Per la cartella *Rimpf*, Scherer dona la stampa grafica *Am Strand* (In spiaggia) del 1984. Vi sono raffigurate figure femminili nude, strette tra loro e disposte obliquamente su un fianco nel campo libero del quadro. Alcuni contorni sono tracciati da più linee accostate, in modo da trasmettere l'impressione di una vibrazione dei corpi. Al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano si trovano altre opere di Scherer. Ad esempio,

Ivo Rossi Siéf, Porträt/ritratto/retrat/portrait
Alois Pupp, 1980

Ivo Rossi Siéf, Porträt/ritratto/retrat/portrait
Erich Achmüller, 1987

Bernhard Kerer, Freiheitskämpfer, 1978

Bernhard Kerer, Bergarbeiter, 1979

Bernhard Kerer, Bergbauern, 1979

Bucht dl 1967 descrí le raport danter l'architetöra y l'ambiënt incëria cun strisciores leries y paraleles pro le mer y le cil, portan insciò ite movimënt tla profondité y sön les perts. Tl 1968 realisëia Scherer na natöra morta cun früc ti corusc bröm, cöce y blanch meton adöm la odüda de profil y dal alt. Cun linies energiches delineiëiel sön n'atra plata cin' figöres bludres te posiziuns desvalies.

Markus Vallazza (1936–2019) nasc a Urtijëi. Tl 1956/1957 stüdiel tl *Istituto d'Arte di Porta Romana* pro Renzo Grazzini a Firenze. Tl 1960/1961 virel a Paris. Danter le 1961 y 1971 insëgnel naota tla scora mesana y spo tla Scora d'ert a Urtijëi. Dedò virel da artist lëde te cités desvalies, sciöche Salzburg, Paris, Augsburg, Berlin y tla finada indò a Balsan. Tl 1964 s'ál cumpré na mascin da fá stampes calcografiches che ti pormët da ester independënt. Tl 1976 mëtel sö deboriada cun d'atri la revista culturala de Südtirol *Arunda*. Ti agn 1960 y 1970 publichëiel poesies y cheriëia de gragn ziclus grafics sön operes importantes dla leteratöra mondiala, sciöche p.ej de Omero, Ovidio, Orazio, Dante Alighieri,[26] Oswald von Wolkenstein, Giacomo Casanova, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus, Friederike Mayröcker,[27] Anita Pichler.[28] Cun Anita Pichler ilustrëiel n valgönes cunties liades ales liëndes dles Dolomites te *Frauen aus Fanis*. Tl Consëi provinzial de Südtirol él *„Tauromaquia" après Goya*, olach'al é gnü lauré ite dui momënc. Le manz scür vëgn atoché dala lanza dl *picador*. Bonamënter iadò y dessigné ma te contures, él ponü ia por tera le manz atoché che sangonëia fora.

Max Sparer (1886–1968) de Söll/Tramin, mët man da lauré adora sciöche autodidat. Al se orientëia do Albin Egger-Lienz y Carl Moser. Por ci che reverda la tecnica mëtel le focus sön la pitöra, l'inzijiun y la xilografia.

art on Sparer around the turn of the 20th century. His contrasts using whites and browns are also telling.

Viktor Moroder (1909–1994) from Ortisei in Val Gardena attended the Ortisei Technical College.[30] Son of sculptor Friedrich Moroder, the young Moroder was profoundly influenced by the works of Karl Baur, who in turn studied under Adolf von Hildebrand and Wilhelm von Rümann at the Munich Fine Arts Academy. The elongated forms of Milan sculptor Marcello Mascherini[31] were another crucial influence in Viktor Moroder's creative development. Several his outsize wood, clay and bronze sculptures are housed in churches in the USA, among them, a four-metre-high Heart of Jesus, and a bronze Madonna that stood two metres high. Commissioned for the Bolzano Provincial Council building, his work, the *Der Gekreuzigte* (Crucified), was featured in Josef Ringler's essay on the celebrated Moroder family of artists, which appeared in the 1955 November/December edition of *Schlern* magazine. Since this work would not have been completed after Karl Plattner's fresco, it is probably one of the original works of art kept in the Provincial Council building.[32] With its spiritual etherealness and lithe, elongated form of the Saviour, Moroder's Crucified Christ is swathed in an intricately sculpted triple pleated loincloth.

Gottfried Moroder (1921- 2016) also from Val Gardena, studied painting at the technical school in Ortisei, and later worked as a barrel painter. After his 1947 and 1952 Bolzano exhibitions, his portrait of Gretel appeared at the Bolzano Art Fair in 1960 and was later put on display at the Bolzano Provincial Council building.[33] Making use of striking white outlines to heighten the contrasts, it is his landscapes that showcase Gottfried Moroder's watercolour skills.

Peter Wiedenhofer (*1939) from Munich studied at

Marcello Mascherini in Mailand für Viktor Moroders gestalterische Entwicklung von Bedeutung.[31] Moroder schafft Großplastiken für Kirchen in Holz, Ton und Bronze. Für die USA produziert er ein Herz Jesu mit 4 m Höhe sowie eine Madonna in Bronze von 2 m Höhe. Der Gekreuzigte, allerdings nicht an einem Kreuz befestigt, für den Südtiroler Landtag wird bereits im Aufsatz über die große Künstlerfamilie der Moroder von Josef Ringler in der Zeitschrift *Schlern* November/Dezember 1955 genannt, muss also spätestens knapp nach Karl Plattners Fresko fertiggestellt worden sein und gehört mithin zur Ursprungsausstattung des Südtiroler Landtages.[32] Dieser Gekreuzigte zeichnet sich durch eine knappe Formgebung aus mit einem dreifach gefältelten Lendenschurz. Moroder findet für Jesus Christus eine schlanke, lang gezogene Körperlichkeit und spirituelle Leichtigkeit.

Gottfried Moroder (1921–2016) lernt in der Fachschule St. Ulrich, Gröden. Er betätigt sich als Maler und Fassmaler. 1947 und 1952 hat er Einzelausstellungen in Bozen. 1960 zeigt er auf der Messe in Bozen das Porträt *Gretel*, das seinen Weg in den Südtiroler Landtag gefunden hat.[33] Gottfried Moroders *Sähmann* zeigt die Fähigkeiten im Bereich des Aquarells. Auffallend ist das Aufreißen des Umrisses in Weiß. Damit schafft er stärkere Kontrastmöglichkeiten.

Peter Wiedenhofer (*1939) wird in München geboren. Er studiert an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1964 bekommt er einen Meisterschulpreis. Zwischen 1992 und 1995 leitet er die Kunstschule im Südtiroler Künstlerbund. Er entwickelt eine spezifische, persönliche Form des Phantastischen Realismus. Die freie Kombinatorik von Figuren und Gegenständen wird für die symbolreichen Aussagen zusammengesetzt. Im Südtiroler Landtag befindet sich das Werk *Fische* aus dem Jahr 1982. Die Fische sind gestrandet mit weit aufgerissenen Mündern. Bei einem Fisch rinnt ein Rest von Wasser wie Tränen aus den Augen ab.

Bernhard Kerer (*1949) wird in Absam bei Innsbruck geboren, die Situation hängt mit der Option der Familie zusammen und er kehrt als Kind mit seiner Familie wieder nach Sarns bei Brixen zurück.[34] Er besucht die Kunstschule (Höhere technische Lehranstalt, HTL) in Innsbruck. Anschließend erlernt er Restaurierung in Stockholm. Er sieht sich trotzdem als Autodidakt, der sich künstlerisch breit aufgestellt hat, als Maler, Bildhauer, Fotograf, Filmer und Trickfilmer. Bei den Bildern una zincografia, siglata ma non datata, dove una donna siede nuda sul divano vicino a una finestra aperta con la tenda ondeggiante al vento. Una seconda figura di nudo femminile, distesa ai piedi di quella seduta, le abbraccia il ginocchio con la sinistra. Dietro alla donna supina fa capolino la testa di un uomo. Il dipinto *Stadt in der Bucht* (Città nella baia) del 1967 descrive il rapporto tra architettura e ambiente, e con le ampie fasce parallele di lago e cielo riesce ad imprimere un senso di movimento in profondità e ai lati. Nel 1968 Scherer compone una *Stillleben* (Natura morta) nei colori blu, rosso e bianco, combinando tra loro profili e viste dall'alto. In un'ulteriore opera si profilano cinque modelli di nudo in varie pose, tratteggiati con energiche linee.

Markus Vallazza (1936–2019) nasce ad Ortisei in Val Gardena. Tra il 1956 e il 1957 studia a Firenze da Renzo Grazzini, all'Istituto d'Arte di Porta Romana. Nel 1960–61 è a Parigi. Dal 1961 al 1971 insegna prima alla scuola media, quindi alla Scuola d'Arte di Ortisei in Val Gardena. In seguito opera da artista indipendente in varie città come Salisburgo, Parigi, Augusta, Berlino e infine nuovamente a Bolzano. L'acquisto di un torchio calcografico in proprio, nel 1964, gli consente autonomia operativa. Nel 1976 è tra i fondatori della rivista culturale altoatesina *Arunda*. Negli anni Sessanta e Settanta pubblica poesie e lavora a grandi cicli grafici, come quelli sui capolavori della letteratura mondiale, da Omero, Ovidio e Orazio a Dante Alighieri[26] e ancora Oswald von Wolkenstein, Giacomo Casanova, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus, Friederike Mayröcker,[27] e Anita Pichler.[28] Per quest'ultima, con *Donne di Fanis*, illustra i racconti tratti da varie saghe dolomitiche. Al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano troviamo una *"Tauromaquia" après Goya*, che elabora una doppia sequenza temporale. Il toro, raffigurato in toni scuri, viene trafitto da un picador con un colpo di lancia, mentre sullo sfondo, con un contorno appena accennato, il toro già colpito sembra giacere a terra sanguinante.

Max Sparer (1886–1968), originario di Sella presso Termeno, sin da giovane opera da autodidatta ispirandosi alle opere di Albin Egger-Lienz e Carl Moser. Approfondisce la tecnica pittorica, dell'incisione e della xilografia, dedicandosi ai temi del paesaggio, dei soggetti di genere e di animali. Partecipa alla Biennale di Venezia insieme a Carl Moser e Karl Pferschy.[29] Il dipinto del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, la cui data del 1952 è incisa a graffio, presenta un'interessante struttura compositiva. Il doppio treno di buoi traccia una diagonale muovendosi dall'alto a destra verso il basso a sinistra, testimoniando così gli intensi studi di Sparer sugli schemi compositivi giapponesi del periodo intorno al 1900. Di rilievo anche il contrasto dei toni bianchi e bruni.

Viktor Moroder (1909–1994) figlio dello scultore Friedrich Moroder, nasce ad Ortisei in Val Gardena e si forma presso l'istituto tecnico di Ortisei.[30] A Monaco viene profondamente influenzato dalle opere di Karl Baur, a sua volta allievo di Adolf von Hildebrand e

Siegfried Höllrigl, Studie, 1979

Roland Senoner, Licht und Schatten, 1996

Roland Senoner, Licht und Schatten, 1996

Les tematiches che ti stá plü a cör é la contrada, imajes de genre y de tiers. Al tol pert ala Bienala de Aunejia deboriada cun Carl Moser y Karl Preschy.[29]

Le cheder dl Consëi provinzial, olach'al é gnü inrissé la data 1952, á na costruziun interessanta. I dui bos un dlungia l'ater pëia ia söinsom a man dërta y vá sura na linia diagonala cina jö dessot a man ciampa. Chësc desmostra che Sparer á studié te na manira intensiva i modei de composiziun iapanesc dl tëmp incër le 1900. N cer pëis á ince i contrasć danter blanch y ros.

Viktor Moroder (1909–1994) é nasciü scióche fi dl scoltur Friedrich Moroder de Urtijëi, Gherdëna, y s'á spezialisé tla Scora profescionala de Urtijëi.[30] Les operes de Karl Baur a Minca, che â imparé da Adolf von Hildebrand y Wilhelm von Rümann tl'Academia a Minca, l'influenzëia codi. T'la medema manira él ince les figöres arlungiades de Marcello Mascherini de Milan che á na gran importanza por le svilup creatif de Viktor Moroder.[31] Moroder cherïëia de gran plastiches por dlijies, fates de lëgn, teracöta y brom. Por i Stac Unis (USA) fejel n Cör de Gejú de 4 m alt. Na Madona de brom de 2 m alta. Le crist dl Consëi provinzial de Südtirol, che n'é indere nia sön na crusc, vëgn bele nominé da Josef Ringler tla revista *Schlern* de novëmber/dezëmber dl 1955, tl scrit sön la gran familia d'artisć di Moroder, y é bonamënter gnü rové al plü tert do l'afrësch de Karl Plattner. Insciö pón dí ch'al toca pro l'aredamënt original dl Consëi provinzial de Südtirol.[32] A chësc crist ti él gnü dé na forma lisiera cun na peza incër i üfs ota adöm trëi iadi. Moroder caraterisëia Gejú Crist cun n corp megher, lunch, y na lisirëza spirituala.

Gottfried Moroder (1921–2016) stüdia tla Scora profescionala de Urtijëi, Gherdëna. Al fej le depenjadú, ince de scoltöres. Tl 1947 y 1952 fejel mostres personales a Balsan. En ocajiun dla fiera da Balsan dl 1960 mëtel fora so retrat *Gretel*, che ti deura la strada por rové tl Consëi provinzial da Balsan.[33] Le retrat dla porsona che somëna de Gottfried Moroder mostra talënc tl ciamp di acuarei. Ci che é dër interessant é la contura blancia dla figöra, cun chëra ch'al vëgn fora n majer contrast.

Peter Wiedenhofer (*1939) é nasciü a Minca. Al stüdia tl'Academia de ert figurativa de Viena. Tl 1964 ciafel

the Academy of Fine Arts in Vienna, where he attained his master's degree in 1964. It was while he was Director of the South Tyrolean Artists' Association art school from 1992 to 1995 that his own and highly individual form of Fantastic Realism emerged. His seemingly haphazard juxtapositions of figures and objects evoke powerful symbolism, and Fische (Fishes)-his 1982 opus housed in the Provincial Council building-portrays stranded fish with their mouths agape, one with a teardrop trickling from its eye.

Bernhard Kerer (*1949) was originally from Absam near Innsbruck. His life was impacted by the South Tyrol Option. After moving to Sarnes/Sarns near Bressanone/Brixen[34] with his family, he later returned to Innsbruck where he attended the HTL Art School before moving to Stockholm to study art restoration. Despite his formal schooling, he saw himself as an autodidact with a broad artistic palette spanning the disciplines of painting, sculpting, photography, filmmaking and animation. The use of primers and colour combinations in his paintings is somewhat unorthodox as is his portrayal of clownish figures and other playful elements.[35] At times, however, Kerer's works also touch on dark and abysmal themes.[36] The three items on show at the Provincial Council building in Bolzano depict classic South Tyrolean historical and traditional themes, such as freedom fighters, miners and mountain farmers. His portrayal of the harshness of life in the high mountains and its stark realities are striking.

Ivo Rossi Siéf (*1949) from San Candido/Innichen studied psychology in Innsbruck before moving to Venice

Hans Hiesberger, Griechische Landschaft, um 1980

Hans Hiesberger, Griechische Landschaft, intorno al 1980

Hans Hiesberger, Griechische Landschaft, incër le 1980

Hans Hiesberger, Griechische Landschaft, around 1980

Hans Hiesberger, Seelandschaft mit Bergen, um 1980

Hans Hiesberger, Seelandschaft mit Bergen, intorno al 1980

Hans Hiesberger, Seelandschaft mit Bergen, incër le 1980

Hans Hiesberger, Seelandschaft mit Bergen, um 1980

experimentiert er mit den Grundierungen und Farbharmonien. Ikonografisch baut er immer wieder Clowns und andere scherzhafte Elemente ein.[35] Bisweilen kippen die Arbeiten von Kerer dann ins Abgründige und Dunkle.[36] Die drei Arbeiten im Südtiroler Landtag sind eher kräftige Interpretationen mit den traditionellen Themen des Landes in historischer wie in geopolitischer Hinsicht, wie Freiheitskämpfer, Bergarbeiter, Bergbauern. Die Härte der Landschaft und deren Herausforderungen werden mit markigen Figuren zum Ausdruck gebracht.

Ivo Rossi Siéf (*1949) wird in Innichen geboren, studiert Psychologie in Innsbruck, dann Architektur in Venedig, an der Akademie der bildenden Künste in Wien sowie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Er dichtet und arbeitet – neben den architektonischen Arbeiten – bildnerisch immer wieder mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern zusammen. So etwa 1990 mit Elmar Perkmann an dem Band *Schloss Prösels. Text- und Bildimpressionen*. 1997/1998 folgt das Projekt *Quattro mani* (Vier Hände) mit dem Schriftsteller Joseph Zoderer. Er arbeitet mit der Dichterin Renate Scrinzi 2004 in der Vereinigung von Text, Lyrik und Bildern zusammen.[37] Immer wieder nimmt er Aufträge für repräsentative Porträts an. Für den Südtiroler Landtag malt er die Bildnisse der Landtagspräsidenten Alois Pupp und Erich Achmüller. Sie zeichnen sich durch einen spezifischen, gestischen Verismus und Porträtähnlichkeit aus.

Siegfried Höllrigl (*1943) absolviert eine Schriftsetzerlehre in Meran. Anschließend arbeitet er in Bozen bei der Verlagsdruckerei Ferrari-Auer als Korrektor und Maschinensetzer. Er besucht Zeichenkurse und schließt am staatlichen Kunstlyzeum in Verona mit Reifeprüfung ab. 1979 nimmt er an der Sommerakademie in Bruneck teil, an deren Ende eine Ausstellung stattfindet. Der Landtagspräsident Erich Achmüller besucht diese Ausstellung und veranlasst den Ankauf der Grafik. Höllrigl schafft ein komplexes Raumgebilde, einen Aggregatraum. Anhand von geometrischen, teilweise perspektivischen Linien werden verschiedene Körper und Körperteile kombiniert. Die Plastizität generiert sich aus kreisgezogenen Linien.

Wilhelm von Rümann all'Accademia di Monaco. Segnano la sua evoluzione creativa anche le slanciate figure di Marcello Mascherini a Milano.[31] Moroder realizza grandi sculture in legno, terracotta e bronzo, destinate alle chiese. Negli Stati Uniti installa un Cuore di Gesù alto 4 metri e una Madonna in bronzo da 2 metri. Il crocifisso privo di croce per il Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, è citato già nel saggio di Josef Ringler sulla grande famiglia di artisti Moroder apparso sulla rivista *Schlern* nel novembre/dicembre 1955. Questo dimostra che l'opera va datata, al più tardi, a ridosso del completamento dell'affresco di Karl Plattner, e che dunque essa fa parte dell'allestimento originale del Consiglio provinciale di Bolzano.[32] Questo crocifisso si caratterizza per la riduzione formale del drappo a tre pieghe. Moroder rappresenta il Cristo in una fisicità filiforme e una lievità spirituale.

Gottfried Moroder (1921–2016) studia all'istituto tecnico di Ortisei in Val Gardena. Lavora come pittore e decoratore di barili. Nel 1947 e nel 1952 tiene mostre personali a Bolzano. Nel 1960 espone alla fiera di Bolzano il ritratto *Gretel*, che oggi fa parte della collezione del Consiglio provinciale.[33] *Il seminatore* conferma la maestria di Gottfried Moroder nella tecnica dell'acquerello. Colpisce l'espandersi del contorno in bianco, che gli permette di ottenere contrasti più marcati.

Peter Wiedenhofer (*1939) nasce a Monaco di Baviera. Studia all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Nel 1964 si aggiudica il premio del corso magistrale. Tra il 1992 e il 1995 dirige la scuola d'arte della Südtiroler Künstlerbund (Associazione Artisti Sudtirolesi). Sviluppa una specifica forma personale di realismo fantastico. Associa figure ed oggetti in libera combinazione creando composizioni cariche di simbolismo. Al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano si trova l'opera Pesci del 1982. I pesci sono spiaggiati con le bocche spalancate. Da un pesce sgorga un rivolo d'acqua, come lacrime dagli occhi.

Bernhard Kerer (*1949) nasce ad Absam vicino ad Innsbruck, dove durante le Opzioni era sfollata la sua famiglia, insieme alla quale poi rientra ancora bambino a Sarnes, presso Bressanone.[34] Frequenta la scuola d'arte all'istituto tecnico superiore (HTL) di Innsbruck. In seguito studia restauro a Stoccolma. Ciononostante si definisce un autodidatta, con una formazione artistica ad ampio spettro, da pittore a scultore, ma anche fotografo, autore di filmati e di film d'animazione. Nei suoi dipinti sperimenta con stratificazioni ed armonie cromatiche. Iconograficamente, inserisce ripetutamente i temi del clown e di altre figure ludiche.[35] In taluni casi le opere di Kerer tendono all'enigmatico e all'oscuro.[36] Nelle tre opere del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano i temi della tradizione locale sono interpretati con forte impeto in chiave storica e geopolitica, come in *Combattenti per la libertà, Minatori e Contadini di montagna*. L'asprezza del paesaggio e le sfide che ne derivano trovano espressione in figure di grande impatto.

Ivo Rossi Siéf (*1949) nasce a San Candido, studia inizialmente psicologia a Innsbruck, per passare poi ad

n pest dla scora da moaster. Danter le 1992 y le 1995 él diretur dla Scora d'ert tl *Südtiroler Künstlerbund*. Al svilupëia na forma spezifica y personala dl realism fantastich. La combinaziun lëdia de figöres y ogec vëgn adorada por les espresciuns riches de simboi. Tl Consëi provinzial de Südtirol pón odëi l'opera *Fische* dl ann 1982. I pësc stá söl saurun cun la bocia impuntassö daverta. Pro un n pësc él na gota d'ega che rogor sciöche na legherma fora dl edl.

Bernhard Kerer (*1949) é nasciü a Absam dlungia Desproch, la storia de familia é liada ala Opziun y al vëgn indô zoruch cun i sü a Sarns dlungia Porsenú canch'al é ciamó n pice möt.[34] Al fej la Scora d'ert (HTL *Höhere technische Lehranstalt*) a Desproch. Dedô imparel l'ert dl restaur a Stockholm. Porimpó se conscidrëiel dagnora n autodidat, che é chersciü artisticamënter scioche moler, scoltur, fotograf y produtur de films y films d'animaziun. Te sües operes proel fora bases y armonies de corusc. A livel iconografich injuntel tres indô clowns y d'atri elemënc da rí.[35] Val' iade toma i laurs de Kehrer spo ince tl abis y tl scür.[36]

I trëi laurs da odëi tl Consëi provinzial de Südtirol é plütosc interpretaziuns stersces de tematiches tradizionales dla regiun dal punt d'odüda sides geopolitich co storich, sciöche combatënc, minadus, paurs da munt. La durëza dla contrada y sües sfides ciafa espresciun tres figöres marcades.

Ivo Rossi Siéf (*1949) é nasciü a Sanciana, al stüdia psicologia a Desproch y spo architetöra a Aunejia, tl'Academia de ert figurativa de Viena y ince tla *Hochschule für angewandte Kunst* de Viena. Dlungia ai laurs architetonics, scríel y laorel sön la pitöra tres indô deboriada cun auturs y auturies. Tl 1990, por ejëmpl, adöm cun Elmar Perkmann: *Schloss Prösels. Text- und Bildimpressionen*. Tl 1997/1998 pro le proiet Quattro mani cun le scritur Joseph Zoderer. Tl 2004 laorel cun la poetëssa Renate Scrinzi te n lian danter test, lirica y imaja.[37] Al tol tres indô sö inciaries por portrait rapresentatifs. Por le Consëi provinzial de Südtirol fejel retrac di presidënc provinziai inj. Vijo Pupp y dot. Erich Achmüller. Ai é caraterisá da n verism spezifich di sëgns y da somianzes de retrat.

to study architecture. He later studied at the Academy of Fine Arts in Vienna as well as at the University of Applied Arts. Besides his architecture, his artistic activities also extended to collaborations with poets and sculptors. His 1990 project with Elmar Perkmann at the medieval Prösels Castle, and with writer Joseph Zoderer in 1997 and 1998 culminated in illustrated works of literature. His 2004 project with poet, Renate Scrinzi was a combination of prose, poetry, and illustrations.[37] Siéf was also involved in several portraiture commissions, such as those of Alois Pupp and Erich Achmüller. Characterized by a gestural realism, these formal portraits of past presidents are housed at the Provincial Council building.

Siegfried Höllrigl (*1943) was an apprentice typesetter in Merano, before working at the Ferrari-Auer publishing house in Bolzano as a proof reader and typesetter. He also took drawing classes before graduating from the State Art Lyceum in Verona. At the end of a 1979 summer art course in Brunico, an exhibition of students' works was held. Höllrigl's graphic work caught the eye of Erich Achmüller, then President of the Bolzano Provincial Council, who then decided to acquire it on behalf of the Council. In it, the figures and body parts are geometrically arranged, the complex space enclosing an unusual spatial structure. Rounded plastic shapes, with squatting and standing

architettura a Venezia e quindi all'Accademia di Belle Arti e all'Università di Arti Applicate di Vienna. Affianca l'attività in campo architettonico ai componimenti poetici e alla produzione di arte visiva, non di rado in collaborazione con scrittori e scrittrici. Ad esempio con Elmar Perkmann con la mostra del 1990 *Castel Presule. Impressioni di testi e immagini*. Del 1997–98 è il progetto *Quattro mani* con lo scrittore Joseph Zoderer. Nel 2004 collabora con la poetessa Renate Scrinzi all'intreccio di testi, poesie ed immagini.[37] Gli vengono ripetutamente commissionati ritratti di rappresentanza. Per il Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano dipinge i ritratti dei presidenti provinciali, l'ingegner Alois Pupp e il Erich Achmüller, che si contraddistinguono per lo specifico verismo gestuale e per la rassomiglianza fisionomica.

Siegfried Höllrigl (*1943) svolge l'apprendistato da tipografo a Merano, e quindi si impiega come correttore di bozze e linotipista presso la casa editrice Ferrari-Auer di Bolzano. Frequenta corsi di disegno e si diploma al liceo artistico statale di Verona. Nel 1979 partecipa all'Accademia estiva di Brunico, che si conclude con l'esposizione dei lavori prodotti. Il presidente del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano, il Erich Achmüller, dopo aver visitato la mostra delibera l'acquisto delle sue opere grafiche. Höllrigl dà vita a una complessa visione spaziale, uno spazio aggregato. Giocando con linee geometriche, in parte prospettiche, vengono combinati tra loro diversi corpi e membra umane. La plasticità è generata da linee circolari. Figure accovacciate e in piedi formano un'intelaiatura insieme tridimensionale e piana. In seguito, nel 1981 Höllrigl pubblica il suo primo libro, *Nix Anno domini*. Nella sua successiva produzione coniuga l'eccellenza d'arte tipografica con la passione per la poesia, in particolare la lirica. Nel 1985 fonda a Merano *Offizin S.*, la fucina creativa nella quale egli pubblica testi letterari in edizioni da bibliofili, operando con sofisticate tecniche tipografiche in un'estetica tattile e visiva del supporto cartaceo. Dal 1993 si dedica a questa attività insieme a Maria Widner.

Roland Senoner (*1966) nasce a Bolzano. Nel 1980–85 frequenta il liceo artistico di Selva e poi l'Accademia di Belle Arti di Urbino, dal 1991 al 1995. Tra il 1996 e il 2004 insegna all'istituto d'arte di Selva Val Gardena e Ortisei. Senoner adotta le più fini sfumature di luce ed ombra, a volte confrontandosi anche con formati molto grandi, che sospende alle pareti, grandiosi, o fa penetrare nello spazio come installazioni. Le due opere del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano sono un buon esempio degli effetti attraverso i quali egli coinvolge i fruitori delle sue opere in un gioco percettivo. Gli oggetti rappresentati si svelano all'osservatore solo poco alla volta, dettaglio dopo dettaglio. In una di queste tavole si riconoscono degli attrezzi da lavoro, come abbandonati in un'officina dismessa nella quale penetra soltanto una flebile luce. L'altra invece ci presenta l'effetto abbagliante di una finestra nella piena oscurità dell'ambiente. Grazie alla sovrapposizione di linee sottili le composizioni di Senoner sembrano iniziare a pulsare. Le immagini divengono come membrane che impongono un costante movimento allo sguardo dell'osservatore.

Hockende und stehende Personen erzeugen eine dreidimensionale und flächige Verstrebung. In der Folge publiziert Höllrigl 1981 seine erstes Buch *Nix Anno domini*. Er kombiniert in seinem weiteren Werk hohe Druckkunst mit Nähe zur Dichtkunst, insbesondere mit der Lyrik. 1985 gründet er in Meran die *Offizin S.*, in der er mit niveauvoller Typografie und taktiler sowie visueller Papierästhetik Literatur in bibliophilen Ausgaben publiziert. Seit 1993 macht er dies zusammen mit Maria Widner.

Roland Senoner (*1966) wird in Bozen geboren. Er besucht zuerst von 1980 bis 1985 die Kunstschule Wolkenstein und anschließend die Accademia di Belle Arti in Urbino von 1991 bis 1995. Zwischen 1996 und 2004 unterrichtet er an der Kunstlehranstalt Wolkenstein bzw. St. Ulrich. Senoner interessiert sich für die feinsten Abstufungen von Hell und Dunkel. Bisweilen geht er in sehr große Formate, die an den Wänden großzügig gehängt werden oder als Installationen in den Raum dringen. Die zwei Arbeiten im Südtiroler Landtag sind gute Beispiele für die Effekte, mit denen die Betrachtenden zu einem Wahrnehmungsspiel aufgefordert werden. Man sieht erst Teil für Teil, welche Objekte sich einem erschließen können. Auf einem Blatt erkennt man Werkzeuge wie in einer aufgelassenen Werkstatt, in die nur schwach Licht eindringt. Auf dem anderen Blatt sieht man die Wirkung eines erleuchteten Fensters in starker Dunkelheit. Durch das Überlagern mit feinen Strichen beginnen die Arbeiten von Senoner zu pulsieren. Die Bilder werden zu Membranen, die die Augen ständig in Bewegung halten.

Raimond Mussner, Gehöft

Siegfried Höllrigl (*1943) stlüj jö i stüdi da compositur a Maran. Inultima laorel a Balsan pro la stamparia Ferrari-Auer por letorac y impaginaziuns. Al tol pert a cursc de grafica y da dessigné y stlüj jö cun diplom de maturité le lizeum d'ert statal de Verona. Tl 1979 tolel pert al'Academia da d'isté a Bornech y te chë ocajiun vëgnel ala fin fat na mostra. Le presidënt dla Provinzia dot. Erich Achmüller é presënt y á orü che la grafica ti gniss comprada jö. Höllrigl cheriëia n'opera complessa strotorada tla lerch, n local de agregaziun. Cun l'aiüt de linies geometriches, en pert en prospetiva, vëgnel combiné corps y perts de corp desvalis. La corporalité nasc da linies zircolares. Porsones che stá sentades y impé ti dá na dimensciun tridimenscionala y plata. Dedô publichëia Höllrigl tl 1981 so pröm liber *Nix Anno domini*. Te süa opera combinëiel l'ert de stampa alta y ti vá pormez al'ert poetica, dantadöt ala lirica. Tl 1985 mëtel sö a Maran la *Offizin S.*, te chëra ch'al publichëia leteratöra te ediziuns bibliofiles cun na stamparia de livel y sön papier bel da odëi y da pié ite. Dal 1993 incá fejel chësc deboriada cun Maria Widner.

Roland Senoner (*1966) é nasciü a Balsan. Al fej naota la scora d'ert de Sëlva dal 1980 cina le 1985 y dedô l'Accademia delle Belle Arti a Urbino dal 1991 cina le 1995. Dal 1996 al 2004 insëgnel tla Scora d'ert de Sëlva y de Urtijëi. Senoner s'interessëia dles gradaziuns plü fines de lominus y scür. Val' iade adorel de gragn formac che pó gní tacá sön de gragn parëis o che s'adora la lerch te n local scióche istalaziun. Les döes operes tl Consëi provinzial é de bogn ejëmpli di efec cun chi che les porsones che ti ciara vëgn inviá da fá para a n jüch dla perzeziun. An vëiga pormó toch do toch ci ogec ch'an pó trá ite. Sön öna na plata conëscion fora les massaries scióche te na bercstot arbandonada, te chëra ch'al é ma pücia löm. Sön l'atra plata vëigon la faziun de na finestra ilominada te na scurité sterscia. Cun penelades fines öna sura l'atra, mët i laurs de Senoner man da pulsé. I chedri devënta membranes, che tëgn i edli tres en movimënt.

figures create a 3D-like effect. Published in 1981, Höllrigl's first volume *Nix Anno domini* was followed by another with printed art infused with poetical motifs. Established in Merano in 1985, Höllrigl's cultural publication, *Offizin S* offered bound editions of literary works that combined complex typography, tactile paper, and visual aesthetics. In 1993 he began working with Maria Widner.

Roland Senoner (*1966) from Bolzano first attended the Selva/Wolkenstein Art School from 1980 to 1985 before studying at the Urbino Fine Arts Academy from 1991 to 1995. Between 1996 and 2004 he taught at the art school in Selva Val Gardena/Wolkenstein and Ortisei/St. Ulrich. He concentrates on exploring tonal gradations between light and dark. His large-format works might at times occupy entire walls, and his installations could fill a room. The two works on display at the Provincial Council building exemplify the kinds of playful effects in which the viewer is invited to participate. Objects are progressively revealed a little at a time. On one sheet, tools lie abandoned in a dimly lit workshop. On another, an illuminated window in intense darkness produces a different effect. Senoner's works pulsate, and his images are like living membranes constantly demanding the viewer's attention.

1 Weber-Tyrol (2007); Plangger (1999); Weber-Tyrol (1987); Hohenauer (1966).
2 Lindner (1985).
3 Zitiert nach Weber-Tyrol (1987), S. 10.
4 Unterer (1995); Lutz-Romani (1981).
5 Venezia Tridentina Bolzano (1926), Nr. 66, 154, unpaginiert.
6 Zieger (2018); Sila (2014); Sila (2009).
7 Kraus (1999), S. 184, Abb.; Lutz-Romani (1995).
8 Cescutti (1961); Opperer (1985).
9 Zitiert nach Lexikon Literatur in Tirol, Hubert Mumelter, unter Mitarbeit von Harald Wieser, https://orawww.uibk.ac. at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2_ID:527., (07.02.2023).
10 Kien (2021).
11 Kien (2004).
12 Kien (1983).
13 Morandell (2001).
14 Gürtler (2001).
15 Hauser (2009).
16 Interview mit Elmar Peintner am 23.08.2022.
17 Greif (2005).
18 Neuwirth (2021).
19 Kunst Meran Neuwirth Rosani (2012), S. 269.
20 Paul Watzlawick (2005).
21 Glasersfeld (1985), S. 16–38.
22 Glasersfeld (1997).
23 Zit. nach Watzlawick (2005), S. 45; Hediger (1967), S. 240.
24 Adami (1990); Scherer (1987).
25 Scherer (1998); Scherer (1995); Scherer (1987).
26 Vallazza (1996), Vallazza (2001).
27 Vallazza (1992).
28 Pichler/Vallazza (2012), Pichler/Vallazza (1989).
29 Gratl/Kraus (2008); Gratl/Oberhammer (1993).
30 Ringler (1955); Moroder (1979).
31 Dolomiten 1994, Nr. 14, S. 12.
32 Ringler (1955).
33 Moroder (1960).
34 Steger (2022).
35 Kerer (1997).
36 Kerer (1976).
37 Scrinzi/Siëf (2004); Rossi-Siëf, Perkmann (1990).

1 Weber-Tyrol (2007); Plangger (1999); Weber-Tyrol (1987); Hohenauer (1966).
2 Lindner (1985).
3 Citato da Weber-Tyrol (1987), p. 10.
4 Unterer (1995); Lutz-Romani (1981).
5 Venezia Tridentina Bolzano (1926), n. 66, 154, non impaginato.
6 Zieger (2018); Sila (2014); Sila (2009).
7 Kraus (1999), p. 184, Abb., Lutz-Romani (1995).
8 Cescutti (1961), Opperer (1985).
9 Citazione da Lexikon Literatur in Tirol, Hubert Mumelter, in collaborazione con Harald Wieser, https//orawww.uibk.ac. at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2_ID:527., (07.02.2023).
10 Kien (2021).
11 Kien (2004).
12 Kien (1983).
13 Morandell (2001).
14 Gürtler (2001).
15 Hauser (2009).
16 Intervista con Elmar Peintner del 23.08.2022.
17 Greif (2005).
18 Neuwirth (2021).
19 Kunst Meran Neuwirth Rosani (2012), p. 269.
20 Paul Watzlawick (2005).
21 Glasersfeld (1985), pp. 16–38.
22 Glasersfeld (1997).
23 Citazione tratta da Watzlawick (2005), p. 45; Hediger (1967), p. 240.
24 Adami (1990), Scherer (1987).
25 Scherer (1998), Scherer (1995), Scherer (1987).
26 Vallazza (1996), Vallazza (2001).
27 Vallazza (1992).
28 Pichler/Vallazza (2012), Pichler/Vallazza (1989).
29 Gratl/Kraus (2008); Gratl/Oberhammer (1993).
30 Ringler (1955), Moroder (1979).
31 Dolomiten 1994, n. 14, p. 12.
32 Ringler (1955).
33 Moroder (1960).
34 Steger (2022).
35 Kerer (1997).
36 Kerer (1976).
37 Scrinzi/Siëf (2004); Rossi-Siëf, Perkmann (1990).

1 Weber-Tyrol (2007); Plangger (1999); Weber-Tyrol (1987); Hohenauer (1966).
2 Lindner (1985).
3 Zitaziun da Weber-Tyrol (1987), pl. 10.
4 Unterer (1995); Lutz-Romani (1981).
5 Venezia Tridentina Bolzano (1926), nr. 66, 154, nia impaginé.
6 Zieger (2018); Sila (2014); Sila (2009).
7 Kraus (1999), S. 184, Abb., Lutz-Romani (1995).
8 Cescutti (1961), Opperer (1985).
9 Zitaziun da Lexikon Literatur in Tirol, Hubert Mumelter, cun culaburazion dl Harald Wieser, https//orawww.uibk.ac. at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2_ID:527., (7. 2. 2023).
10 Kien (2021).
11 Kien (2004).
12 Kien (1983).
13 Morandell (2001).
14 Gürtler (2001).
15 Hauser (2009).
16 Intervista a Elmar Peintner ai 23/8/2022.
17 Greif (2005).
18 Neuwirth (2021).
19 Kunst Meran Neuwirth Rosani (2012), pl. 269.
20 Paul Watzlawick (2005).
21 Glasersfeld (1985), pl. 16–38.
22 Glasersfeld (1997).
23 Zitaziun da Watzlawick (2005), pl.45; Hediger (1967), pl. 240.
24 Adami (1990), Scherer (1987).
25 Scherer (1998), Scherer (1995), Scherer (1987).
26 Vallazza (1996), Vallazza (2001).
27 Vallazza (1992).
28 Pichler/Vallazza (2012), Pichler/Vallazza (1989).
29 Gratl/Kraus (2008); Gratl/Oberhammer (1993).
30 Ringler (1955), Moroder (1979).
31 Dolomiten 1994, Nr. 14, S. 12.
32 Ringler (1955).
33 Moroder (1960).
34 Steger (2022).
35 Kerer (1997).
36 Kerer (1976).
37 Scrinzi/Siëf (2004); Rossi-Siëf, Perkmann (1990).

1 Weber-Tyrol (2007); Plangger (1999); Weber-Tyrol (1987); Hohenauer (1966).
2 Lindner (1985).
3 Quoted from Weber-Tyrol (1987), p. 10.
4 Unterer (1995); Lutz-Romani (1981).
5 Venezia Tridentina Bolzano (1926), no. 66, 154, unpaginated.
6 Zieger (2018); Sila (2014); Sila (2009).
7 Kraus (1999), p. 184, img., Lutz-Romani (1995).
8 Cescutti (1961), Opperer (1985).
9 Quoted from Lexikon Literatur in Tirol, Hubert Mumelter, in collaboration with Harald Wieser, https//orawww.uibk.ac. at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2_ID:527., (7.2.2023).
10 Kien (2021).
11 Kien (2004).
12 Kien (1983).
13 Morandell (2001).
14 Gürtler (2001).
15 Hauser (2009).
16 Interview with Elmar Peintner on 23. 8. 2022.
17 Greif (2005).
18 Neuwirth (2021).
19 Kunst Meran Neuwirth/Rosani (2012), p. 269.
20 Paul Watzlawick (2005).
21 Glasersfeld (1985), p. 16–38.
22 Glasersfeld (1997).
23 Quoted from Watzlawick (2005), p. 45; Hediger (1967), p. 240.
24 Adami (1990), Scherer (1987).
25 Scherer (1998), Scherer (1995), Scherer (1987).
26 Vallazza (1996), Vallazza (2001).
27 Vallazza (1992).
28 Pichler/Vallazza (2012), Pichler/Vallazza (1989).
29 Gratl/Kraus (2008); Gratl/Oberhammer (1993).
30 Ringler (1955), Moroder (1979).
31 Dolomiten 1994, no. 14, S. 12.
32 Ringler (1955).
33 Moroder (1960).
34 Steger (2022).
35 Kerer (1997).
36 Kerer (1976).
37 Scrinzi/Siëf (2004); Rossi-Siëf/Perkmann (1990).

Gesamtverzeichnis Kunstwerke / Künstlerbiografien

Catalogo ragionato e completo delle opere d’arte / Biografie degli artisti

Catalogh ntier dla operes d'ert / Biografies di artisć

Complete list of artworks / Artist biographies

Andruszkiewicz Anna

DE Geboren in Rovereto. Schwester der Malerin Eugenia Andruszkiewicz. Tritt nach dem Zweiten Weltkrieg an die Öffentlichkeit. Ausstellung beim *Premio Nazionale Paesaggio del Garda*, Riva del Garda 1947. *Mostra Regionale di Arti Figurative*, Riva del Garda 1963. Danach verlieren sich die Spuren der Künstlerin.

IT Nata a Rovereto. Sorella della pittrice Eugenia Andruszkiewicz. Emerge come artista nel secondo dopoguerra. Mostra al *Premio nazionale paesaggio del Garda* a Riva del Garda nel 1947. *Mostra Regionale di arti figurative* a Riva del Garda nel 1963. In seguito, si perde ogni traccia di questa artista.

LA Nasciuda a Rurëi. Sor dla depenjadëssa Eugenia Andruszkiewicz. La se presënta al publich do la Segonda Viëra Mundiela. Mostra pro l *Premio Nazionale Paesaggio de Garda*, Riva 1947. *Mostra Regionale di Arti Figurative*, Riva 1963. Daldò se pierd la fusties dl'artista.

EN Born in Rovereto; sibling of painter Eugenia Andruszkiewicz. After her first exhibition at the *Premio Nazionale Paesaggio de Garda* in 1947, her works were shown at the 1963 *Mostra Regionale di Arti Figurative* exhibition in Riva. Other than these two events at Riva del Garda, there are no further traces of the artist.

Arnold Maurer Lore

DE 1923–1960. Geboren in Innsbruck. Getauft als Lore Arnold. 1942 Studium an der Technischen Hochschule in München, Abteilung Kunsterziehung. 1943–1944 Studium an der Meisterschule für Kunsterziehung an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1944 Wintersemester Lehramtsstudium Germanistik und Französisch an der Universität Innsbruck. Wintersemester 1945/1946 Fortsetzung des Studiums an der Universität Innsbruck. 1947 Lehramtsprüfung für Zeichnen an Mittelschulen in Wien. 1948 Lehramtsprüfung für Deutsch als Nebenfach an der Universität Innsbruck. 1948/1949 Mädchengymnasium Innsbruck. 1949/1950 Frauenoberschule der Ursulinen Innsbruck. 1950–1953 Professorin am Mädchengymnasium Innsbruck. Neben der Lehrtätigkeit Grafiken für diverse Zeitungen, Postkarten, beteiligt sich an Ausstellungen. 1953 Heirat mit Fritz Maurer, seither Doppelname Maurer Arnold. Übersiedlung nach Bozen. 1954 Aufnahme in den Südtiroler Künstlerbund, der Zeichen, Mal- und Technikkurse für Kinder und Jugendliche unterhält. Maurer Arnold übernimmt diese neben der Ausstellungstätigkeit. 1958 schwere Erkrankung. 1960 stirbt sie mit nur 37 Jahren in Innsbruck.

IT 1923–1960. Nata a Innsbruck, conosciuta come Lore Arnold. Nel 1942 frequenta il Dipartimento di educazione artistica presso l'Istituto tecnico superiore di Monaco. 1943–44 studia presso la Scuola Superiore di Educazione Artistica dell'Accademia di Belle Arti di Vienna. Nel 1944 semestre invernale di formazione per insegnanti di tedesco e francese presso l'università di Innsbruck. Nel semestre invernale 1945–46 prosegue gli studi presso la stessa università. Nel 1947 abilitazione all'insegnamento del disegno presso le scuole secondarie di Vienna. Nel 1948 titolo di docente di tedesco, materia complementare, all'università di Innsbruck. 1948–49 insegna al ginnasio femminile a Innsbruck e nel 1949–50 alla scuola secondaria femminile delle Orsoline di Innsbruck. 1950–53 professoressa del ginnasio femminile di Innsbruck. Oltre all'insegnamento, produce grafiche per vari giornali, cartoline, e partecipa a mostre. Nel 1953 Sposa il Fritz Maurer, dal quale prende il doppio cognome. Nel 1954 entra nell'Associazione Artisti Sudtirolesi, e a fianco della sua attività espositiva cura i corsi di disegno, pittura e tecnica per bambini e ragazzi organizzati dall'associazione. Nel 1958 grave malattia. Nel 1960 Muore ad Innsbruck all'età di trentasette anni.

LA 1923–1960. Nasciuda a Dispruch. Batejeda Lore Arnold. Tl 1942 stude tla Scola Auta Tecnica a Minca, Sezion Educazion artistica. I ani 1943–1944 stude tla „Meisterschule" per l'Educazion artistica tl'Academia d'Ert figurativa a Viena. 1944 semester da d'inviern stude magistèr de germanistica y franzëus tl'Università de Dispruch. Semester da d'inviern 1945/1946 vàla inant cun l stude tl'Università de Dispruch. 1947 ejam da magistèr de dessëni tla scoles mesanes a Viena. L ann 1948 ejam da magistèr de tudësch coche materia secundera tl'Università de Dispruch. 1948/1949 Ginase per jëunes de Dispruch. 1949/1950 Scola auta per ëiles dla Ursulines a Dispruch. 1950–1953 prufessurëssa tl Ginase per jëunes a Dispruch. Dlongia l nseniamënt féjela grafiches per de plu foliec, chertes posteles, fej pea pra mostres. 1953 se maridela cun l dut. Fritz Maurer, da ntlëuta inant inuem dopl Maurer Arnold. Trasferimënt a Bulsan. 1954 tëuta su tla Lia Artisć de Sudtirol (Südtiroler Künstlerbund), che mët a ji cursc de dessëni, depënjer y tecnica per mutons y jëuni. Maurer Arnold sëurantol chisc y se cruzia dla mostres. Tl 1958 burta malatia. L ann 1960 mòrela cun mé 37 ani a Dispruch.

EN 1923–1960. Born in Innsbruck. Born as Lore Arnold, in 1942 she enrolled at the Faculty of Art Education of the Technical University in Munich. Between 1943 and 1944 she attended the Academy of Fine Arts in Vienna (Master School of Art Education). During the 1944 winter semester she studied German and French at the University of Innsbruck, prolonging her stay there for another winter season. In 1947, she passed her secondary school teacher's drawing examination in Vienna. The following year she studied at university as a lower-level German language teacher and between 1948 – 1949 she taught at the Innsbruck Secondary School for Girls. For the following three years Arnold held another teaching post at the High School for Girls of the Ursulines. Besides her work as a teacher, she was responsible for numerous publications including newssheets and postcards and took part in various exhibitions. Her marriage to engineer Fritz Maurer in 1953 resulted in the adoption of 'Maurer' into her double-barrelled surname. Together the couple relocated to Bolzano/Bozen, the where, in 1954, she joined the *Südtiroler Künstlerbund*, (South Tyrolean Artists' Association). Besides her art exhibitions she ran several drawing and painting classes for children and young people. In 1958, she fell ill and passed away in Innsbruck (1960) aged only 37.

Brunner Joseph

DE 08.02.1924 Prad am Stilfser Joch – 20.11.2017 Meran. 1938–1943 Ausbildung in Steintechnik in Laas bei den Marmorbrüchen. 1943–1947 Soldat und Kriegsgefangenschaft. 1949–1953 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Franz Santifaller, Fritz Wotruba, Heimo Kuchling. 1953–1964 Studienaufenthalte in Griechenland, Spanien, Türkei, Frankreich, Sizilien, Neapel, Florenz, Rom, Venedig. 1953–1981 Lehrtätigkeit. Mitbegründer des Internationalen Steinbildhauersymposiums in Laas. 1991 Steinbildhauersymposium Skulptur im Park in Weißhorn (D). Seit 1952 Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland.

IT 08.02.1924 Prato allo Stelvio - 20.11.2017 Merano. 1938–43 apprendistato in tecnologia della pietra a Lasa, presso le cave di marmo. 1943–47 soldato e prigioniero di guerra. 1949–53 accademia di Belle Arti di Vienna con Franz Santifaller, Fritz Wotruba, Heimo Kuchling. 1953–64 viaggi di studio in Grecia, Spagna, Turchia, Francia, Sicilia, Napoli, Firenze, Roma e Venezia. 1953–81 attività didattica. Cofondatore del Simposio internazionale di scultura in pietra a Lasa. 1991 simposio di scultura in pietra *Skulptur im Park* a Weißhorn (D). Dal 1952 mostre personali e collettive in Italia e all'estero.

LA 08.02.1924 Prad sun l Jëuf de Stilfs - 20.11.2017 Maran; 1938–1943 furmazion tla tecnica dla piëra a Laas tla ciavea dal miermul. 1943–1947 saudé y perjunier de viëra. 1949–1953 Academia d'Ert figurativa a Viena pro Franz Santifaller, Fritz Wotruba, Heimo Kuchling. 1953–1964 sujurnanzes de stude tla Grecia, Spania, Turchia, Franzia, Sizilia, a Napoli, Flurënza, Roma, Unieja. 1953–1981 pusizion da nseniant. Cofundadëur dl simposium internazionel de scultura tla piëra a Laas. 1991 simposium de scultura tla piëra *Skulptur im Park* a Weißhorn (D). Dal 1952 mostres persuneles y de grupa naziuneles y oradecà.

EN Born in Prato allo Stelvio/Prad am Stilfserjoch on 08.02.1924. Died in Merano/Meran on 20.11.2017. After studying marblework in Lasa/Laas from 1938 to 1943, Brunner was drafted into the German Wehrmacht. He was taken prisoner of war and released in 1947. From 1949 to 1953 he attended the Academy of Fine Arts in Vienna, studying under Franz Santifaller, Fritz Wotruba and Heimo Kuchling. Between 1953 and 1964 he undertook working trips to Greece, Spain, Turkey, France, Sicily, Naples, Florence, Rome and Venice. In the years 1953 – 1981 he worked as an art teacher and co-founded the *Internationale Steinbildhauersymposium*, the International Stone Sculpture Symposium in Lasa. Brunner also participated in the *Steinbildhauersymposium Skulptur im Park* symposium in Weißhorn (D) in 1991. After 1952, his works were featured in solo and group exhibitions both at home and abroad.

Andruszkiewicz Anna
Drei Personen am Tisch
58 x 68 cm

Brunner Joseph
Abt von Marienberg (Rimpfmappe)
68,5 x 49 cm

Arnold Maurer Lore
Blumenmarkt
56 x 49 cm

Buratti Daniela

DE Geboren 1956 in Bozen. Malerin und Grafikerin, ist zunächst als Werbegrafikerin und Illustratorin für die Bozner Agentur Publimedia tätig, für die sie Layouts, Firmenlogos und Titelseiten für Magazine gestaltet. Später entstehen Trompe-l'œils in Zusammenarbeit mit Giovanna Da Por Sulligi.
In der Sammlung Museion befinden sich drei ihrer Aquarell-Stillleben: *Fiori invernali rossi e gialli* (rote und gelbe Winterblumen), 1990, *Fiori invernali bianchi* (weiße Winterblumen), 1990, und *Fiori primaverili blu e gialli* (blaue und gelbe Frühlingsblumen), 1991.

IT Nata 1956 a Bolzano. Pittrice e grafica, inizia la sua attività nell'ambito della grafica pubblicitaria e dell'illustrazione per l'agenzia bolzanina Publimedia, per la quale realizza copertine per riviste, impaginazioni e loghi per aziende.
Collabora con Giovanna Da Por Sulligi alla realizzazione di *trompe-l'œil*.
Nella collezione del Museion sono presenti tre sue nature morte realizzate con la tecnica dell'acquerello: *Fiori invernali rossi e gialli* (1990), *Fiori invernali bianchi* (1990) e *Fiori primaverili blu e gialli* (1991).

LA Nasciüda 1956 a Balsan. Depenjadëssa y grafica, mët man süa ativité tl setur dla grafica dl reclam y dl'ilustraziun por l'agenzia de Balsan „Publimedia", por chëra ch'ara realisëia cuertli de revistes, impaginaziuns y loghi por aziëndes.
Ara colaborëia cun Giovanna Da Por Sulligi da realisé trompe-l'œil.
Tla coleziun dl Museion él da ciafé trëi de sües natöres mortes realisades cun la tecnica dl acuarel: Ciüfs da d'invern cöci y ghei (1990), Ciüfs da d'invern blanc (1990) y Ciüfs da d'aisciöda bröms y ghei (1991).

EN Born in 1956 a Bolzano/Bozen. Painter and graphic designer, began as a graphic designer and illustrator for Publimedia, a Bolzano-based advertising agency, for which she created magazine covers, layouts and company logos.
Working with fellow artist, Giovanna Da Por Sulligi, Buratti created several trompe-l'œil. Three of her still life watercolours are comprised in the collection of the Museion Museum of Contemporary Art in Bolzano: Fiori invernali rossi e gialli (Red and Yellow Winter Flowers) (1990), Fiori invernali bianchi (White Winter Flowers) (1990), and Fiori primaverili blu e gialli (Blue & Yellow Spring Flowers) (1991).

Busch-Federspiel Käte

DE 01.06.1917 Valdivia/Chile – 1997. Übersiedelt 1923 mit der Familie nach Deutschland. 1936 – 1939 Studium an der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie in Dresden. Seit 1941 in Italien, ab 1945 in Meran. Ab 1946 Mitglied des Südtiroler Künstlerbundes. 1955 in Stuttgart und Rom. 1. Preis bei der Mostra Nazionale di Grafica Italiana in Piano Marina. 1970 Preis der Sonderausstellung der Italienischen Vereinigung der bildenden Künstler S.I.A.B.A. (ab 1985 F.I.D.A.) Bozen. Malte vor allem Landschaften und Porträts.

IT 01.06.1917 Valdivia in Cile - 1997. Nel 1923 si trasferisce in Germania con la famiglia. 1936 – 39 studia alla Scuola d'Arte e Mestieri e all'Accademia d'Arte di Dresda. Dal 1941 è in Italia e dal 1945 a Merano. Dal 1946 membro dell'Associazione Artisti Sudtirolesi. Nel 1955 viaggia tra Stoccarda e Roma. Primo premio alla Mostra Nazionale di Grafica Italiana a Piano Marina. 1970 premio alla mostra speciale del Sindacato Italiano Artisti Belle Arti S.I.A.B.A (dal 1985 F.I.D.A) a Bolzano. Dipinge prevalentemente paesaggi e ritratti.

LA 01.06.1917 Valdivia/Cile - 1997; la se trasferësc dl 1923 cun la familia ti Paejes Tudësc. 1936 – 1939 stude tla Scola d'Ert aplicheda y tl'Academia d'Ert a Dresden. Dal 1941 tla Talia, dal 1945 a Maran. Dal 1946 cumëmbra dla Lia Artisć de Sudtirol. L ann 1955 a Stuttgart y Roma. 1. pest pro la *Mostra Nazionale di Grafica Italiana* a Piano Marina. 1970 pest dla mostra speziela dl'Assoziazion taliana Artisć figuratifs S.I.A.B.A. (dal 1985 F.I.D.A.) a Bulsan. La à depënt sëuradut cuntredes y retrac.

EN Born in Valdivia-Chile, on 01.06.1917 – died 1997. After moving to Germany from South America with her family in 1923, she studied in Dresden aged 19 – 22 at the School of Applied Arts and the Academy of Fine Arts. From 1941 she lived in Italy, moving to Merano/Meran in 1945. The following year she joined the *Südtiroler Künstlerbund*, South Tyrolean Artists' Association. After 1955 she moved between Rome and Stuttgart. Winner of the *Mostra Nazionale di Grafica Italiana*, National Italian Graphic Art Competition in Piano Marina. In 1970 she won the first prize at the Special Exhibition of Fine Art in Bolzano (S.I.A.B.A.-known as F.I.D.A. after 1985). She specialised in landscapes and portraits.

Celli Luciano

DE Geboren 1940 in Triest. Architekt und gehört zu jener Gruppe von Kunstschaffenden, die Architekturmalerei ins Werk setzen. In seinen Arbeiten ist das fotografische Fragment ausschlaggebend für die Bildkomposition. Fast alle seine Projekte wurden in italienischen und ausländischen Fachzeitschriften der Baukunst und Kunst am Bau veröffentlicht. Viele dieser Werke wurden in Italien und Europa ausgestellt. Celli war als Dozent für Architekturkomposition IV an der Fakultät für Architektur in Triest tätig.

IT Nato 1940 a Trieste. È architetto e fa parte di quel gruppo di artisti che praticano il genere Architettura Dipinta. Nelle sue opere il frammento fotografico è parte determinante per la costruzione dell'immagine. I suoi progetti sono stati in gran parte pubblicati su riviste italiane e straniere di architettura e di scultura. Molti sono stati esposti in Italia e in Europa. Ha insegnato "Composizione architettonica IV" presso la facoltà di Architettura di Trieste.

LA Nasciù 1940 a Triest. È n architët y fej pert de chël grup d'artisć che se dá jö cun le genre dl'architetöra depënta. Te sües operes é le framënt fotografich na pert determinanta por la costruziun dl'imaja. Sü proiec é gnüs publicá en gran pert te revistes talianes y esteres de architetöra y de scoltöra. Tröc é gnüs metüs fora tla Talia y tl'Europa. Al á insigné „Composiziun architetonica IV" tla Facolté de Architetöra de Triest.

EN Born 1940 in Trieste. He is an architect and artist, forming part of the Painted Architecture collective. His photographic fragments featured in his works are a fundamental part of image composition. His projects have often been featured in architecture and sculpture magazines both in Italy and abroad. Many have also been exhibited in Italy and other countries in Europe. Celli has lectured on "Architectural Composition IV" at the Faculty of Architecture in Trieste.

Buratti Daniela
Bleiverglasung/Vetrata a piombo/Gran vider da corú/Lead glazing
153 x 162 cm

Busch-Federspiel Käte
Schlern
52 x 65 cm

Celli Luciano
Scomporre e ricomporre
26,5 x 42,5 cm

Consolati-Coreth Magdalena, Gräfin

DE 1918–2012. Wurde im österreichisch-ungarischen Reich geboren und studierte von 1940 bis 1944 Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien unter der Leitung von Ferdinand Kitt und Wilhelm Dachauer. Die Werke der Expertin für Literatur und Kunst finden sich nachweislich in Rom, Wien und Trient und ab 1964 auch in Innsbruck. Zu ihren Fachgebieten zählen die Porträt-, Landschafts- und Freskomalerei. Die Fresken in den Friedhofskapellen Mühlau und Hötting in Innsbruck werden ihr zugeschrieben.

IT 1918–2012. Nata nell'impero austro-ungarico, tra il 1940 e il 1944 si forma all'Accademia di Vienna, sotto sotto l'egida di Ferdinand Kitt e Wilhelm Dachauer. Esperta di letteratura e arte, il suo operato è documentato a Roma, Vienna e Trento e, dal 1964, a Innsbruck. Specializzata in ritratti, paesaggi e affreschi, le vengono attribuiti quelli nelle cappelle cimiteriali di Mühlau e Hötting a Innsbruck.

LA 1918–2012. Nasciüda tl'imper austro-ungarich, s'á formé danter le 1940 y le 1944 tl'Academia de Viena pro Ferdinand Kitt y Wilhelm Dachauer. I laurs dl'esperta de leteratöra y ert é documentá a Roma, Viena y Trënt y, dal 1964 inant, a Desproch. Ara è spezialisada sön i retrac, les contrades y i afrëšć, pro chi ch'an pó nominé chi dles capeles de cortina de Mühlau y Hötting a Desproch.

EN 1918 – 2012. She was born in the Austro-Hungarian Empire and studied at the Vienna Academy between 1940 and 1944 under Ferdinand Kitt and Wilhelm Dachauer. An expert in literature and art, her work has been exhibited in Rome, Vienna, and Trent and, since 1964, in Innsbruck. Consolati-Coreth specialized in portraits, landscapes, and the frescoes in the cemetery chapels of Mühlau and Hötting in Innsbruck are attributed to her.

Dall'Oglio Emilio

DE 14.02.1915 in Borgo Valsugana - 20.07.1988 in Trient. Früher Aufenthalt in Mailand und Kontakte zum *Movimento di Corrente*. 1939 Übersiedlung nach Meran, Tätigkeit als Postbeamter neben der künstlerischen und kuratorischen Tätigkeit ab 1946. Mitbegründer der Vereinigung *Orizzonte*. 1951 gründet er die *Galleria del Corso* in der Bar *Wunderbar* in Meran. Bekanntschaft mit Peggy Guggenheim, damit gute Kontakte für die Ausstellungen in Meran, auch mit deren Kurverwaltung. Gemeinderat und Mitglied der Partei *Democrazia Cristiana*. Redakteur bei den Zeitschriften *Il sentiero dell'arte* und *Il quadrante*. Unterzeichner des Meraner Manifests. Ausstellungen neben Südtirol in Rovereto, Trient, Venedig, Wien, Paris.

IT 14.02.1915 Borgo Valsugana - 20.07.1988 Trento. Primo soggiorno a Milano e contatti con il *Movimento di Corrente*. Nel 1939 trasferimento a Merano dove a fianco dell'attività artistica e curatoriale, è impiegato postale dal 1946. Cofondatore dell'associazione *Orizzonte*. Nel 1951 fonda la *Galleria del Corso* all'interno del bar *Wunderbar* a Merano. La conoscenza di Peggy Guggenheim gli vale buoni contatti per le mostre meranesi, anche con il sostegno dell'azienda turistica della città termale. Viene eletto consigliere comunale nelle file della Democrazia Cristiana. Redattore delle riviste *Il sentiero dell'arte* e *Il quadrante*. Firmatario del Manifesto di Merano. Attività espositiva a Rovereto, Trento, Venezia, Vienna, Parigi, oltre che in Alto Adige.

LA 14.02.1915 Borgo Valsugana - 20.07.1988 Trënt; prima sujurnanza a Milan y cuntac cun l *Movimento di Corrente*. 1939 trasferimënt a Maran, dlongia l'ativitá artistica y curatoriela dal 1946 inant nce lëur tl ufize dla posta. Cofundadëur dl'assoziazion *Orizzonte*. 1951 mëtel su la *Galleria del Corso* tl bar *Wunderbar* a Maran. L cunësc Peggy Guggenheim cun chëla che l à de bon cuntac per la mostres a Maran, nce cun si aministrazion de cures termeles. Cunselier de chemun y cumëmber dl partit *Democrazia Cristiana*. Redadëur di foliec *Il sentiero dell'arte* y *Il quadrante*. Firmater dl Manifest de Maran. Mostres ora che te Sudtirol nce a Rurëi, Trënt, Unieja, Viena, Paris.

EN Born in Borgo Valsugana on 14.02.1915 - died in Trento on 20.07.1988. In Milan, he had early contacts with the *Movimento di Corrente* movement. After moving to Merano/Meran in 1939, Dall'Oglio made a living as a postal clerk and was engaged in artistic and curatorial activities from 1946, co-founding the *Orizzonte* association. In 1951 he started the *Galleria del Corso* art gallery in Merano at the *Wunderbar*. Following a chance meeting with celebrity American art collector, Peggy Guggenheim, the scope of his Wunderbar exhibitions broadened exponentially, sometimes presented in conjunction with the directorate of the municipal thermal baths. Active in local politics as a *Democrazia Cristiana* Christian Democrat town councillor in Merano, he served as editor of the *Il sentiero dell'arte* and *Il quadrante* art journals. Dall'Oglio was also one of the signatories of the *Merano Manifesto* manifest. Besides South Tyrol, his works were exhibited in Rovereto, Trento, Venice, Paris and Vienna.

Danler Herbert

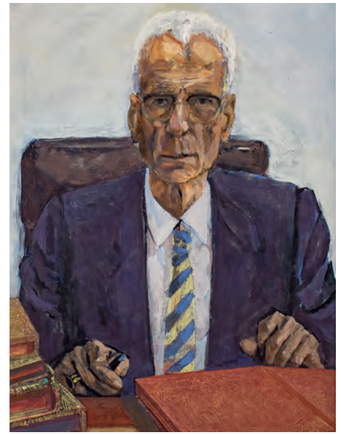
DE 24.11.1928 in Fulpmes - 19.07.2011 in Telfes im Stubai. 1952–1957 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Franz Elsner und Herbert Boeckl. Kontakt mit Hans Josef Weber-Tyrol. 1957–1984 Kunsterzieher in Landeck, zu seiner Schülerschaft zählten Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel und Elmar Peintner. 1972 Gründungsmitglied der Galerie Elefant, von Monika Lami bis 1999 betrieben. Stark pastoser Farbauftrag mit großflächigen Reduktionen.

IT 24.11.1928 Fulpmes – 19.07.2011 Telfes im Stubai. 1952–57 Accademia di Belle Arti di Vienna con Franz Elsner e Herbert Boeckl. Contatti con Hans Josef Weber-Tyrol. 1957–84 insegnante d'arte a Landeck, tra i suoi allievi figurano Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel ed Elmar Peintner. Nel 1972 è membro fondatore della galleria d'arte *Elefant*, diretta da Monika Lami fino al 1999. Uso estremamente pastoso del colore uniforme in grandi campiture.

LA 24.11.1928 Fulpmes - 19.07.2011 Telfes tl Stubaital; 1952–1957 Academia d'Ert figurativa a Viena pro Franz Elsner y Herbert Boeckl. Cuntat cun Hans Josef Weber-Tyrol. 1957–1984 nseniant d'ert a Landeck, danter si sculeies fövel Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel y Elmar Peintner. L ann 1972 cumëmber fundadëur dla Galaria *Elefant*, derieta da Monika Lami nchin al 1999. Aplicazion de forbes dassënn mpastedes cun de gran reduzions.

EN Born in Fulpmes (A) on 24.11.1928. Died in Telfes im Stubaital (A) on 19.07.2011. Between 1952 and 1957 he attended the Academy of Fine Arts in Vienna, studying under Franz Elsner and Herbert Boeckl. It was here that he also met with Hans Josef Weber-Tyrol. Between 1957 and 1984 he worked as an art teacher in Landeck, counting Chryseldis Hofer-Mitterer, Norbert Pümpel and Elmar Peintner among his students. In 1972 he helped found the *Galerie Elefant* gallery, which remained under Monika Lami's direction until 1999. His paintings were distinguished by bold impasto stokes and large-scale reductions.

Consolati-Coreth Magdalena
Porträt/ritratto/retrat/portrait Waltraud Gebert-Deeg
79 x 59 cm



Consolati-Coreth Magdalena
Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago
79 x 59 cm

Consolati-Coreth Magdalena
Porträt/ritratto/retrat/portrait Luigi Negri
79 x 59 cm

Dall'Oglio Emilio
Fantasie
52 x 44,5 cm

Dall'Oglio Emilio
Fantasie
40,5 x 35,5 cm

Danler Herbert
Gehöft (Rimpfmappe)
48,5 x 68,5 cm

Da Por Sulligi Giovanna

DE Geboren am 04.07.1946 in Bozen. Künstlerische Ausbildung in Carrara, bis 1980 Lehrerin für Kunstgeschichte am naturwissenschaftlichen Gymnasium Torricelli in Bozen. In den 1980er- und 1990er-Jahren überwiegend großflächige Werke mittels Enkaustik und Kalkpigmenten für Fresko – siehe *Leggenda di Clara* (Legende der Klara) in Schloss Maretsch und *Fertilità su Cavallo Meccanico* (Fruchtbarkeit auf mechanischem Pferd) im Südtiroler Landtag – sowie Glasarbeiten. Ab 1987 Vizepräsidentin „Verband der Künstler der Autonomen Provinz Bozen", 1993 Präsidentin. Kunstkorrespondentin der Federazione Italiana Donne Arti Professioni e Affari (Italienischer Dachverband der Frauen, Künstlerinnen, Berufstätigen und Unternehmerinnen). Von 1996 bis 1999 entsteht der Zyklus *Concerti interiori* (Innere Konzerte). Seit 2000 Einsatz von Mischmaterialien wie Plexiglas und Epoxidharz. 2007 wird das Werk *Trazione fatale* (Verhängnisvolle Anziehungskraft) vom Ministerium für Gleichstellung für eine Sonderbriefmarke ausgewählt. Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen in Bozen, Trient, Meran, Padua, Innsbruck, Mailand, Stromboli, Trieste, Tarquinia, Ferrara, Philadelphia und New York. Wiederkehrende Themen: Reflexionen über Umwelt und Kernenergie, die Rolle der Frau in der Gesellschaft sowie Gesellschaftskritik.
www.giovannadapor.it/index.html

IT Nata il 04.07.1946 a Bolzano. Formazione artistica a Carrara, insegnamento di storia dell'arte al liceo scientifico Torricelli di Bolzano fino al 1980. Negli anni Ottanta e Novanta produzione di opere di grandi dimensioni in tecnica encaustica con terre di affresco (vedi *Leggenda di Clara* - Castel Mareccio e *Fertilità su cavallo meccanico* - Consiglio della Provincia) e vetrate. Dal 1987 vicepresidente dell'Associazione degli Artisti della Provincia di Bolzano, dal 1993 presidente. Corrispondente d'arte della Federazione Italiana Donne Arti Professioni e Affari. Tra 1996 e 1999 *Concerti interiori*. Dagli anni Duemila introduzione di materiali diversi, come p. e. plexiglas e resina indurita. Nel 2007 opera *Trazione fatale* selezionata per il francobollo commemorativo del Ministero delle Pari opportunità. Mostre personali e collettive a Bolzano, Trento, Merano, Padova, Innsbruck, Milano, Stromboli, Trieste, Tarquinia, Ferrara, Philadelphia e New York. Temi ricorrenti: riflessione su temi ecologici e il nucleare, ruolo della donna nella società e critica sociale.
www.giovannadapor.it/index.html

LA Nasciuda 04.07.1946 a Bulsan. Furmazion artistica a Carrara, nseniamënt de storia dl'ert tl ginase scientifich Torricelli de Bulsan nfin al 1980. Ti ani '80/'90 produzion de de gran operes tla tecnica encaustica cun sperses de afrësch (cëla *Lijënda de Clara - Ciastel Marec*, *Fertilità sun ciaval mecanich – Cunsëi provinziel*) y vidredes. Dal 1987 vizepresidënta dla Lia Artisć dla Provinzia de Bulsan, 1993 presidënta. Curespundënta d'ert dla Federazion Taliana Ëiles Ert Prufescions y Afars. Danter l 1996 y l 1999 *Concerti interiori*. Dai ani 2000 inant pòrtela ite materiai desferënc, coche p.ej. plexiglas y reja nduruda. 2007 opera *Trazione fatale* cerduda per l bol dla posta cumemoratif dl Ministèr per la valivanza dla oportuniteies. Mostres personeles y de grupa a Bulsan, Trënt, Maran, Padua, Dispruch, Milan, Stromboli, Triest, Tarquinia, Ferrara, Philadelphia y New York. Tematiches tëutes ca plu suvënz: reflescions sun l'ecologia y l nucleër, pert dl'ëila tla sozietà y critica soziela.
www.giovannadapor.it/index.html

Delago Maria

DE 11.01.1902 in Glurns - 10.02.1979 in Brixen. 1910 Übersiedlung nach Meran. Bis 1916 Besuch der Privat-Mädchenbürgerschule der Englischen Fräulein. Von Anni Égösi unterrichtet; dann mit ihr befreundet. Bis 1920 Mädchenlyzeum Prosl. 1922 Malmö, Schweden. 1923/24 Arbeiten für die Schirmfabrik Zanetta Meran. 1923–1926 Kunstgewerbeschule in Wien bei Michael Powolny und Anton Hanak. 1925 erster öffentlicher Auftrag für die Gilfpromenade, Meran, Porträt Hans Prünster. Mitgliedschaft Meraner Künstlerbund. Übersiedlung Bozen/Gries. 1931 Kreuzwegstationen für die Klosterkirche in Schiedam bei Rotterdam, keramische Fabrik Maastricht. Reliefs für die Schleswig-Holsteinische Landesbank in Kiel. Delago versteht es starke Massen zu konzentrieren, mit der Reduktion auf die wesentlichen Ausdrucksmomente. 1931/32 Akademie der bildenden Künste in München bei Olaf Gulbransson und Joseph Wackerle. Ab 1947 aktives Mitglied im Südtiroler Künstlerbund. 1950 Venedig *Mostra antica e moderna dell'artigianato liturgico*. 1952 Silbermedaille Mailand. 1958 Brüssel Bronzemedaille. 1964 Walter-von-der-Vogelweide-Preis. 1968 Ehrenmitgliedschaft Südtiroler Künstlerbund. *Große Stehende* 1975.

IT 11.01.1902 Glorenza - 10.02.1979 Bressanone. Nel 1910 si trasferisce a Merano. Frequenta la scuola privata femminile delle Dame Inglesi fino al 1916. Allieva di Anni Égösi, della quale diventa amica. Fino al 1920 liceo femminile Prosl. Nel 1922 è a Malmö in Svezia. 1923–24 Lavora per la fabbrica di ombrelli Zanetta di Merano. 1923–26 Scuola di Arti e Mestieri a Vienna con Michael Powolny e Anton Hanak. Nel 1925 prima commissione pubblica, il ritratto del Hans Prünster per la Passeggiata Gilf di Merano. Adesione all'Associazione degli artisti di Merano. Si trasferisce a Gries a Bolzano. Nel 1931 Via Crucis per la chiesa del monastero di Schiedam, vicino a Rotterdam, fabbrica di ceramica di Maastricht. Bassorilievi per l'istituto bancario Schleswig-Holsteinische Landesbank di Kiel in Germania. Delago riesce a concentrare energiche masse, sintetizzandone i momenti espressivi essenziali. 1931–32 Accademia di Belle Arti di Monaco con Olaf Gulbransson e Joseph Wackerle. Dal 1947 membro attivo dell'Associazione Artisti Sudtirolesi. Nel 1950 *Mostra antica e moderna dell'artigianato liturgico* a Venezia. 1952 medaglia d'argento a Milano. Nel 1958 medaglia di bronzo a Bruxelles. Nel 1964 premio Walter von der Vogelweide. Nel 1968 membro onorario dell'Associazione Artisti Sudtirolesi. Grande mostra permanente nel 1975.

LA 11.01.1902 Glurns - 10.02.1979 Persenon. 1910 trasferimënt a Maran. Nfin al 1916 àla fat la „Mädchenbürgerschule" privata dla „Englischen Fräulein". Nseniëda ju da Anni Égösi; dopro si cumpania. Nfin al 1920 Lizeum feminil Prosl. L ann 1922 Malmö Svezia. 1923/24 àla laurà per la fabrich de ombreles Zanetta a Maran. 1923–1926 Scola d'Ert aplicheda a Viena pro Michael Powolny y Anton Hanak. 1925 prima ncëria publica per la „Gilfpromenade", Maran, retrat dut. Hans Prünster. Mëmbra dl'Assoziazion Artisć de Maran. Trasferimënt a Bulsan/Gries. L ann 1931 stazions dla via crucis per la dlieja dl cunvënt de Schiedam dlongia Rotterdam, fabrich de ceramica de Maastricht. Reliefs per la „Schleswig-Holsteinische Landesbank" a Kiel. Delago ti sà l fortl a cunzentré masses stersces, cun la reduzion sun l essenziel de mumënc espressifs. 1931/32 Academia d'Ert figurativa a Minca pro Olaf Gulbransson y Joseph Wackerle. Dal 1947 inant cumëmbra ativa tla Lia Artisć de Sudtirol. 1950 a Unieja *Mostra antica e moderna dell'artiginato liturgico*. L ann 1952 bedaia d'arjënt a Milan. 1958 bedaia de bront a Bruxelles. 1964 pest Walter-von-der-Vogelweide. 1968 cumëmbra d'unëur dla Lia Artisć de Sudtirol. *Gran persona en pe* 1975.

EN Born in Bolzano/Bozen on 04.07.1946. After studying art in Carrara in the 1970s she taught art history at the Torricelli scientific high school in Bolzano. In the 1980s and 1990s she created large hot-wax paintings, including her *Leggenda di Clara – Castel Mareccio* (Legend of Clara at Maretsch Castle), and *Fertilità su cavallo meccanico – Consiglio della Provincia* (Fertility on Mechanical Horse at the Bolzano Provincial Council) as well as works of stained glass. In 1987 she was appointed Vice-President of the *Südtiroler Künstlerbund*, the South Tyrolean Artists' Association, before assuming the presidency in 1993. She was also art correspondent for the Italian Federation of Women in Art and Business Professions. Between 1996 and 1999 she produced her *Concerti interiori* (Interior Concerts) series of paintings. In the 2000s she began experimenting with new materials, such as plexiglass and hardened resins. In 2007, an image from her *Trazione fatale* (Fatal Attraction) work was used for a commemorative stamp issued by the Ministry of Equal Opportunities. Solo and group exhibitions of her works were held in Bolzano, Trento, Merano/Meran, Padua, Innsbruck, Milan, Stromboli, Trieste, Tarquinia, Ferrara, Philadelphia, and New York. The main topics dealt with in her work are ecology, the dangers of nuclear power, the role of women in society and social critique.
www.giovannadapor.it/index.html

EN Born in Glorenza/Glurns on 11.01.1902. Died in Bressanone/Brixen on 10.02.1979. After moving to Merano/Meran in 1910, she attended the *Englische Fräulein* private girls' school until 1916. While studying under Anni Égösi, they became friends. She attended the Prosl girls' lyceum until 1920 before moving to Malmö (Sweden) in 1922. From 1923 – 1924 she was back in Merano, employed by the Zanetta umbrella factory. At more or less the same time she studied at the School of Applied Arts in Vienna with Michael Powolny and Anton Hanak until 1926. Her first public commission was a 1925 portrait of Hans Prünster on the Merano Gilf Promenade. She also became a member of the Merano *Künstlerbund* artists' association. After relocating to Bolzano/Bozen-Gries in 1931 she received a commission to create the stations of the cross for the monastery church in Schiedam near Rotterdam, which she did in cooperation with the Maastricht ceramics factory. She received a commission to create frescoes for the Schleswig-Holstein Landesbank in Kiel. Together with Olaf Gulbransson and Joseph Wackerle at the Academy of Fine Arts in Munich in 1931 – 1932. Delago's work is notable for its strong expressive forms. From 1947 active member of the *Südtiroler Künstlerbund*, the South Tyrolean Artists' Association. In 1950 her works were shown at the Venice *Mostra antica e moderna dell'artiginato liturgico* Exhibition of ancient and contemporary liturgical crafts. In 1952, she was awarded a Silver medal in Milan. Other achievements include a 1958 bronze Medal in Brussels and the Walter von der Vogelweide Prize in 1964. In 1968 she became an honorary member of the South Tyrolean Artists' Association. Her *Großer Stehender* (Tall and Standing) ceramic statue is dated from 1975.

Da Por Sulligi Giovanna
Porträt/ritratto/retrat/portrait Armando Bertorelle
79 x 59 cm

Da Por Sulligi Giovanna
Fertilità su Cavallo meccanico/Cavalcata pietrificata
269,5 x 249,5 cm

Delago Maria
Weinlese
198 x 150 cm

Delago Maria
Der Tanz
202 x 146 cm

Detoni Otello

DE 07.10.1919 in Verona - 14.10.2015 in Riva del Garda. Arbeitete als Friseur und widmete sich zunehmend der Malerei. Seinen Friseursalon funktionierte er zu einem Atelier um. Porträt Robert von Fioreschy 1968 – 1970, 1973 Präsident des Südtiroler Landtages; Porträt Karl Vaja 1973 – 1976 Präsident des Südtiroler Landtages; Porträt Joachim Dalsass 1978/79 Präsident des Südtiroler Landtages.

IT 07.10.1919 Verona - 14.10.2015 Riva del Garda. Di professione parrucchiere, si dedica sempre più intensamente alla pittura. Trasforma il suo salone d'acconciatura in un atelier d'arte. Ritratti dei presidenti del Consiglio provinciale altoatesino, *Robert von Fioreschy* (1968 – 70), *Karl Vaja* (1973 – 76) e *Joachim Dalsass* (1978 – 79).

LA 07.10.1919 Verona - 14.10.2015 Riva dl Garda. L à laurà coche friser y se à dedicà for plu y plu al depënjer. Si salon da friser se à trasformà te n atelier. Retrat Robert von Fioreschy 1968 – 1970, 1973 Presidënt dl Cunsëi provinziel de Sudtirol. Retrat Karl Vaja 1973 – 1976 Presidënt dl Cunsëi provinziel de Sudtirol. Retrat Joachim Dalsass 1978/79 Presidënt dl Cunsëi provinziel de Sudtirol

EN Born in Verona on 07.10.1919. Died in Riva del Garda on 14.10.2015. A hairdresser by profession, he increasingly devoted himself to painting-converting his hairdressing salon into a studio. His portraits of past presidents of the Bolzano/Bozen Provincial Council include Robert von Fioreschy (1968 – 1970), Karl Vaja (1973 – 1976) and Joachim Dalsass (1978 – 1979).

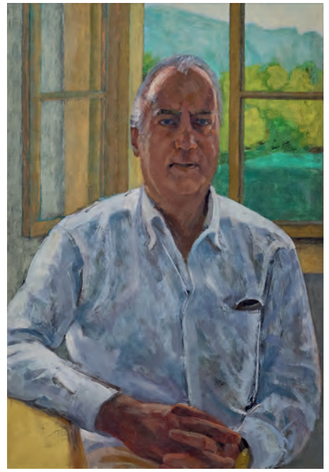
Faccin Franca

DE Geboren 1948 in Vicenza. Wird früh von der Familie gefördert. 1963 Besuch des *Liceo artistico* in Venedig bei Armando Pizzinato. Regelmäßige Teilnahme an Kursen des Kunstvereins La Soffitta unter der Führung des Prof. Otello De Maria. Bereits 1968 Teilnahme an der Ausstellung *Rassegna antologica artisti vicentini del Primo Novecento* in Vicenza, präsentiert vom Schriftsteller und Verleger Neri Pozza. 1970 nach der Heirat Umzug nach Oderzo. Reisen, zum Beispiel nach Sizilien. Beschäftigung mit der Farbe einer Landschaft, Früchten usw. in Auseinandersetzung mit den Menschen. Arbeitet in Grundschulen zum Thema Farbe–Musik. Gegen Ende der 1980er-Jahre variationsreiche Beschäftigung mit dem Fahrrad und 1999 Publikation des Buches *La bicicletta e il mare*, geschrieben und illustriert für die Elementarschulen, aufgenommen in die Sammlung *Artist Book* des *National Museum of Women in the Arts*, Washington, D.C.
www.francafaccin.it

IT Nata nel 1948 a Vicenza. Avvicinata all'arte dalla famiglia già in tenera età. Nel 1963 frequenta il liceo artistico di Venezia con Armando Pizzinato. Partecipa regolarmente ai corsi dell'associazione artistica *La Soffitta* sotto la guida del professor Otello De Maria. Già nel 1968 partecipa alla mostra *Rassegna antologica artisti vicentini del Primo Novecento* a Vicenza, presentata dallo scrittore ed editore Neri Pozza. Nel 1970 dopo il matrimonio si trasferisce a Oderzo. Viaggia, tra l'altro, in Sicilia. Predilige i colori del paesaggio e della frutta confrontandosi anche con la figura umana. Lavori nelle scuole elementari sul rapporto colore-musica. Verso la fine degli anni Ottanta elabora una ricca serie di variazioni sul tema della bicicletta, pubblicando nel 1999 il volume illustrato *La bicicletta e il mare,* rivolto alle scuole elementari e inserito nella collana di libri d'artista del *National Museum of Women in the Arts* di Washington D.C.
www.francafaccin.it

LA Nasciuda 1948 a Vicenza. La vën sustenida da jëuna dala familia. L ann 1963 féjela l Lizeum d'Ert a Unieja pro Armando Pizzinato. La fej pea regularmënter ai cursc dla Lia d'Ert *La Soffitta* sot ala derieta dl pruf. Otello De Maria. Bele l ann 1968 iela ala pert ala mostra *Rassegna antologica artisti vicentini del Primo Novecento* a Vicenza, presenteda dal scritëur y editëur Neri Pozza. 1970, do che la se à maridà, vàla a sté a Oderzo. Ntan si viages, per ejëmpl tla Sizilia, se dàla ju cun l culëur de na cuntreda, de fruc yni. a cunfront cun la jënt. La lëura te scoles elementeres sun l tema dl culëur-mujiga. Contra la fin di ani '80 vàla scialdi ncantëur cun la roda y l ann 1999 publichéiela si liber *La Bicicletta e il mare*, scrit y ilustrà per la scoles elementeres, tëut su tla culezion *Artist Book* dl *National Museum of Women in the Arts*, Washington, D.C.
www.francafaccin.it

Detoni Otello
Porträt/ritratto/retrat/portrait Robert v. Fioreschy
79 x 59 cm



Detoni Otello
Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja
79 x 59 cm

Detoni Otello
Porträt/ritratto/retrat/portrait Joachim Dalsass
79 x 59 cm

Faccin Franca
Fate una carezza
98,5 x 98,5 cm

Fellin
Peter

DE 06.09.1920 Revò/Trentino - 22.09.1999 Meran. Vollwaise mit drei Jahren, kommt 1928 zu Verwandten in Österreich. Bischöfliches Gymnasium Paulinum in Schwaz und Konviktschule des Benediktinerstifts Fiecht. 1935 – 1939 Gewerbeschule Innsbruck, Kunstgewerbeschule in Graz, Akademie der bildenden Künste in Wien. 1942 – 1945 Fronteinsätze im Kaukasus, auf dem Balkan und in Italien. Kriegsgefangenschaft. Kommt 1946 nach Südtirol, zieht nach Meran. Malt starkfarbige, expressive Bilder, dann zunehmend mit dunklen Farben auf hellen Gründen, schließlich rein Schwarz-Weiß. 1952 – 1963 Serien *Mystizismus, Schöpfer*, *Schreiber* und *Schriftbilder*. Veröffentlicht 1959 das *manifest zur II. natur*. 1962 – 1999 folgen die Zyklen *Fläche–Raum* als eine Phase der Neuorientierung, *Natur-Bilder*, *Urformen*, *Meditationsbilder*, *Meditative Steine* und *Feststellungen*. Erhält 1992 den Walther-von-der-Vogelweide-Preis.

IT 06.09.1920 Revò in Trentino - 22.09.1999 Merano. Orfano all'età di tre anni, nel 1928 è accolto dai parenti in Austria. Ginnasio episcopale Paulinum a Schwaz e convitto dell'abbazia benedettina di Fiecht. 1935 – 39 scuola professionale a Innsbruck, scuola di Arti e Mestieri a Graz, e Accademia di Belle Arti a Vienna. 1942 – 45 soldato sui fronti di guerra del Caucaso, dei Balcani e d'Italia. Prigioniero di guerra. Nel 1946 giunge in Alto Adige stabilendosi a Merano. Dipinge tele dai colori vivaci ed espressivi, passando quindi progressivamente a toni scuri su fondi chiari, e infine al puro bianco e nero. 1952 – 63 serie *Mistica*, *Creatore*, *Scriba* e *Caratteri tipografici*. Nel 1959 pubblica il *Manifesto per la II. natura*. Dal 1962 al 1999 seguono i cicli *Fläche-Raum* (Superficie-Spazio) che rappresentano una fase di riorientamento, *Natur-Bilder* (Immagini della natura), *Urformen* (Forme originali), *Meditationsbilder* (Immagini da meditazione), *Meditative Steine* (Pietre meditative) e *Feststellungen* (Osservazioni). Nel 1992 ottiene il premio Walther von der Vogelweide.

LA 06.09.1920 Revò/Val de Non - 22.09.1999 Maran. Restà zënza genitors cun trëi ani, rùvel l ann 1928 pro parënc tl'Austria. Ginase episcopel Paulinum a Schwaz y Scola dl cunvit dl Cunvënt di Benedetins de Fiecht. 1935 – 1939 scola prufesciunela a Dispruch, Scola d'Ert aplicheda a Graz, Academia d'Ert figurativa a Viena. 1942 – 1945 uperazions sun l front tl Kaukasus, ti Balcans y tla Talia. Perjunia. L ann 1946 rùvel te Sudtirol, l va a sté a Maran. L depënj chedri espressifs, cun culëurs stersc, pona for plu cun culëurs scurs sun sotfonz linëus, nultima defin mé plu a blanch y fosch. 1952 – 1963 Series *Mystizismus, Schöpfer*, *Schreiber* y *Schriftbilder*. Publichea l ann 1959 l *manifest zur II. natur*. 1962 – 1999 l vën do la linges *Fläche-Raum* coche fasa de reurientamënt, *Natur-Bilder*, *Urformen*, *Meditationsbilder*, *Meditative Steine* y *Feststellungen*. L ann 1992 giàpel l pest Walther-von-der-Vogelweide.

EN Born in Revò, Trentino, on 06.09.1920. Died on 22.09.1999 in Merano/Meran. Orphaned at the age of only three, Fellin was adopted by relatives and moved to Austria in 1928. In Schwaz he attended the *Paulinum*, an episcopal high school and then the Benedictine monastery school in Fiecht. Between 1935 – 1939, he frequented the Trade School in Innsbruck, the School of Arts and Crafts in Graz and the Academy of Fine Arts in Vienna. While serving in the German Wehrmacht from 1942 to 1945 he was involved in military operations in the Caucasus, the Balkans and in Italy before being taken captive. Following his release in 1946, he returned to South Tyrol and moved to Merano. Initially characterised by rich colours, his expressive paintings turned to darker tones on light backgrounds, and then only monochrome. 1952 – 1963 enigmatic *Mystizismus, Schöpfer*, *Schreiber* and *Schriftbilder* (Mysticism, Creator, Writer and Typefaces) series. His *manifest zur II. natur* (Manifest on Second Nature) was published in 1959. During his orientation cycles phase between 1962 – 1999, he concentrated on *Fläche–Raum* (Surface/Space), *Natur–Bilder* (Themes on Nature), *Urformen* (Archetypes), *Meditationsbilder* (Meditation Images), *Meditative Steine* (Meditative Stones) and *Feststellungen* (Statements). In 1992 Fellin was awarded the *Walther von der Vogelweide* Prize.

Ferrari
Annemarie

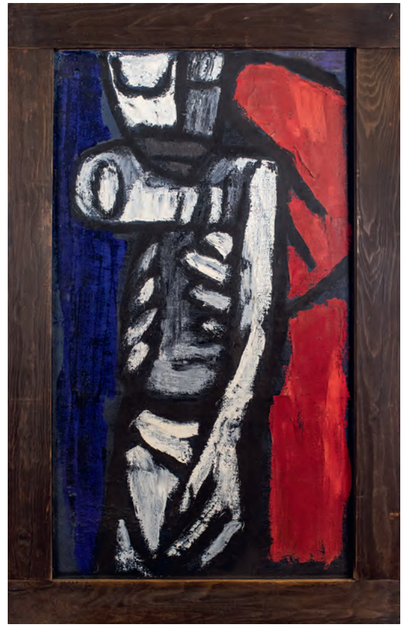
DE Geboren 1941 in Bruneck. Besuch des Istituto d'Arte Superiore in Rom. Im Anschluss Lehrbefähigung in Zeichnen und Kunstgeschichte. In der Folge lehrt sie Kunsterziehung an Mittelschulen in Bruneck und Bozen. 1965 Mitglied des Südtiroler Künstlerbundes. 1967 Beteiligung an der Biennale nazionale di Pittura di Bolzano. 1968 Soloausstellung in der Dominikanergalerie in Bozen. 1987 Symposium der Arge Alp in Glurns. Gemeinschaftsausstellungen in Rom, Bozen, Brixen und Bruneck. Ab 1988 für zehn Jahre Kindermalkurse für den Südtiroler Künstlerbund. Aufenthalte in der Toskana und Umbrien.

IT Nata nel 1941 a Brunico. Frequenta l'Istituto d'Arte Superiore di Roma e consegue l'abilitazione all'insegnamento del disegno e della storia dell'arte. Successivamente insegna educazione artistica nelle scuole medie di Brunico e Bolzano. Nel 1965 aderisce all'Associazione Artisti Sudtirolesi. Partecipa alla Biennale nazionale di pittura di Bolzano del 1967 e nel 1968 espone in una personale alla Galleria Domenicani di Bolzano. Simposio Arge Alp a Glorenza nel 1987. Mostre collettive a Roma, Bolzano, Bressanone e Brunico. Dal 1988 per un decennio tiene corsi di pittura per bambini per l'Associazione Artisti Sudtirolesi. Soggiorni in Toscana e Umbria.

LA Nasciuda 1941 a Burnech, la frecuentea l *Istituto d'Arte Superiore* a Roma. Ala fin abilitazion da nsenië dessëni y storia dl'ert. Daldò nsëniela educazion artistica tla scola mesana a Burnech y Bulsan. L ann 1965 cumëmbra dla Lia Artisć de Sudtirol. L ann 1967 féjela pea ala Bienela naziunela de Pitura a Bulsan; 1968 mostra persunela tla Galaria di Domenicans a Bulsan. L ann 1987 Simposium dl Arge Alp a Glurns. Mostres de grupa a Roma, Bulsan, Persenon y Burnech. Dal 1988 inant per diesc ani cursc de depënjer per la Lia Artisć de Sudtirol. Sujurnanzes tla Toscana y tl'Umbria.

EN Born in Brunico/Bruneck in 1941, she attended the Istituto d'Arte Superiore institute in Rome, where she studied to be an art history and drawing teacher. She later taught art education at secondary schools in Brunico and Bolzano/Bozen. In 1965 she joined the South Tyrolean Artists' Association, and in 1967 took part in the *Biennale Nazionale di Pittura di Bolzano* exhibition. In 1968, a solo exhibition of her works was held in the Municipal Gallery in Bolzano, and, in 1987 she took part in the Arge Alp Symposium in Glorenza/Glurns as well as in group exhibitions in Rome, Bolzano, Bressanone/Brixen and Brunico. For more than ten years, starting in 1988, she held children's painting courses organised by the South Tyrolean Artists' Association. Ferrari Trenta stayed in Tuscany and Umbria on various occasions.

Fellin Peter
Brücke zwischen Nord und Süd
390 x 857 cm



Fellin Peter
Der Samariter
116 x 65,5 cm

Ferrari Annemarie
Häuser
41 x 58 cm

Fohn
Emanuel

DE 26.03.1881 in Klagenfurt - 14.12.1966 in Bozen. Frühes Interesse am Zeichnen, Malen, Sammeln. Berufswunsch, Maler zu werden, wird von den Eltern abgelehnt. Jusstudium in Wien. Nimmt Malunterricht und bricht mit dem Elternhaus. Etwas nach 1900 in Dachau von Hans von Hayek in seine Schule für Landschafts- und Tiermalerei aufgenommen. 1907 bei Angelo Jank Akademie der bildenden Künste München. Sommerkurs bei Heinrich von Zügel. Lernt unter anderem bei Hugo von Habermann, Peter Halm und Max Doerner. Ausstellungen in der Münchner Secession. Bekanntschaft mit Toni Stadler, der zum Mentor wird. 1909 Übersiedlung nach München. 1910 bei Lovis Corinth in Berlin. 1915 Kriegsdienst an der Südfront. 1930er-Jahre Académie Julian Paris. 1933 Heirat mit Sofie Schneider. Ausstellung in der Galerie *Des Quatre Chemins*, Paris. 1933–1943 Rom, Ankäufe von Werken der Romantiker. 1938 Rettung von Werken „Entarteter Kunst" mit einem Tausch seiner Romantikersammlung. 1943 Umzug nach Südtirol (Seis, Kastelruth, Bozen). 1964 *Sofie und Emanuel Fohn Schenkung* an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

IT 26.03.1881 Klagenfurt – 14.12.1966 Bolzano. Precoce interesse per il disegno, la pittura e il collezionismo. I genitori osteggiano le sue aspirazioni alla professione di pittore. Studia legge a Vienna. Prende lezioni di pittura e rompe i rapporti con i genitori. Poco dopo il 1900 Hans von Hayek lo ammette alla scuola di pittura di paesaggio e animali a Dachau. Nel 1907 è allievo di Angelo Jank all'Accademia di Belle Arti di Monaco. Corso estivo con Heinrich von Zügel. Studia fra gli altri con Hugo von Habermann, Peter Halm e Max Doerner. Mostre alla Secessione di Monaco. Fa la conoscenza di Toni Stadler, che diviene il suo mentore. 1909 si trasferisce a Monaco. 1910 è con Lovis Corinth a Berlino. Nel 1915 servizio militare sul fronte meridionale. Negli anni Trenta Académie Julian a Parigi. Nel 1933 sposa Sofie Schneider. Mostra alla galleria d'arte *Des Quatre Chemins* di Parigi. 1933–43 si trova a Roma, dove acquista opere dei Romantici. Nel 1938 mette in salvo opere di "arte degenerata" permutandole con la sua collezione di pittura romantica. Nel 1943 si trasferisce in Alto Adige (Siusi, Castelrotto, Bolzano). 1964 *Donazione di Sofie ed Emanuel Fohn* alle Collezioni statali di pittura della Baviera.

LA 26.03.1881 Klagenfurt - 14.12.1966 Bulsan. Drët abenëura desmóstrel nteres a dessenië, a depënjer, a culezioné. Si dejider de deventé depenjadëur vën refudà dai genitors. Stude de giurisprudënza a Viena. L tol lezions de depënjer y l se destaca dala familia. N pue' do l 1900 l tol su Hans von Hayek a Dachau te si Scola per depënjer cuntredes y tiers. 1907 Academia d'Ert figurativa a Minca pro Angelo Jank. Curs da d'instà pro Heinrich von Zügel. L mpera danterlauter pro Hugo von Habermann, Peter Halm y Max Doerner. Mostres tla Sezescion de Minca. Cunescënza cun Toni Stadler, che devënta si mentëur. 1909 trasferimënt a Minca. Tl 1910 pro Lovis Corinth a Berlin. Tl 1915 saudé sun l front meridiunel. Ti ani 30 Académie Julian Paris. Tl 1933 maridel Sofie Schneider. Mostra tla Galaria *Des Quatre Chemins*, Paris. 1933–1943 a Roma còmprel operes di romantics. Tl 1938 varentéiel operes de „ert decadënta" cun n barat de si culezion romantica. 1943 trapinel te Sudtirol (Sëuc, Ciastel, Bulsan). 1964 *Dunazion Sofie y Emanuel Fohn* ala Culezions Stateles de Depënjer dl Paiern.

EN Born in Klagenfurt on 26.03.1881. Died on 14.12.1966 in Bolzano/Bozen. At an early age Fohn showed an interest in drawing, painting, and art collecting. As his aspirations to become a painter were frowned on by his parents, he moved to Vienna to study law. It was there that he took painting classes, thus straining his family ties. Just after the turn of the century, Fohn was accepted by Hans von Hayek into his *Schule für Landschafts- und Tiermalerei* landscape and animal painting school in Dachau. In 1907 he studied at the Munich Academy of Fine Arts with Angelo Jank. After attending a summer art course with Heinrich von Zügel, he studied painting under various teachers including Hugo von Habermann, Peter Halm and Max Doerner. Exhibitions at the Munich Secession. Then he met Toni Stadler, who became his mentor. In 1909, he returned to Munich before moving to Berlin in 1910 with Lovis Corinth. As a soldier during the First World War he saw active service on the southern front in 1915. The 1930s: he attended the private *Académie Julian* academy in Paris and, in 1933, married Sofie Schneider. His works were exhibited at the *Des Quatre Chemins* Gallery. His decade-long sojourn in Rome starting in 1933 saw him purchasing works by the 'Romantics'. In 1938, Fohn purchased numerous works condemned as "degenerate art" by the then Fascist authorities. He exchanged them for his art collection, thus saving them from almost certain destruction. In 1943 he relocated to South Tyrol (Siusi/Seis, Castelrotto/Kastelruth, Bolzano). In 1964, *Sofie und Emanuel Fohn* to the Bavarian State Art Collection.

Fozzer
Eraldo

DE 1908 in Trient - 1995 Trient. Wächst in einer Steinmetzfamilie und zwischen Skulpturen auf. 1927 Schulabschluss als Bautechniker. Ein Versuch, an die Brera in Mailand zu kommen, misslingt, weil er im Familienbetrieb in Trient arbeiten muss. Besucht das Atelier von Stefano Zuech. 1935 Beteiligung *Mostra Sindacale d'Arte* in Trient und gewinnt den ersten Preis. 1939 *II Quadriennale* von Rom. Während des Krieges Aufenthalt in Cles, wo er wichtige Künstlerpersönlichkeiten wie Felice Carena, Oskar Kokoschka und die Werke von Umberto Boccioni und Arturo Martini kennenlernt. Bereits 1937 arbeitet er an der „maschera" von Fortunato Depero, mit dem er bis zu dessen Tod eine freundschaftliche Beziehung führt. 1952 schafft er die berühmte Naiadengruppe für den Brunnen auf der Piazza Venezia in Trient. Nach einem Kulturstreit wird die Gruppe abgetragen und auf dem Gerichtsplatz in Bozen wieder aufgestellt. Viele öffentliche Werke in Trentino-Südtirol.

IT 1908 Trento - 1995 Trento. Cresce tra le sculture in una famiglia di scalpellini. Nel 1927 si diploma come "perito edile". A causa degli impegni nell'azienda di famiglia a Trento, fallisce il suo tentativo di ammissione all'Accademia di Brera a Milano. Frequenta lo studio di Stefano Zuech. Nel 1935 partecipa alla *Mostra Sindacale d'Arte* di Trento vincendo il primo premio. Nel 1939 *II Quadriennale* di Roma. Durante la guerra soggiorna a Cles, dove conosce importanti personalità artistiche come Felice Carena, Oskar Kokoschka e le opere di Umberto Boccioni e Arturo Martini. Già nel 1937 lavora alla "maschera" di Fortunato Depero, con il quale stinge un rapporto di amicizia fino alla morte di quest'ultimo. Nel 1952 realizza il celebre gruppo delle *Naiadi* per la fontana di piazza Venezia a Trento. In seguito a una controversa campagna culturale, il gruppo scultoreo fu rimosso e reinstallato in piazza Tribunale a Bolzano. Numerose le opere pubbliche in Trentino-Alto Adige.

LA 1908 Trënt - 1995 Trënt. L crësc su te na familia de taiapiëres y danter la scultures. L ann 1927 diplom da „perito edile" (maester da muradëur). La ne ti garata nia da ruvé ite tla Brera de Milan ajache l muessa lauré tl'aziënda de familia a Trënt. L vijitea l atelier de Stefano Zuech. 1935 féjel pea ala *Mostra Sindacale d'Arte* a Trënt y l vënc l prim pest. 1939 *II Quadriennale* de Roma. Ntan la viëra se tëniel su a Cles, ulache l mpera a cunëscer artisć mpurtanc coche Felice Carena, Oskar Kokoschka y l'operes de Umberto Boccioni y Arturo Martini. Bele l ann 1937 lëurel ala „maschera" de Fortunato Depero, cun chël che l à n raport de amezizia nfin ala mort de chësc. 1952 realiséiel la grupa cunesciuda dla Nàiades per l festil sun Plaza Venezia a Trënt. Do n stritoz culturel vën la grupa desfrateda y inò cunceda su sun Plaza dl Tribunal a Bulsan. Truepa operes publiches tl Trentin-Sudtirol.

EN Born and died in Trento (1908 – 1995). Fozzer grew up in a family of stonemasons, qualifying as a building inspector in 1927. His hopes at entering the *Brera* Fine Arts Academy in Milan were frustrated due to his obligations towards the family business in Trento. Nevertheless, he managed to take private lessons with Stefano Zuech and, in 1935, participated at the *Mostra Sindacale d'Arte* art exhibition in Trento, where he won first prize. Four years later, he was invited to take part in the Rome Quadriennale. After the outbreak of the Second World War, he lived in Cles, where he was exposed to important influences of the likes of Felice Carena, Oskar Kokoschka, Umberto Boccioni and Arturo Martini. As early as 1937, he worked on Fortunato Depero's *Maschera* (Mask), maintaining a lifelong friendship with the futurist artist. In 1952 he was commissioned to create the famous Naiad group of statues destined for the *Piazza Venezia* fountain in Trento. However, due to their controversial nature, they were removed and later installed at the Piazza del Tribunale/Gerichtsplatz square in Bolzano/Bozen. Several of Fozzer's works can be seen in towns and villages around Trentino-South Tyrol.

Fohn Emanuel
Eucharistinerkirche
70,5 x 92 cm

Fozzer Eraldo
Allegoria della Regione

Franzoi Ermenegildo (Quarto)

DE 1927 Telve Valsugana - 2013 Telve Valsugana. Wird Mitglied der Trentiner Franziskaner. Anschließend lange Jahre Missionar in Bolivien. Monogrammiert bisweilen EFE. Februar 1955 erste Einzelausstellung in der Dominikanergalerie in Bozen. IV Mostra Regionale di Arti Figurative, Bozen. Premio Marzotto 1956. Biennale d'Arte Triveneta, 1959 Padua. III Mostra Nazionale dell'Arte Giovanile, Rom 1958.
Ab 1962 Ausstellungen in Bolivien. Premio Europa, Mailand 1972. Einzelausstellung Borgo Valsugana.

IT 1927 Telve in Valsugana - 2013 Telve in Valsugana. Entra nell'Ordine dei Francescani del Trentino. Successivamente è missionario in Bolivia per molti anni. Si firma a volte con il monogramma EFE. Nel febbraio 1955 prima mostra personale alla Galleria Domenicani di Bolzano. IV Mostra Regionale di Arti Figurative a Bolzano. Nel 1956 premio Marzotto. Nel 1958 III Mostra Nazionale dell'Arte Giovanile a Roma. Nel 1959 Biennale d'Arte Triveneta a Padova. Dal 1962 mostre in Bolivia. Nel 1972 premio Europa a Milano. Mostra personale a Borgo Valsugana.

LA 1927 Telve Valsugana - 2013 Telve Valsugana. L devënta cumëmber di Franzescans trentins. Dopro per trueps ani alalongia miscioner tla Bolivia. Datrai adrövel l monogram EFE. De fauré 1955 prima mostra persunela tla Galaria di Domenicans a Bulsan. IV *Mostra Regionale di Arti Figurative*, Bulsan. Pest Marzotto l ann 1956. Bienela d'Ert Triveneta, 1959 Padua. *III Mostra Nazionale dell'Arte Giovanile*, Roma 1958. Dal 1962 mostres tla Bolivia. Pest Europa, Milan 1972. Mostra persunela Borgo Valsugana.

EN Born and died in Telve Valsugana (1927–2013). After entering the priesthood and joining the Franciscan Order in Trento, he spent several years serving as a missionary among the indigenous peoples of Bolivia. Typically monogramming his paintings as EFE, his first solo exhibition was held at the Dominican gallery in Bolzano/Bozen in February 1955. Other exhibitions include the *IV Mostra Regionale di Arti Figurative* figurative arts exhibition in Bolzano, the *Biennale d'Arte Triveneta* Exhibition in Padua (1959), and the *III Mostra Nazionale dell'Arte Giovanile* national exhibition in Rome (1958). *Premio Marzotto* prize in 1956. After 1962, his works were shown at various exhibitions in Bolivia. In 1972 he was awarded the Milan *Premio Europa* prize, and a solo exhibition was organised in Borgo Valsugana near his birthplace.

Giovacchini Ulderico (Ulderigo Carlo Norberto)

DE 01.01.1890 Florenz - 21.11.1965 Bozen. Aufnahme an der Akademie der Bildenden Künste in Florenz, Meisterklasse Pompeo Massani; gleichzeitig Besuch des Ateliers des „Macchiaiolo" Giovanni Fattori. In dieser Zeit erfolgen Reisen nach Paris, Österreich und Deutschland. 1918 Versetzung als Infanterieoffizier nach Bozen; 1924 Scheidung von seiner ersten Frau Carolina Orrigo, mit der er den gemeinsamen Sohn Edmondo hat; 1925 Ehe mit Ottilia Maier von Doliendorf, Tochter eines österreichischen Offiziers, mit der er die beiden Kinder Alma und Norberto hat. 1924 Verabschiedung aus der militärischen Laufbahn und erste Ausstellungen in Bozen (Einzelausstellung und Kunstbiennale Venezia Tridentina). 1926 Teilnahme an der 5. Kunstausstellung Venezia Tridentina im Palazzo della Ragione in Padua zusammen mit Egger-Lienz, Parsch, Stolz, Wolf und Rogele. 1927 Ausstellung in Brakls Kunsthaus in München. 1928 Einzelausstellung in der Galleria Micheli in Mailand. 1930 Internationale Kunstausstellung in Budapest. Von 1924 bis 1966 regelmäßige Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen in Bozen und Meran. Ab 1942 leitet er das faschistische Kunst-Syndikat der Region. 1957 Nationalausstellung des Sindacato internazionale di arte pura (Internationales Syndikat der Abstrakten Kunst) in der Burg Maschio Angioino in Neapel. Zeit seines Lebens zahlreiche Reisen nach Capri. Posthum Ausstellungen in Bozen: 1985 im Dominikanerkloster und 1995 *Itinera* auf Schloss Maretsch.

IT 01.01.1890 Firenze - 21.11.1965 Bolzano. 1908 ammissione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, primo maestro Pompeo Massani; parallelamente frequentazione dello studio del macchiaiolo Giovanni Fattori. In questo periodo viaggi di studio a Parigi, in Austria e Germania. Nel 1918 trasferimento a Bolzano come ufficiale dei Bersaglieri. Nel 1924 divorzio dalla prima moglie Carolina Orrigo, da cui aveva avuto il primo figlio Edmondo. Nel 1925 matrimonio con Ottilia Maier von Doliendorf, figlia di un ufficiale austriaco, da cui ha due figli (Alma e Norberto). Nel 1924 abbandono della carriera militare e prime esposizioni documentate a Bolzano (personale e Mostra Biennale d'arte della Venezia Tridentina). Nel 1926 partecipazione alla Quinta mostra d'Arte delle Tre Venezie a Palazzo della Ragione di Padova, insieme a Egger Lienz, Parsch, Stolz, Wolf e Rogele. Nel 1927 mostra alla Casa d'arte Brackl di Monaco. Nel 1928 personale alla Galleria Micheli di Milano. Nel 1930 Esposizione artistica internazionale di Budapest. Dal 1924 al 1966 mostre personali e collettive regolari a Bolzano e Merano. Dirige a partire dal 1942 il Sindacato Fascista Belle Arti locale. Nel 1957 Esposizione nazionale del Sindacato internazionale di arte pura nel Maschio angioino di Napoli. Durante tutta la vita frequenti viaggi a Capri. Mostre postume a Bolzano: 1985 chiostro dei Domenicani e 1995 Itinera a Castel Mareccio.

LA 01.01.1890 Flurënza - 21.11.1965 Bulsan. 1908 tëut su tl'Academia d'Ert figurativa de Flurënza, prim „maestro" Pompeo Massani; depierpul àl de bon cuntac cun l atelier dl *macchiaiolo* Giovanni Fattori. Te chësc tëmp viages de stude a Paris, tl'Austria y ti Paejes Tudësc. 1918 trasferimënt a Bulsan coche ufezier di Bersaglieri; 1924 devorz dala prima fëna Carolina Orrigo, cun chëla che l ova abù si prim fi Edmondo; 1925 maridel Ottilia Maier von Doliendorf, fia de n ufezier austriach, cun chëla che l à doi fions (Alma y Norberto). 1924 dàl su la cariera militera y prima esposizions documentedes a Bulsan (persunela y Mostra Bienela d'Ert dla *Venezia Tridentina*). 1926 fëjel pea ala *Quinta Mostra d'Arte delle Tre Venezie* tl Palaz dla Region de Padua, deberieda a Egger Lienz, Parsch, Stolz, Wolf y Rogele. 1927 mostra tla Cësa d'Ert Brackl a Minca. L ann 1928 persunela tla Galaria Micheli a Milan. 1930 mostra artistica internaziunela a Budapest. Dal 1924 al 1966 tresora inò mostres persuneles y de grupa a Bulsan y Maran. A pië via dal 1942 deriejel l Sindacat Fascist d'Ert figurativa local. 1957 esposizion naziunela dl Sindacat internaziunel d'ert pura tl *Maschio angioino* a Napoli. Via per duta la vita fëjel suvënz viages a Capri. Mostres do si mort a Bulsan: 1985 Cunvënt di Domenicans y 1995 *Itinera* tl Ciastel Marec.

EN Born in Florence on 01.01.1890. Died on 21.11.1965 in Bolzano/Bozen. In 1908 he was admitted to the Fine Arts Academy in Florence initially under the tutelage of Pompeo Massani. At that time, he also frequented the studio of Macchiaioli artist Giovanni Fattori. During this period, his study trips took him to Paris/France, Austria and Germany. As an officer in the Bersaglieri Regiment he moved to Bolzano in 1918. In 1924 he divorced his first wife, Carolina Orrigo (with whom he had a son, Edmondo), and the following year married Ottilia Maier von Doliendorf, daughter of an Austrian army officer (by whom two children, Alma, and Norberto, were born). Signalling the end of his military career, his works were exhibited in Bolzano in 1924, as his work began to garner acclaim. After the *Venezia Tridentina Biennale* art exhibition, he took part in the *Quinta mostra d'Arte delle Tre Venezie* exhibition in 1926 at the Palazzo della Ragione in Padua together with artists Egger-Lienz, Parsch, Stolz, Wolf and Rogele. In 1927, an exhibition of his works was held at the *Brackl* Art House in Munich. His 1928 solo exhibition at the Galleria Micheli gallery in Milan was followed two years later by the 1930 Budapest International Art Exhibition. Between 1924 and 1966 he participated in a number of solo and group exhibitions in Bolzano and Merano/Meran. In 1942 Giovacchini was appointed head of the local *Sindacato Fascista Belle Arti Fascist* fine arts syndicate. In 1957, he took part in the *Sindacato internazionale di arte pura*, the Syndicate of Pure Art Exhibition at the Maschio Angioino Castle in Naples. Throughout his life he made frequent visits to Capri. His posthumous exhibitions include Bolzano (1985, cloister of the Dominicans) and Maretsch Castle (1995, *Itinera*).

Grasser Karl

DE 23.12.1923 Kortsch - 21.06.2022 Kortsch. Kriegsdienst, schwere Verwundung bei Montecassino, Kunstschule in Gröden. 1951–1955 Akademie der bildenden Künste Wien bei Hans Andre, Herbert Boeckl und Franz Santifaller. Arbeitet als Bildhauer vor allem in Holz und Bronze, viele Holzschnitte. 1958 Hl. Kosmas und Damian, Holzrelief in der Krankenhauskapelle in Schlanders. 1964–1980 Kunsterzieher. 1980 Verdienstkreuz des Landes Tirol. 1993 Goldene Verdienstmedaille der Marktgemeinde Schlanders. 2008 Walther-von-der-Vogelweide-Preis. Viele kirchliche Aufträge.

IT 23.12.1923 Corces - 21.06.2022 Corces. Frequenta l'Istituto d'arte in Val Gardena. Arruolato in guerra è ferito gravemente a Montecassino. 1951–55 Accademia di Belle Arti di Vienna con Hans Andre, Herbert Boeckl e Franz Santifaller. Lavora come scultore specie in legno e bronzo, esegue molte xilografie. 1958 *San Cosma e Damiano*, rilievo ligneo nella cappella dell'ospedale di Silandro. 1964–80 insegnante d'arte. 1980 croce al merito della Regione del Tirolo. 1993 medaglia d'oro al merito civile del Comune di Silandro. 2008 premio Walther von der Vogelweide. Numerosi incarichi artistici in ambito ecclesiastico.

LA 23.12.1923 Kortsch - 21.06.2022 Kortsch. Saudé, na burta splaiëda a Montecassino, Scola d'Ert te Gherdëina. 1951–1955 Academia d'Ert figurativa a Viena pro Hans Andre, Herbert Boeckl y Franz Santifaller. L lëura coche scultëur dantaldut tl lën y bront, truepa xilografies. 1958 San Cosmas y Damian, relief de lën tla capela dl uspedel de Solaneres. 1964–1980 nseniant d'ert. 1980 crëusc de merit dl Land Tirol. 1993 bedaia de merit d'or dla „Marktgemeinde" Solaneres.
2008 pest Walther-von-der-Vogelweide. Truepa ncëries per dliejes.

EN Born and died in Corces/Kortsch (23.12.1923 – 21.06.2022). After being drafted into the Wehrmacht, Grasser was severely wounded during the Battle of Monte Cassino. After completing art school in Val Gardena/Gröden, he studied under Hans Andre, Herbert Boeckl and Franz Santifaller at the Vienna Academy of Fine Arts from 1951 to 1955. Most of his works are wooden and bronze sculptures as well as woodcuts. In 1958 he produced a woodcut relief of St. Cosmas and Damian for the Silandro/Schlanders hospital chapel. From 1964 to 1980 he worked as an art teacher and was awarded the South Tyrol Cross of Merit in 1980. In 1993 he received the Gold Medal of Merit from the Silandro town council and was awarded the *Walther von der Vogelweide* Prize in 2008. Grasser was assigned numerous commissions for the church.

Grasser Karl
Frauenfigur
66,5 x 47 cm

Grasser Karl
Dorfkirche (Rimpfmappe)
68,5 x 48 cm

Franzoi Ermenegildo (Quarto)
Casetta rustica
61 x 51,5 cm

Franzoi Ermenegildo (Quarto)
Frati
44 x 44 cm

Giovacchini Ulderico
Riflessi d'Argento
64,5 x 61,5 cm

Hiesberger Hans

DE Geboren 1938 in Klagenfurt. 1956–1960 Akademie der bildenden Künste in Wien, Meisterklasse A. C. Andresen. 1957 Meisterschulpreis. 1958/1959 Diplom und Staatspreis. 1965/1966 Rijksakademie Amsterdam. 1977 Preis des Landes Kärnten. 1999–2002 Künstlerischer Leiter der Galerie Synarte. www.hanshiesberger.at

IT Nato nel 1938 a Klagenfurt. 1956–60 Accademia di Arti applicate di Vienna, corso magistrale con A.C. Andresen. Nel 1957 premio del corso magistrale. 1958–59 Diploma e premio nazionale. 1965–66 Accademia Reijks di Amsterdam. Nel 1977 premio della Regione Carinzia. 1999–2002 direttore artistico della galleria *Synarte*. www.hanshiesberger.at

LA Nasciù 1938 a Klagenfurt. 1956–1960 Academia d'Ert figurativa a Viena, „Meisterklasse" A.C. Andresen. 1957 pest „Meisterschule". 1958–1959 diplom y premia statela. 1965–1966 Academia de Reijks a Amsterdam. 1977 Premia dl Land dla Ciarëncia. 1999–2002 dirijënt artistich dla galaria Synarte. www.hanshiesberger.at

EN Born 1938 in Klagenfurt. From 1956 to 1960 he studied under A.C. Andresen at the Academy of Fine Arts in Vienna. In 1957 he won the Master Class Prize, as well as the State Prize in 1958 to 1959, also passing his National Diploma. Between 1965 to 1966, he studied at the *Reijks* Academy in Amsterdam. In 1977 he received an award from the Austrian province of Carinthia. From 1999 to 2002, he served as Artistic Director at the *Synarte* Gallery.

Höllrigl Siegfried

DE Geboren 26.08.1943 in Meran. Schriftsetzerlehre in Meran; Verlagsdruckerei Ferrari-Auer. Besucht Zeichenkurse, absolviert die Reifeprüfung am Staatlichen Kunstlyzeum in Verona. 1981 erste bibliophile Edition *Nix Anno domini* mit eigenen Texten und Grafiken. Gründungsmitglied der Südtiroler Autorenvereinigung. 1985 Einrichtung der Offizin S., wo hauptsächlich zeitgenössische Lyrik in deutscher Sprache gedruckt wird. Seit 1993 betreibt er die Handdruckerei mit Maria Widner. Von 2006 bis 2013 wurde eine Lyrikreihe mit insgesamt 23 Ausgaben publiziert. Seit 2007 erscheint regelmäßig eine Lyrikreihe u. a. mit Sabine Gruber, Sepp Mall, Joseph Zoderer.

IT Nato il 26.08.1943 a Merano. Formazione da tipografo a Merano; linotipista presso la stamperia e casa editrice Ferrari-Auer. Frequenta corsi di disegno, supera l'esame di maturità al liceo artistico statale di Verona. Nel 1981 prima edizione bibliofila della propria produzione di testi e grafica *Nix Anno domini*. Membro fondatore dell'Associazione autori sudtirolesi. Nel 1985 Crea l'*Offizin S.*, dove stampa in particolare poesia contemporanea in lingua tedesca. Dal 1993 gestisce la stamperia a torchio insieme a Maria Widner. Dal 2006 al 2013 pubblica una collana di poesia per una serie di 23 numeri. Dal 2007 pubblica regolarmente una collana di poesia con opere, tra gli altri, di Sabine Gruber, Sepp Mall, Joseph Zoderer.

LA Nasciù 26.08.1943 a Maran. Lernerat de sënies grafics a Maran; stamparia Ferrari-Auer. L fej pea a cursc de dessëni, l stluj ju l ejam de maturità tl Lizeum d'Ert statel a Verona. 1981 prima edizion bibliofila *Nix Anno domini* cun si tesć y grafiches. Cumëmber fundadëur dla Lia di autëurs de Sudtirol. 1985 fundazion dla *Offizin S.*, ulache l vën stampà pluchеauter lirica cuntemporana tl lingaz tudësch. Dal 1993 mëinel la tipografia a man cun Maria Widner. Dal 2006 nfin al 2013 iel uni publicà na lingia de poejies cun de ndut 23 edizions. Dal 2007 vëniel ora regularmënter na lingia de poejies danterlauter cun Sabine Gruber, Sepp Mall, Joseph Zoderer.

EN Born in Merano/Meran on 26.08.1943, Höllrigl served his apprenticeship as an illustrator at the Ferrari-Auer publishing house in Merano. Following his studies in drawing, he graduated from the State Art Lyceum in Verona and went into publishing. The first print edition of the *Nix Anno Domini* (with his own texts and graphics) appeared in 1981, and he was one of the founding members of the *Südtiroler Autorenvereinigung*, the South Tyrolean Authors' Association. After starting the *Offizin S* Merano handcraft print shop in 1985 specialising in contemporary German-language poetry, Maria Widner joined him in 1993. Between 2006 and 2013 they published a series of poems spread across 23 issues. Since 2007, Höllrigl has published poetry including works by Sabine Gruber, Sepp Mall and Joseph Zoderer.

Irsara Lois

DE 1923–2014. Wächst am Bauernhof seiner Eltern auf und arbeitet landwirtschaftlich. Mit 18 Jahren befällt ihn eine schwere Beinkrankheit, die ihn zwingt, zehn Jahre lang auf Krücken zu gehen. In dieser Zeit beginnt er zu malen und zu schnitzen. Ein Feriengast sieht 1953 die Arbeiten von Irsara und lädt ihn nach Mailand ein, um ein Studium an der Colombo-Kunstschule zu beginnen. In Mailand bleibt er insgesamt zwölf Jahre. Danach kehrt er nach Abtei/Badia heim. Er ist von Anfang an Mitglied des Ladinischen Künstlerbundes (EPL – Êrt por i Ladins) und seit ca. 1968 Mitglied des Südtiroler Künstlerbundes. Das Land Südtirol hat drei Filmbeiträge in Auftrag gegeben: 1975 aus Anlass einer Ausstellung in Florenz, sowie 1985 und 1991. 1997 wirkte er beim Filmprojekt *Le 12 stelle* von Piero Acler mit.

IT 1923–2014. Cresce lavorando nella fattoria dei genitori. Appena diciottenne è colpito da un grave disturbo alle gambe che lo costringe all'uso delle stampelle per dieci anni. Durante questo periodo inizia a dipingere e scolpire. Nel 1953 un villeggiante nota i suoi lavori, invitandolo a frequentare la scuola d'arte "Colombo" a Milano. Resterà a Milano per un arco di dodici anni, per far poi ritorno nella sua Badia. È membro dell'Associazione artisti ladini (EPL – Êrt por i Ladins) sin dalla fondazione, e dal 1968 circa anche dell'Associazione Artisti Sudtirolesi. La Provincia autonoma di Bolzano gli commissiona tre contributi cinematografici: nel 1975 in occasione di una mostra a Firenze, e ancora nel 1985 e nel 1991. Nel 1997 partecipa al progetto cinematografico *Le 12 stelle* di Piero Acler.

LA 1923–2014. L crësc su sun l mesc de si genitors ulache l lëura da paur. Cun 18 ani se tàchel na burta malatia ala giames che l sforza a ji cun la croces per diesc ani alalongia. Te chësc tëmp scumëncel a depënjer y a ziplé. L ann 1953 vëija n turist i lëures de Irsara y l nviëia ite a Milan a mëter man n stude tla Scola d'Ert „Colombo". L resta a Milan per de ndut dodesc ani. Dopro dàl ëuta a cësa a Badia. Dal scumenciamënt inant iel cumëmber dl EPL – Êrt por i Ladins y da ntëur l 1968 inant iel cumëmber dla Lia Artisć de Sudtirol (Südtiroler Künstlerbund). La Provinzia ti à dat coche ncëria trëi films: 1975 en gaujion de na mostra a Flurënza, nsci nce i ani 1985 y 1991. 1997 àl fat pea l proiet dl film „Le 12 stelle" de Piero Acler.

EN 1923 – 2014. He started life working on the family farm. At only 18, he sustained a serious leg ailment that left him on crutches for ten years. It was at this time that he began painting and sculpting. Irsara's work caught the attention of a tourist who invited him to enrol at the *Colombo* art school in Milan, where he started in 1953 and stayed for twelve years. After returning to his home in Badia/Abtei, Isara joined the *Ladinischer Künstlerbund* Ladin Artists' Association (EPL – Êrt por i Ladins) as well as the *Südtiroler Künstlerbund*, the South Tyrolean Artists' Association in 1968. His projects sponsored by the province of Bolzano/Bozen included works shown at the art exhibitions in Florence in 1975, then again in 1985 and 1991, and a 1997 film titled *Le 12 Stelle* (The 12 Stars) by Piero Acler.

Kerer Bernhard

DE Geboren 1949 in Absam/Hall in Tirol. Die Familie optiert nach Österreich/Deutschland. Im Alter von zwei Jahren kehrt er mit den Eltern und sieben Geschwistern nach Sarns bei Brixen zurück. Kunstschule (Höhere technische Lehranstalt HTL), Zweig Kunst, Innsbruck. Auf Einladung seines Bruders Peter geht er nach Stockholm und lernt Restaurieren neben der künstlerischen Arbeit. 1972 wieder in Südtirol. Vergoldungsarbeiten und technische Experimente in der Grafik. 1974–1979 Atelier in Vahrn. Seit den 1990er-Jahren Malereien auf Massivholz mit speziellen Grundierungen.

IT Nato nel 1949 ad Absam presso Hall in Tirol, dove era sfollata la famiglia, avendo optato per l'Austria/Germania. All'età di due anni, coi genitori e i sette fratelli, fa ritorno a Sarnes presso Bressanone. Scuola d'arte HTL a Innsbruck (Istituto tecnico superiore, sezione artistica). Su invito del fratello Peter si reca a Stoccolma, dove accanto all'attività artistica studia restauro. Nel 1972 è nuovamente in Alto Adige. Lavori di doratura e sperimentazioni in tecniche d'arte grafica. 1974–79 Studio personale a Varna. Dagli anni Novanta dipinti su legno massiccio con particolari fondi d'imprimitura.

LA Nasciù 1949 a Absam/Dala tl Tirol. La familia ova optà per l'Austria/Paejes Tudësc. Canche l à doi ani, dàl ëuta cun i genitors y si set fredesc a Sarns dlongia Persenon. Scola d'Ert (HTL Höhere technische Lehranstalt), sezion ert, Dispruch. Sun nvit de si fra Peter vàl a Stocolma y mpera restaurazion ntant che l lëura coche artist. 1972 inò te Sudtirol. Lëures da nduradëur y esperimënc tecnics tla grafica. 1974–1979 Atelier a Vahrn. Dai ani '90 inant depënjel sun lën massif cun mans de culëur speziel sun l sotfonz.

EN Born 1949 in Absam/Hall in Tirol. Following the South Tyrolean *Option* in the late 1930's, Kerer's family had relocated to Austria/Germany before returning to Sarnes/Sarns near Bressanone/Brixen with their 8 children in 1951. Years later Kerer returned to Austria to attend the *Höhere Technische Lehranstalt* art school in Innsbruck. At his brother's behest, he moved to Stockholm to learn the craft of restoration-without turning his back on his artistic ambitions. In 1972 he returned to South Tyrol, where he worked as a gilder. While working from his studio in Varna/Vahrn between 1974 and 1979, Kerer also experimented with graphics. In the 1990s, he experimented with primers in his paintings on solid wood.

Hiesberger Hans
Seelandschaft mit Bergen
69 x 80,5 cm

Hiesberger Hans
Griechische Landschaft
68 x 91 cm

Höllrigl Siegfried
Studie
48,5 x 68 cm

Irsara Lois
Vaso con rose
52 x 45 cm

Kerer Bernhard
Freiheitskämpfer
34,5 x 79 cm

Kerer Bernhard
Acereto
35 x 25 cm

Kerer Bernhard
Bergbauern
90 x 70 cm

Kerer Bernhard
Bergarbeiter
48 x 35,5 cm

Kienlechner Josef

DE 30.07.1903 Dessau - 05.04.1985 Bracciano bei Rom. Aufgewachsen in Bozen. 1919 – 1923 Studium an der Kunstschule Hans Licht und dann an der Akademie in Berlin/Charlottenburg bei Carl Hofer. Lebt von 1926 – 1932 in Paris. 1928 Salon d'Automne im Grand Palais Paris. 1933 – 1939 Berlin, Ausstellungen unter anderem in der Berliner Galerie Gurlitt. 1940 – 1943 Rom. 1945 – 1951 Murnau. 1951 – 1955 Bozen. Ab 1970 in Bracciano bei Rom. Geht von einem starken Realismus aus und nähert sich zusehends der Abstraktion.

IT 30.07.1903 Dessau - 05.04.1985 Bracciano. Cresce a Bolzano. 1919 – 23 Studia alla scuola d'arte Hans Licht e poi all'accademia di Berlino Charlottenburg con Carl Hofer. Dal 1926 al 1932 vive a Parigi. Nel 1928 Salon d'Automne al Grand Palais di Paigi. 1933 – 39 esposizioni a Berlino, tra l'altro, alla Galleria Gurlitt. Nel 1940 – 43 è a Roma, nel 1945 – 51 a Murnau, e nel 1951 – 55 a Bolzano. Dal 1970 vive a Bracciano. Parte da un forte realismo avvicinandosi rapidamente all'astrazione.

LA 30.07.1903 Dessau - 05.04.1985 Bracciano (dlongia Roma). Cherscìù su a Bulsan. 1919 – 1923 stude tla Scola d'Ert Hans Licht y daldò tl'Academia a Berlin/Charlottenburg pro Carl Hofer. Dal 1926 – 1932 àl vivù a Paris. 1928 *Salon d'Automne* tl Grand Palais de Paris. 1933 – 1939 Berlin mostres danterlauter tla Galaria Gurlitt. 1940 – 1943 Roma. 1945 – 1951 Murnau. 1951 – 1955 Bulsan. Dal 1970 a Bracciano dlongia Roma. L pëia via da n realism marcà y l se avejinea bëndebò al'astrazion.

EN Born in Dessau on 30 July 1903. Died in Bracciano (near Rome) on 05.04.1985. Raised in Bolzano/Bozen, he studied at the Hans Licht School of Art from 1919 to 1923 before moving to Berlin, where he attended the Academy of Fine Arts in Charlottenburg under Carl Hofer. From 1926 and 1932 he lived in Paris, where his works were shown at the 1928 *Salon d'Automne* gallery in the Grand Palais Paris. His (1933 – 1939) Berlin exhibitions included the *Gurlitt* gallery. He also spent time in Rome (1940 – 1943) and lived in Murnau (1945 – 1951) and in Bolzano (1951 – 1955). In 1970 he settled in Bracciano near Rome, where he lived for the rest of his life. Starkly realist at the outset, over time Kein's paintings became increasingly abstract.

Leonardi Monika/Monica

DE Besuchte die 3. Klasse der Staatliche Kunstlehranstalt St. Ulrich, Gröden. Sie gewinnt einen Wettbewerb. Danach verlieren sich die biografischen Spuren.

IT Frequenta la terza classe presso la l'Istituto statale d'arte di Ortisei in Val Gardena. Vince un concorso. In seguito se ne perdono le tracce biografiche.

LA La à fat la terza tlassa dla Lizeum d'Ert a Urtijëi, Gherdëina. La vënc n cuncors. Daldò se pierd si fusties biografiches.

EN Attended the 3rd grade at the National Art School in Ortisei/St. Ulrich, Val Gardena/Gröden and won a competition. Thereafter, her life story is unknown.

Lutz-Romani Edith

DE 1894 Kufstein - 1983 Tramin. 1909 – 1911 Studium an der privaten Kunstschule der Malerin Amalie Rau in München. 1911 – 1914 Königliche Kunstgewerbeschule München bei Ludwig von Langenmantel, Adalbert Niemeyer und Friedrich Heubner. 1914 – 1921 Aufenthalt in Brixen. 1921 Bozen mit eigenem Atelier. Ab 1923 Tramin. 1946 Gründungsmitglied des Südtiroler Künstlerbundes. Bekannt für ihre Exlibris, die sie für viele Kulturschaffende entwarf. Stillleben und Landschaften.

IT 1894 Kufstein – 1983 Termeno. 1909 – 11 studia presso la scuola d'arte privata della pittrice Amalie Rau a Monaco. 1911 – 14 Reale scuola di arti applicate di Monaco con Ludwig von Langenmantel, Adalbert Niemeyer e Friedrich Heubner. 1914 – 21 Soggiorna a Bressanone. Nel 1921 apre il suo atelier a Bolzano. Dal 1923 è a Termeno. Nel 1946 membro fondatore dell'Associazione Artisti Sudtirolesi. Conosciuta per i suoi ex libris, ideati per molti personaggi del mondo della cultura, le nature morte e i paesaggi.

LA 1894 Kufstein - 1983 Tramin. 1909 – 1911 àla studià tla Scola d'Ert dla depenjadëssa Amalie Rau a Minca. 1911 – 1914 Scola Reala d'Ert aplicheda a Minca pro Ludwig von Langenmantel, Adalbert Niemeyer y Friedrich Heubner. 1914 – 1921 sujurnanza a Persenon. 1921 a Bulsan cun n atelier sie. Dal 1923 a Tramin. 1946 cumëmbra fundadëssa dla Lia Artisć de Sudtirol. Cunesciuda per si ex libris, che la à crià per trueps artisć. Natura morta y cuntredes.

EN Born in Kufstein in 1894. Died in Termeno/Tramin (1983). From 1909 – 1911 she studied with painter Amalie Rau at her private art school in Munich. Between 1911 – 1914 she furthered her education at the Royal School of Applied Arts in Munich under the tutelage of Ludwig von Langenmantel, Adalbert Niemeyer, and Friedrich Heubner. The war years and beyond (1914 – 1921) found her in Bressanone/Brixen, and she also opened her own art studio in Bolzano/Bozen. In 1923 she moved to Termeno and, in 1946, became a founding member of the *Südtiroler Autorenvereinigung*, the South Tyrolean Authors' Association. Renowned for her *Ex libris* bookplate inscriptions used in various cultural publications, her paintings mostly comprised still life and landscapes.

Kien(lechner) Josef
Stillleben
79,5 x 54,5 cm

Leonardi Monika
Eine gute Entscheidung
70 x 50,5 cm

Lutz-Romani Edith
Stillleben
83,5 x 99,5 cm

Mayr
Manfred Alois

DE Geboren am 12.05.1952 in Tscherms. 1972–1977 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Maximilian Melcher; in Folge Lehrauftrag 1977–1981. 1981/82 Arbeitsstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. 1976 und 1980 Preise österreichischer Grafikwettbewerb. 1991 Spanien und 1995 sowie 2000 Berlin. Interessiert sich für das Wechselverhältnis von Bild- und Raumkunst, Kunst am Bau, ortsspezifische Kontexte, 2009–2012 Vorarlberg Museum Bregenz, Terra Sigillata. 2011 Festung Franzensfeste, Goldlauf.

IT 12.05.1952 Cermes. 1972–77 Accademia di Belle Arti di Vienna con Maximilian Melcher, e successivamente incarico di insegnamento dal 1977–81. 1981–82 borsa di studio del Ministero Federale dell'Istruzione e delle Arti. Nel 1976 e nel 1980 premiato al concorso di grafica austriaco. Nel 1991 e nel 1995 è in Spagna e nel 2000 a Berlino. Interessato all'interazione tra arte visiva e spaziale, arte in architettura, contesti site-specific. 2009–12 Vorarlberg Museum a Bregenz, *terra sigillata*. Nel 2011 al Forte di Fortezza, *Goldlauf* (corsa dell'oro, corrimano).

LA 12.05.1952 Tscherms. 1972–1977 Academia d'Ert figurativa a Viena pro Maximilian Melcher; daldò dozënt 1977–1981. 1981/82 stipendium de lëur dl Ministèr Federal dl'Educazion y dl'Ert. I ani 1976 y 1980 pesć per cuncorsc de grafica tl'Austria. 1991 Spania y 1995 coche nce 2000 a Berlin. L se nteressea ala inter-relazion danter ert dl depënjer y spazium, ert tl'architetura, cuntesć tipics de luesc, 2009–2012 Vorarlberg Museum a Bregenz, *terra sigillata*. L ann 2011 a Furtëza, *Goldlauf*.

EN Born in Cermes/Tscherms on 12.05.1952. From 1972 to 1977 he attended the Academy of Fine Arts in Vienna studying under Maximilian Melcher before taking up a lectureship that lasted until 1981. He won prizes in the Austrian Graphic Competition in 1976 and 1980. From 1981–1982 he was awarded a scholarship by the Austrian Ministry of Arts and Education. 1991 found him in Spain, and in the years 1995 and 2000 he was in Berlin. What fascinated Mayr was the interrelation between the visual and spatial, art in architecture, and site-specific contexts. His *terra sigillata* (Sealed Earth) was exhibited at the Vorarlberg Museum in Bregenz between 2009 and 2012. In 2011, another of his installations, *Goldlauf* (Gold Run), went on show at the Fortezza/Franzensfeste fortress museum.

Mellauner
Albert

DE Geboren 1947 in Welschellen, Gadertal. Staatliche Kunstlehranstalt St. Ulrich, Gröden. Studium in Cortina d'Ampezzo, Magistero d'Arte in Venedig und Florenz. Fokussiert auf die abstrakte Geometrie der Europäischen Avantgarden. Er erkundet die Farbrelationen in geometrischen Flächenverhältnissen. Eine Reihe an öffentlichen Arbeiten wie die Glasfenster im Südtiroler Landtag, Außenfassade der Kirche Regina Pacis in Bozen. 2015–2016 Gestaltung und Bemalung der Heiligen Pforte, dem Eingang zum Dom von Brixen.

IT Nato nel 1947 a Rina in Val Badia. Frequenta l'Istituto statale d'arte di Ortisei in Val Gardena. Studi a Cortina d'Ampezzo e Magistero d'Arte a Venezia e Firenze. Si concentra sull'astrattismo geometrico delle avanguardie europee. Esplora i rapporti cromatici in relazione alla geometria delle superfici. Realizza una serie di opere pubbliche, come le vetrate del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano e la facciata della chiesa Regina Pacis a Bolzano. Nel 2015–16 realizza l'intervento di ambientazione cromatica per l'ingresso alla Porta Santa del Duomo di Bressanone.

LA Nasciù 1947 a Rina, Val Badia. Lizeum d'Ert a Urtijëi, Gherdëina. L à studià a Ampëz, *Magistero d'Arte* a Unieja y Flurënza. Tl zënter mëtel la geometria astrata di avangardisć europeics. L esplorea la relazions di culëurs ti raporc de sperses geometriches. Na lingia de lëures publics coche la vidrades dl Cunsëi provinziel de Sudtirol, fasseda dedoravia dla dlieja Regina Pacis a Bulsan. 2015–2016 criazion y depënt dla ntreda ala Rëjes Santa dl Dom de Persenon.

EN Born 1947 in Rina/Welschellen, Val Badia/Gadertal. After attending the National Art School in Ortisei/St. Ulrich, Val Gardena/Gröden, he continued his studies in Cortina d'Ampezzo. After completing his Master of Arts in Venice and Florence, he specialised in the abstract geometry of the European avant-gardes, exploring the relationships between different colours along geometric planes. He was commissioned to produce a series of public works including the stained-glass windows of the Provincial Council building and the exterior facade of the Regina Pacis church in Bolzano/Bozen. Between 2015 and 2016 he was responsible for the design and paintwork of the entrance to the Bressanone/Brixen cathedral.

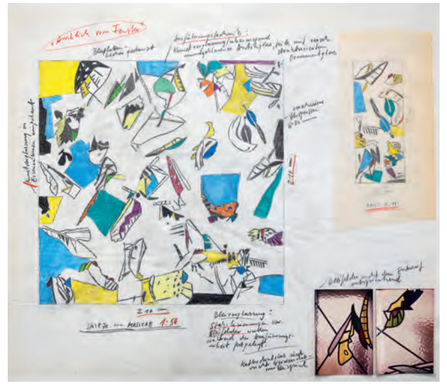
Morlang
Angel

DE 1918–2005. Geboren im Weiler Misci in Enneberg. Geistlicher, Dichter, Dramaturg und bildender Künstler. 1929 bis 1938 bischöfliches Gymnasium Vinzentinum. Anschließend Studium der Theologie am bischöflichen Priesterseminar in Brixen. 1943 Weihe zum Priester. Zuerst als Kooperator 1944–1945 in Abtei, dann in Campill, 1945–1947 in Colle Santa Lucia/Buchenstein, 1948–1951 in Wengen. 1951 bringt er als Kooperator in Wengen die ladinischen Sagenerzählungen *Fanes da zacan* auf die Bühne. 1978 publiziert er seine eigene Verfassung und bringt sie auf die Bühne. 1951–1959 Pfarrer in Wellschellen. 1957 schickt Bischof Josef Gargitter Morlang an die Akademie der bildenden Künste in München, um Formenlehre, Aktzeichnen und Farbenlehre zu erlernen. Beschäftigung mit dem Werk von Albin Egger-Lienz. 1958 zusammen mit dem Gadertaler Künstler Lois Irsara Gründer des Kunst- und Kulturvereins EPL – Èrt por i Ladins/Kunst für die Ladiner, Ladinischer Künstlerbund. 1959–1986 bis zu seiner Pensionierung Pfarrer in St. Martin in Thurn. 06. Mai 1960 offizielle Gründung mit notarieller Beglaubigung des EPL – Èrt por i Ladins/Kunst für die Ladiner, Ladinischer Künstlerbund. Morlang ist bedeutender Förderer der ladinischen Kultur, in Sprache, Schrift, Dichtkunst, Dramaturgie und in bildender Kunst.

IT 1918–2005. Nato nel borgo di Miscì, presso Marebbe. Sacerdote, poeta, drammaturgo ed artista visivo. Dal 1929 al 1938 frequenta il ginnasio dell'Istituto vescovile Vinzentinum, e si diploma in teologia presso il Seminario Maggiore di Bressanone. Viene ordinato sacerdote nel 1943 ed esercita come cooperatore pastorale, nel 1944–45 a Badia e poi a Longiarü (Longiarù), nel 1945–47 a Col (Colle Santa Lucia), e nel 1948–51 a La Val (La Valle). Nel 1951, sempre come collaboratore pastorale a La Valle, porta in scena i racconti della saga ladina *Fanes da zacan*. Nel 1978 ne pubblica una propria versione, portandola in scena. Nel 1951–59 è parroco a Rina. Nel 1957 il vescovo Josef Gargitter invia Morlang all'Accademia di Belle Arti di Monaco, dove egli studia teoria della forma, disegno dal vero e teoria del colore. Approfondisce l'opera di Albin Egger-Lienz. Nel 1958, insieme all'artista ladina Lois Irsara, è fondatore dell'associazione artistica e culturale EPL – Èrt por i Ladins (associazione degli artisti ladini), che verrà istituita ufficialmente con atto notarile il 6 maggio 1960. Dal 1959 fino al pensionamento nel 1986 è parroco di San Martino in Badia. Morlang è un importante promotore della cultura e della lingua ladina, attraverso scritti, composizioni poetiche, rappresentazioni teatrali ed arte visiva.

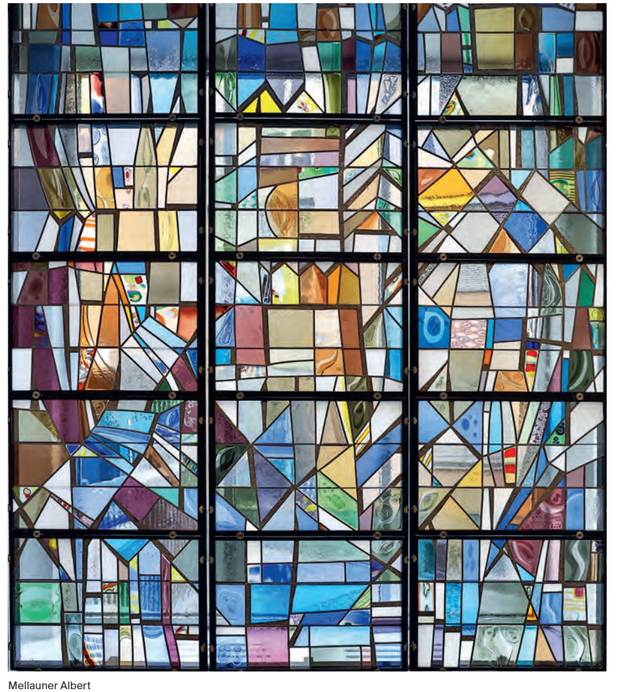
LA 1918–2005. Nasciù tla vila de Misci a La Plief de Mareo. Pluan, poet, dramaturgh y artist. Dal 1929 al 1938 Ginase episcopal Vinzentinum. Daldò àl studià teologia tl seminar a Persenon. 1943 cunsagrà preve. Damprima coche caplan 1944–1945 a Badia, dopro a Longiarù, 1945–1947 a Col de Santa Luzia, 1948–1951 a La Val. Coche caplan a La Val pòrtel sun paladina l ann 1951 la lijëndes ladines „Fanes da zacan". 1978 publichéiel si verscion scrita en rima y la porta dant sun paladina. 1951–1959 pluan a Rina. L ann 1957 l manda l vëscul Josef Gargitter tl'Academia d'Ert figurativa a Minca a mparé la teoria dla formes, dessëni dal vëira y la teoria di culëurs. L se dà ju cun l'opera de Albin Egger-Lienz. L ann 1958 mëtel su, deberieda al artist dla Val Badia Lois Irsara, la Lia per l'ert y la cultura EPL - Ert por i Ladins. 1959–1986, nfin che l ie jit en pension, iel pluan a San Martin de Tor. Ai 6 de mei dl 1960 fundazion ufiziela cun autentificazion notarila dl'EPL – Ert por i Ladins. Morlang ie stat n prumotëur mpurtant dla cultura ladina, dl lingaz, dla scritura, poejia, dramaturgia y dl'ert figurativa.

EN 1918–2005. Born in the hamlet of Miscì in Marèo/Enneberg. Priest, poet, playwright, and visual artist, he attended the Vinzentinum Episcopal High School from 1929 to 1938. He subsequently studied theology at the Episcopal Seminary in Bressanone/Brixen and was ordained as a priest in 1943. Between 1944 and 1945 he served as a 'co-operator' in Badia/Abtei, then in Longiarü/Kampill, from 1945–1947 in Colle Santa Lucia, and again from 1948 to 1951 in La Val/Wengen. It was there that he brought the Ladin saga "Fanes da zacan" to the stage in 1951. In 1978 his own book of verse was published and brought to the stage. Between 1951 and 1959 Morland served as parish priest in Rina/Wellschellen. In 1957 he was sponsored by Bishop Josef Gargitter to attend the Academy of Fine Arts in Munich, where he studied form, figure studies and colour theory. Together with artist Lois Irsara from the Val Badia valley in 1958 he founded the EPL – Èrt por i Ladins/Art for the Ladins, the Ladin artists' art and cultural association. From 1959 until his retirement in 1986 he served as parish priest in San Martin de Tor/St. Martin in Thurn. On 6 May 1960, the EPL – Èrt por i Ladins/Art for the Ladins, the Ladin artists' association, was officially founded with notarial certification. Morlang is a significant purveyor of Ladin culture in the fields of linguistics, writing, poetry, drama and the visual arts.

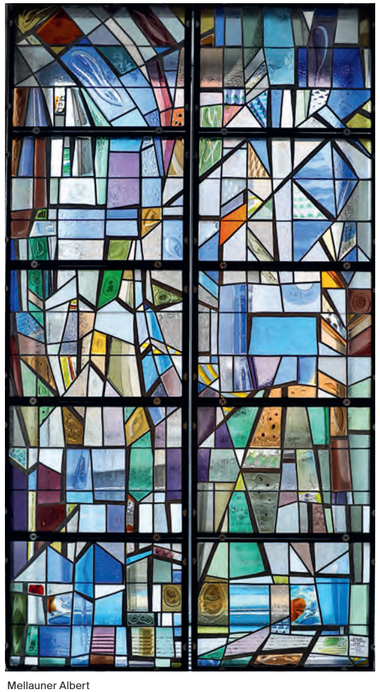


Mayr Manfred Alois
Ausblick vom Fenster
66 x 75 cm

Morlang Angel
Uomo e donna
78,5 x 48,5 cm



Mellauner Albert
Bleiverglasung/Vetrata a piombo/Gran vider da corú/Lead glazing
286 x 248 cm



Mellauner Albert
Bleiverglasung/Vetrata a piombo/Gran vider da corú/Lead glazing
156 x 287 cm

Moroder Gottfried

DE 1921–2016. Lernt in der Fachschule St. Ulrich, Gröden. Er betätigt sich als Maler und Fassmaler. 1947 und 1952 hat er Einzelausstellungen in Bozen. Teilnahme an der Sommerausstellung in St. Ulrich. 1960 zeigt er auf der Messe in Bozen das Porträt *Gretel*.

IT 1921–2016. Studia presso l'Istituto tecnico di Ortisei, in Val Gardena. Lavora come pittore e decoratore di botti. Nel 1947 e nel 1952 tiene mostre personali a Bolzano. Partecipa alla mostra estiva di Ortisei. Nel 1960 espone il ritratto *Gretel* alla fiera di Bolzano.

LA 1921–2016. L mpera tla Scola d'Ert de Urtijëi. L lëura coche depenjadëur y decuradëur. I ani 1947 y 1952 fëjel mostres persuneles a Bulsan. L fej pea ala mostra da d'instà a Urtijëi. L ann 1960 móstrel tla fiera de Bulsan l retrat de *Gretel*.

EN 1921 – 2016. Learnt the craft of woodcarving and sculpting at the Ortisei/St. Ulrich Technical School in Val Gardena/Gröden, before starting to work as a painter and barrel painter. Moroder held solo exhibitions in Bolzano/Bozen in 1947 and in 1952. His works featured in the Ortisei Summer Art Exhibitions, and he created a sculpture of Christ on the Cross for the Provincial Council building in Bolzano. His portrait entitled *Gretel* was shown at the 1960 Bolzano Art Fair.

Moroder Viktor

DE 1909–1994. Als Sohn des Bildhauers Friedrich Moroder in St. Ulrich, Gröden, geboren. An der Fachschule St. Ulrich ausgebildet. Werke von Karl Baur in München, der wiederum bei Adolf von Hildebrand und Wilhelm von Rümann an der Akademie in München lernt, beeinflussen ihn nachhaltig. Gleichfalls die überlängten Figuren von Marcello Mascherini in Mailand. Großplastiken für Kirchen in Holz, Ton und Bronze. Fertigstellung des Kruzifixes für den Südtiroler Landtag.

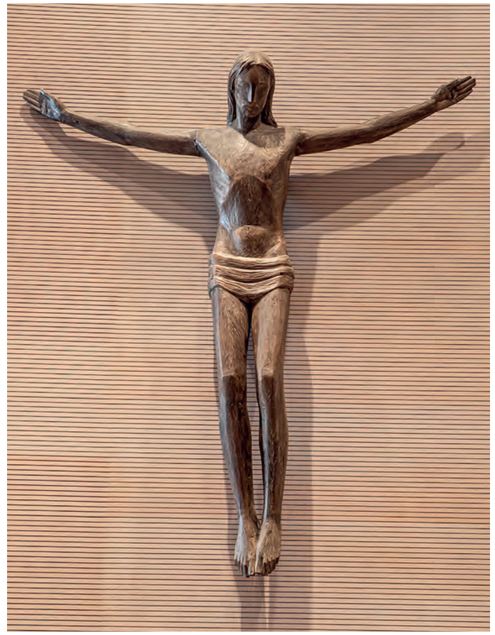
IT 1909–1994. Nato ad Ortisei in Val Gardena, figlio dello scultore Friedrich Moroder. Si forma all'Istituto tecnico di Ortisei. Profondamente influenzato sia dalle opere di Karl Baur a Monaco, a sua volta allievo di Adolf von Hildebrand e Wilhelm von Rümann all'Accademia di Monaco, che dalle slanciate figure di Marcello Mascherini a Milano. Grandi sculture di carattere religioso, in legno, terracotta e bronzo. Realizza il crocifisso per il Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano.

LA 1909–1994. Nasciù a Urtijëi coche mut dl scultëur Friedrich Moroder. Furmazion tla Scola d'Ert a Urtijëi. Operes de Karl Baur a Minca, che mpera inomdechël da Adolf von Hildebrand y Wilhelm von Rümann tl'Academia a Minca, l nfluenzea giut alalongia. Nsci nce la figures slungëdes de Marcello Mascherini a Milan. De gran scultures de lën, arjila y bront per dliejes. Cumpletamënt dl crist per l Cunsëi provinziel de Sudtirol.

EN 1909 – 1994. Born in Ortisei/St. Ulrich in Val Gardena/Gröden. Son of sculptor, Friedrich Moroder, Viktor studied at the Ortisei Technical School and later at the Munich Academy under Karl Baur, an acolyte of Adolf von Hildebrand and Wilhelm von Rümann. Viktor Moroder was profoundly influenced by his mentors as well as Milan sculptor Marcello Mascherini, with his characteristic elongated human forms. Several of Moroder's outsize wood, clay and bronze sculptures were commissioned for churches.

Moroder Gottfried
Gretel
126 x 64 cm

Moroder Gottfried
Sähmann
72 x 58 cm



Moroder Viktor
Der Gekreuzigte
175 x 160 cm

Mumelter Hubert

DE 1896 – 1981. Geboren in Bozen. Als Jurist ausgebildet. Ab 1924 vor allem als Schriftsteller tätig. 1936 Umzug nach St. Konstantin am Schlern. Zunehmend auch malerisch tätig mit den Südtiroler Landschaften im Fokus.

IT 1896 – 1981. Nato a Bolzano. Studi giuridici. Dal 1924 è attivo soprattutto come scrittore. Nel 1936 si trasferisce a San Costantino allo Sciliar. Si dedica in maniera crescente anche alla pittura, focalizzando la sua attenzione in particolare sui paesaggi altoatesini.

LA 1896 – 1981. Nasciù a Bulsan. Furmazion coche giurist. Dal 1924 inant atif dantaldut coche scritëur. 1936 trasferimënt a San Costantin al Sciliër. For plu atif nce coche depenjadëur cun n focus sun la cuntredes da tlo.

EN 1896 – 1981. Born in Bolzano/Bozen, where he also studied law. From 1924 onwards, however, he mainly worked as a writer. After moving to S. Costantino/ St. Konstantin in 1936, he concentrated on his paintings, which mostly portrayed South Tyrolean landscapes.

Mussner Raimond

DE Geboren 1945 in St. Ulrich, Gröden. Besuch der Kunstschule St. Ulrich, Gröden. Sowohl in Malerei wie Bildhauerei ausgebildet. Weiterbildung beim Bildhauer Heindl Moroder Doss. 1979, 1980, 1982, 1990 Teilnahme an den Sommerakademien Bruneck bei den Professoren Klaus Pack, Alain Bonnefoit, Max Herold, Heribert Mader, Ilse Kesselgruber. Als Motive Natur und Baukultur der alten Höfe in ladinischen Tälern, Serie *Vales Ladins*. Mit der Gadertaler Künstlergruppe EPL stellt er aus: Gadertal, Fassatal, Arabba, Mailand, Stuttgart. 1990 und 1993 in der Ausstellung *La Goccia*, Leifers-Branzoll. Einzelausstellungen Corvara, St. Martin in Thurn im Kulturinstitut Micurá de Rü, Fassatal, Wolkenstein, Jenbach. 1985 Auszeichnung beim Ausstellungs- und Wettbewerbsprojekt *Storie e tradizioni ladine* St. Ulrich, Gröden. Seit 1995 Atelier Raetia in Corvara.

IT Nato nel 1945 a Ortisei in Val Gardena. Frequenta l'Istituto d'arte di Ortisei, sia nei corsi di pittura che di scultura. Partecipa all'Accademia estiva di Brunico del 1979, 1980, 1982, 1990 con i professori Klaus Pack, Alain Bonnefoit, Max Herold, Heribert Mader e Ilse Kesselgruber. Trova ispirazione nei soggetti della natura e dell'architettura degli antichi masi delle valli ladine, come nella serie *Vales Ladins*. Espone con il gruppo di artiste e artisti badioti EPL in Val Badia e Val di Fassa e ad Arabba, Milano e Stoccarda. Nel 1990 e 1993 partecipa alla mostra "La Goccia" a Laives-Bronzolo. Mostre personali a Corvara e a San Martino in Badia, presso l'Istituto culturale "Micurá de Rü", in Val di Fassa, a Selva di Val Gardena e a Jenbach in Austria. Nel 1985 il premio alla mostra-concorso "Storie e tradizioni ladine" a Ortisei. Dal 1995 atelier "Raetia" a Corvara.

LA Nasciù l ann 1945 a Urtijëi, Gherdëina. L à fat la Scola d'Ert de Urtijëi. L fej sibe l depenjadëur che l scultëur. Furmazion pro l scultëur Heindl Moroder Doss. Ti ani 1979, 1980, 1982, 1990 àl fat pea l'Academia da d'instà a Burnech pro i prufessëurs Klaus Pack, Alain Bonnefoit, Max Herold, Heribert Mader, Ilse Kesselgruber. Si mutifs ie la natura y la cultura dl frabiché di vedli mejes tla valedes ladines, seria „Vals ladines". Cun la grupa de artisć dla Val Badia EPL (Ert por i Ladins) mëtel ora: Val Badia, Fascia, Reba, Milan, Stuttgart. 1990 y 1993 tla mostra *La Goccia*, Leifers-Branzoll. Mostres persuneles: Curvea, San Martin de Tor tl Istitut Culturel Ladin „Micurá de Rü", Fascia, Sëlva, Jenbach. 1985 premia pro l proiet de mostra y cuncors „Stories y tradizions ladines" Urtijëi. Dal 1995 atelier „Raetia" a Curvea.

EN Born 1945 in Ortisei/St. Ulrich, Val Gardena/Gröden. He studied both painting and sculpture at the Ortisei Art School in Val Gardena/Gröden. After taking private lessons with sculptor Heindl Moroder Doss, in 1979, 1980, 1982 and 1990, he attended the Brunico/Bruneck Summer Academies studying under Klaus Pack, Alain Bonnefoit, Max Herold, Heribert Mader and Ilse Kesselgruber. In his "Vales Ladins" painting series the themes were nature and traditional Ladin architecture of the old valley farms. Together with EPL, a Val Badia/Gadertal valley group of artists, he participated in exhibitions held in Val Badia, Val di Fassa/ Fassatal valley, Arabba, Milan and Stuttgart. In 1990, and again in 1993, he took part in the "La Goccia" exhibition in Laives-Bronzolo/ Laifers-Branzoll. His solo exhibitions were staged in Corvara/Kurfar, at the Micurá de Rü cultural institute in San Martin de Tor/ St. Martin in Thurn in the Val di Fassa valley, as well as in Selva and Jenbach. In 1985 he received a prize at the "Storie e tradizioni ladine" competition in Ortisei, Val Gardena. In 1995, he opened Raetia atelier in Corvara.

Mumelter Hubert
Rosengarten
46 x 63 cm

Mumelter Hubert
Seiser Alm
46 x 63,5 cm

Mumelter Hubert
Völser Weiher
41,5 x 52 cm

Mumelter Hubert
Landschaft mit Gebäuden
42 x 51 cm

Mussner Raimond
Gehöft
36,5 x 50,5 cm

Oss Emer Tullio

DE 1922–2004. Geboren in Pergine Valsugana. Mit 17 gewinnt er einen Kunstpreis und kann als Repräsentant der Autonomen Provinz Bozen bei einem Wettbewerb aller italienischen Provinzen antreten. Ab seinem zwanzigsten Lebensjahr arbeitet er für das Theater Verdi in Bozen, das jedoch im Zweiter Weltkrieg zerstört wurde. Er schafft viele Illustrationen für Bücher und Zeitungen. Schließt sich der Gruppe Artegiro an. Arbeitet für das Fernsehen RAI. Die vornehmlichen künstlerischen Techniken sind Öl auf Leinwand, Aquarell und Pastell. Einzelausstellungen in Genua, Bozen, Neapel, Livorno, Pavia, Trient, Brixen, Trapani.

IT 1922–2004. Nato a Pergine Valsugana. A soli diciassette anni la vittoria ai "ludi d'arte" gli permette di rappresentare la provincia di Bolzano al concorso nazionale d'arte riservato ai vincitori delle province. All'età di vent'anni è già scenografo per il Teatro Verdi di Bolzano, di lì a poco distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Realizza molte illustrazioni per libri e giornali. Entra a far parte del gruppo Artegiro. Collabora con la RAI, radiotelevisione italiana. Adotta principalmente le tecniche pittoriche dell'olio su tela, dell'acquerello e del pastello. Mostre personali a Genova, Bolzano, Napoli, Livorno, Pavia, Trento, Bressanone, Trapani.

LA 1922–2004. Nasciù a Pergine Valsugana. Cun 17 ani vëncel n pest d'ert y l pò rapresenté la Provinzia de Bulsan pra n cuncors talian per duta la provinzies. Da si 20 ani inant lëurel per l Teater Verdi de Bulsan, che vën desdrù ntan la Segonda Viëra Mundiela. L realisea n grum de ilustrazions per libri y foliec. L va pro la grupa *Artegiro*. L lëura per la televijion RAI. La tecniches artistiches prinzipeles ie uele sun tëila, acuarel y pastel. Mostres persuneles a Genova, Bulsan, Napoli, Livorno, Pavia, Trënt, Persenon, Trapani.

EN 1922 – 2004. Born in Pergine Valsugana. At the age of 17, he came first in an art competition, earning the opportunity to represent the Province of Bolzano in the Italian National Contest of Provinces. When he was 20 years old, he started working for the Verdi Theatre in Bolzano, which was later destroyed during World War II. He produced numerous illustrations for books and newspapers and joined the "Artegiro" cultural collective. Emer also worked for RAI, the Italian state television broadcaster. As a painter his works included oil on canvas, watercolours and pastels. Solo exhibitions took place in Genoa, Bolzano, Naples, Livorno, Pavia, Trento, Bressanone and Trapani.

Peintner Elmar

DE Geboren am 13.10.1954 in Zams, Österreich. 1974 – 1979 Akademie der bildenden Künste Wien, Meisterklasse Grafik Maximilian Melcher. Goldener Fügerpreis. Auslandstipendium Luxemburg. Zahlreiche nationale und internationale Preise. 2002 Tokyo National University of Fine Arts and Music (GEIDAI), Prof. Tetsuya Noda. 2006 Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich. 2016 Ausstellung *Erinnern und vergessen – Das trügerische Gedächtnis* mit der Publikation *Wirklichkeiten*, Waltherhaus Bozen. Lebt und arbeitet in Imst, Österreich.

IT 13.10.1954 Zams, Austria. 1974 – 1979 Accademia di Belle Arti di Vienna, corso di grafica con Maximilian Melcher. Medaglia d'oro Füger. Borsa di studio all'estero in Lussemburgo. Numerosi premi nazionali e internazionali. Nel 2002 università nazionale di Belle Arti e Musica di Tokyo (GEIDAI) con il professor Tetsuya Noda. Nel 2006 onorificenza d'oro al merito della Repubblica austriaca. Nel 2016 mostra *Erinnern und vergessen – Das trügerische Gedächtnis* (Ricordare e dimenticare - Il falso ricordo) con la pubblicazione *Wirklichkeiten* (Le realtà) al Waltherhaus di Bolzano. Vive e lavora a Imst in Austria.

LA 13.10.1954 Zams, Austria. 1974 – 1979 Academia d'Ert figurativa a Viena, „Meisterklasse" grafica Maximilian Melcher. Pest „Goldener Fügerpreis". Stipendium de oradecà Luxemburg. N grum de pesć naziunei y internaziunei. 2002 Tokyo National University of Fine Arts and Music (GEIDAI), pruf. Tetsuya Noda. 2006 decurazion d'unëur d'or per servijes fac ala Republica d'Austria. L ann 2016 mostra *Erinnern und vergessen - Das trügerische Gedächtnis* cun la publicazion *Wirklichkeiten* Cësa Walther Bulsan. L viv y lëura a Imst, Austria.

EN Born in Zams (A) on 13.10.1954. While studying at the Academy of Fine Arts in Vienna (1974 – 1979), he took part in a graphics master class run by Maximilian Melcher. Winner of a golden *Füger* prize and recipient of numerous national and international awards, Peintner was awarded a study scholarship in Luxembourg. In 2002 he travelled to Japan to study at the Tokyo National University of Fine Arts and Music (GEIDAI) under Prof. Tetsuya Noda. In 2006 he received the Golden Medal of Honour for Services to the Republic of Austria. In 2016 he took part in the *Erinnern und vergessen – Das trügerische Gedächtnis* (Remember and Forget – The Deceptive Memory) exhibition with his book *Wirklichkeiten* (Realities) – published by Waltherhaus, Bolzano/Bozen. Peintner lives and works in Imst, Austria.

Oss Emer Tullio
Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvio Nicolodi
79 x 59 cm

Oss Emer Tullio
Porträt/ritratto/retrat/portrait Decio Molignoni
79 x 59 cm

Oss Emer Tullio
Porträt/ritratto/retrat/portrait Giuseppe Sfondrini
79 x 59 cm

Peintner Elmar
Betagtes Paar mit Hund (Rimpfmappe)
49,5 x 64 cm

Plattner
Karl

DE 1919–1986. Geboren in Mals/Vinschgau. Malerlehre in Mals. Trifft 1938/1939 in Brixen auf den Maler Anton Sebastian Fasal, assistiert ihm und lernt dabei die Freskotechnik. 1939–1945 Militärdienst. 1943 besucht er 6 Monate mit Ausnahmegenehmigung die Berliner Kunstakademie. 1946/1947 Studium an der Akademie in Florenz. 1948 Studium an der Accademia di Brera in Mailand. 1949 studiert er bei André Lothe, der kubistische Tendenzen im eigenen Werk zeigt. 1950 Fresko Gefallenendenkmal, Friedhof Mals, danach Rückkehr nach Paris, wo er an den Entwürfen für die Grablegung für das Gefallenendenkmal in Naturns arbeitet. Januar 1952 heiratet er Marie Jo Texier, die er in Paris kennenlernte, in Mailand. März 1952 ziehen die beiden nach São Paulo, Brasilien. Einzelausstellung im Museum für Moderne Kunst in São Paulo, Brasilien. 1953 Wandpanele für die Casa Bancaria Geral do Comercio, São Paulo. 1954 Plattner kehrt zurück nach Südtirol, um das Fresko für den Südtiroler Landtag auszuführen. Nach Problemen zieht sich die Arbeit bis in den Spätsommer 1955. 1954 Teilnahme an der Biennale von Venedig im brasilianischen Pavillon. Februar 1956 zieht die Familie nach Brasilien zurück. 1956 Wandbild für die Zeitung *Folha da Manhã*. 1958 Wandbild für die Air France, São Paulo und anschließend Rückkehr nach Europa. 1959 Premio Unione Industriale Bergamo. 1959–1961: Architekt Clemens Holzmeister beauftragt Plattner, das Wandbild für den Logeneingang des Neuen Festspielhauses in Salzburg auszuführen. 1959–1960 Wandbild Alsack, Vinschgau. Zieht nach Tourettes sur Loup, Südfrankreich. 1959–1961 Ausführung des Wandbildes für die Gebrüder Buratti in Bozen, *Der Handwerker*, aus 5 Pergamentteilen zusammengesetzt. 1963 Übersiedlung nach Mailand. 1963–1964 Fresken in der Europakapelle, Europabrücke in der Nähe von Innsbruck. 1965 Wandbild *Karussell des Lebens* für die Austria AG in Wien. 1966 Fresko für das Familiengrab in Mals. In der 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahren zahlreiche Preise. 1977 große Einzelausstellung auf Schloss Maretsch, Bozen. 1978 geht er nach Paris, pendelt zwischen Paris, Südfrankreich und Burgeis (Vinschgau). 1985 Aufenthalt in Bozen. 1986 Freitod in Mailand.

IT 1919–1986. Nato a Malles in Val Venosta. Apprendista tinteggiatore a Malles. Nel 1938–39, a Bressanone incontra il pittore Anton Sebastian Fasal e ne diviene assistente apprendendo la tecnica dell'affresco. 1939–45 servizio militare. Nel 1943 speciale ammissione semestrale all'Accademia d'arte di Berlino. 1946–47 frequenta l'Accademia di Firenze. Nel 1948 studia all'Accademia di Brera a Milano. Nel 1949 allievo di André Lothe, artista di indirizzo cubista. Nel 1950 affresco per il Monumento ai Caduti del cimitero di Malles. Torna a Parigi, dove lavora al progetto per la Sepoltura del monumento ai Caduti di Naturno. Nel gennaio del 1952 sposa a Milano Marie Jo Texier, conosciuta a Parigi. Nel marzo del 1952 si trasferiscono entrambi a San Paolo, in Brasile. Mostra personale al Museo d'Arte Moderna a San Paolo, in Brasile. Nel 1953 pannelli parietali per la Casa Bancaria Geral do Comercio, São Paulo. Nel 1954 Plattner torna in Alto Adige per realizzare l'affresco del Consiglio provinciale. I lavori, causa una serie di complicazioni, si trascinano fino alla tarda estate del 1955. Espone al padiglione brasiliano della Biennale di Venezia del 1954. Nel febbraio del 1956 la famiglia torna in Brasile. Nel 1956 Murale per il quotidiano *Folha da Manhã*. Nel 1958 murale per Air France a San Paolo in Brasile e quindi rientro in Europa. Nel 1959 premio Unione Industriale di Bergamo. 1959–61 l'architetto Clemens Holzmeister commissiona a Plattner il murale per il loggiato d'ingresso del Nuovo Teatro del Festival di Salisburgo. 1959–60 murale di Alsago in Val Venosta. Si trasferisce a Tourettes sur Loup nella Francia del sud. 1959–61 esegue per i fratelli Buratti di Bolzano il murale *L'artigiano*, composto su cinque fogli in pergamena. Nel 1963 Si trasferisce a Milano. 1963–64 affreschi nella Cappella Europa del Ponte Europa presso Innsbruck. Nel 1965 murale *Carosello della vita* per la società Austria AG a Vienna. 1966 affresco per la tomba di famiglia a Malles. Numerosi premi negli anni Sessanta, Settanta, Ottanta. Nel 1977 grande mostra personale a Castel Mareccio a Bolzano. Nel 1978 vive a Parigi, facendo la spola fra la capitale, la Francia meridionale e Burgusio in Val Venosta. Nel 1985 soggiorna a Bolzano. Si toglie la vita a Milano nel 1986.

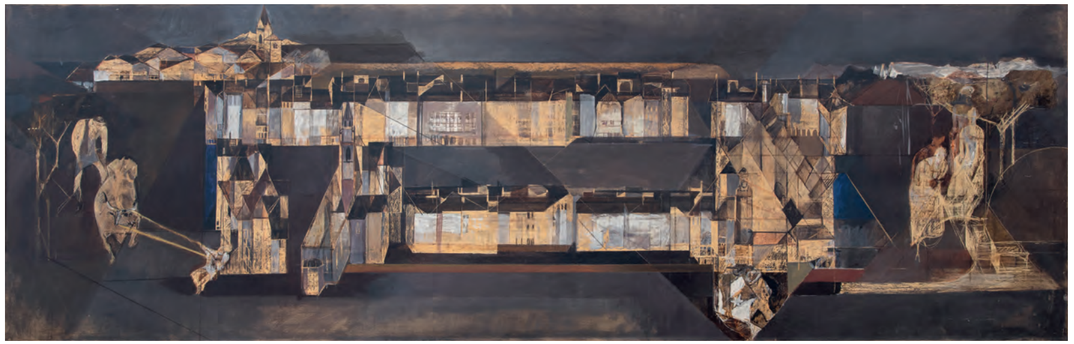
LA 1919–1986. Nasciù a Mals/Venuesta. Lernerat de depënjer a Mals. L anconta l depenjadëur Anton Sebastian Fasal a Persenon i ani 1938/1939, chësc ti juda y l mpera nsci la tecnica dl afrësch. Pro i saudeies dal 1939–1945. Cun na lizënza speziela féjel l ann 1943 per 6 mënsc alalongia l'Academia d'Ert a Berlin. 1946–1947 stude tl'Academia a Flurënza. 1948 stude tl'Academia de Brera a Milan. 1949 stüdiel pro André Lothe, che mostra tendënzes cubistiches te si operes. 1950 afrësch dl monumënt ai tumei, curtina de Mals, daldò dàl ëuta a Paris, ulache l lëura pro la schizes per la depunduda per l monumënt ai tumei a Naturns. De jené dl 1952 àl maridà a Milan Marie Jo Texier, che l ova cunesciù a Paris. De merz dl 1952 se n vài a sté a São Paulo, tl Brasil. Mostra persunela tl Museum d'Ert Moderna a São Paulo, tl Brasil. 1953 panei da mur per la *Casa Bancaria Geral do Comercio*, São Paulo. 1954 dà Plattner ëuta te Sudtirol per depënjer l afrësch per l Cunsëi provinziel de Sudtirol. Pervia de problems, se slongia i lëures nfin ala fin dl instà dl 1955. L ann 1954 féjel pea ala Bienela de Unieja tl pavion dl Brasil. De fauré dl 1956 se n va la familia inò tl Brasil. 1956 depënt sun mur per l foliet *Folha da Manhã*. 1958 depënt sun mur per l Air France, São Paulo y daldò dàl inò ëuta tl'Europa. 1959 Premia Unione Industriale Bergamo. 1959–1961 l architet Clemens Holzmeister ncëria Plattner de fé l depënt sun mur per la ntreda sun paladina dl „Neues Festspielhaus" a Salzburg. 1959–1960 depënt sun mur Alsack, Venuesta. L va a sté a Tourettes sur Loup, tl sud dla Franzia. 1959–1961 esecuzion dl depënt sun mur per i fredesc Buratti a Bulsan, *L artejan*, metù adum da 5 pertes de bargamina. L ann 1963 se trasferëscel a Milan. 1963–1964 afrësc tla Capela Europa, Puent Europa dlongia Dispruch. 1965 depënt sun mur *Carusel dla vita* per l'Austria AG a Viena. 1966 afrësch per la fòssa de familia a Mals. Trueps pesć i ani 1960, '70 y '80. 1977 gran mostra persunela tl Ciastel Marec, Bulsan. 1978 vàl a Paris, l se sposta via y ca danter Paris, Franzia dl sud y Burgeis (Venuesta). 1985 sujurnanza a Bulsan. 1986 suizid a Milan.

EN 1919–1986. Born in Malles/Mals in the Val Venosta/Vinschgau Valley. After completing his apprenticeship in Malles, in 1938–1939 he became an assistant to Bressanone/Brixen painter Anton Sebastian Fasal, from whom he learned the art of fresco painting. The 1939–1945 WWII years saw him in army uniform, although in 1943 he was granted 6-month special leave to study at the Berlin Academy of Arts. In the immediate post-war years, Plattner studied at the Florence Academy of Art before attending the *Accademia di Brera* academy in Milan a year later. In 1949 he was tutored by André Lothe, whose cubist style influenced his work. In 1950 Plattner headed to Paris, where he conceived the design of the Tomb of the Fallen monument in Naturno/Naturns. In 1952, he went to Milan to wed Marie Jo Texier (whom he had met in Paris). Two months later the couple moved to São Paulo, Brazil, where Plattner's works were exhibited at the Museum of Modern Art. In 1953 he received a commission from Casa Geral do Comercio, a São Paulo bank, to paint several murals. In 1954 Plattner returned to South Tyrol to paint the fresco in the Provincial Council building. Due to unforeseen circumstances, completion of the project was extended to late summer 1955. The year before, his works had been invited to the Venice Biennale, where they were exhibited at the Brazilian Pavilion. In February 1956 Plattner and his family returned to Brazil to paint a mural for the Folha da Manhã daily newspaper. Before his return to Europe in 1958, Air France in São Paulo had commissioned another of his murals. In Bergamo, he received the *Premio Unione Industriale* prize in 1959. Architect Clemens Holzmeister then commissioned Plattner to decorate the side boxes at the New Festival Hall in Salzburg, a commission which took until 1961 to complete. From 1959 and 1960, he painted the Alsack mural in the Val Venosta Valley, before moving to Tourettes-sur-Loup in southern France. From 1959 to 1961, he was commissioned to paint a mural for the Buratti brothers in Bolzano/Bozen called *Der Handwerker* (The Artisan). After relocating to Milan in 1963 and 1964, he worked on frescoes in the Europakapelle chapel at the *Europabrücke* bridge near the Austrian city of Innsbruck. The following year he received a commission to paint the *Karusell des Lebens* (The Carousel of Life) mural in Vienna. By 1966 his fresco for the family tomb in Malles was completed. Throughout the course of the 1960s, 1970s, and 1980s Plattner was the recipient of numerous awards. A well-received solo exhibition was held at Maretsch castle in Bolzano in 1977. After relocating to Paris in 1978, he commuted regularly between southern France and Burgusio/Burgeis in the Val Venosta Valley. After moving to Bolzano in 1985, he fell ill, and, a year later in Milan, he took his life.

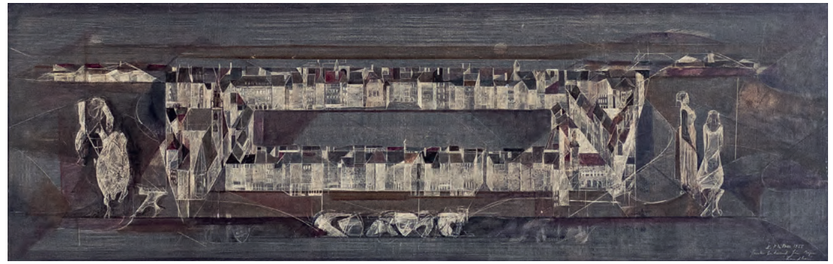
Plattner Karl
Michael Gaismair
121 x 70,5 cm

Plattner Karl
Zwei Frauen
78,5 x 58,5 cm

Plattner Karl
Atelier
70,5 x 100,5 cm



Plattner Karl
Entwurf für das Fresko/Progetto dell'affresco/Dessëni dl afrësch/fresco design
95 x 306 cm



Plattner Karl
Entwurf für das Fresko/Progetto dell'affresco/Dessëni dl afrësch/fresco design
95 x 306 cm

Plattner Karl
Südtirol - Fresko im Südtiroler Landtag Plenarsaal/affresco nella sala plenaria
del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano/afrësch tl self plenar dl Cunsëi provinziel de Sudtirol/
fresco in the Provincial Council assembly hall
4,80 x 15,30 m

Pörnbacher Siegfried

DE 15.11.1914 Olang - 18.08.2006 Olang. Entstammt der Wirtsfamilie Pörnbacher am Bahnhof in Olang. Lernt Dekorationsmalerei bei C. Valazza in Brixen. 1940 – 1943 Kriegsdienst. Schwere Kopfverletzung. Während seiner Rekonvaleszenz besucht er das Institut für grafische Kunst in Wien. Lebt 1947 – 1949 in Meran. Wird mit Peter Fellin unterrichtet. Später als Mittelschul- und Gymnasiallehrer in Bruneck tätig. Geht nach Wien zur Erlernung der Freskotechnik. Lässt sich in Bruneck nieder. 1953 – 1954 Auftrag für die Fresken im Südtiroler Landtag.

IT 1914 Valdaora – 18.08.2006 Valdaora. Proviene dalla famiglia Pörnbacher, ristoratori alla stazione ferroviaria di Valdaora. Studia pittura decorativa da C. Valazza a Bressanone. 1940 – 43 servizio militare. Grave trauma cranico. Durante la convalescenza frequenta l'istituto d'arte grafica di Vienna. Vive a Merano dal 1947 al 1949. Allievo di Peter Fellin. È insegnante d'arte di scuola media e ginnasio di Brunico. Si sposta a Vienna per apprendere la tecnica dell'affresco. Si stabilisce a Brunico. 1953 – 54 incarico per gli affreschi al Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano.

LA 1914 Valdaura - 18.08.2006 Valdaura. L ie de descendënza dla familia di osć Pörnbacher dlongia la stazion dla ferata de Valdaura. L mpera la pitura dla decurazion pro C. Valazza a Persenon. 1940 – 1943 servisc da saudé. Burta splaiëda al cë. Ntan si recunvalescënza frecuentéiel l Istitut per Ert grafica a Viena. Dal 1947 – 1949 vivel a Maran. Si nseniant ie Peter Fellin. Nseniant tla scola mesana y tl ginase a Burnech. L va a Viena a mparé la tecnica dl afrësch. L se lascia ju a Burnech. 1953 – 1954 ncëria per i afrësc tl Cunsëi provinziel de Sudtirol.

EN Born in Valdaora/Olang (1914). Died on 18.08.2006 in Valdaora/Olang. Member of the Pörnbacher family, owners of the Valdaora railway station hotel. He studied decorative painting under C. Valazza in Bressanone/Brixen and, during the war years, was in active military service (1940 – 1943), when he sustained a severe head injury. During his long convalescence he attended the Institute of Graphic Arts in Vienna, lived in Merano/Meran from 1947 to 1949, with Peter Fellin as his mentor. Later he worked as an art teacher at secondary schools in Brunico/Bruneck. Pörnbacher returned to Vienna to learn the art of fresco painting. He was in Brunico in 1953 and 1954 when he painted the frescoes in the Bolzano Provincial Council building.

Rauzi Mara

DE Mara Rauzi, geboren 1937 in Bozen, arbeitet und lebt in ihrer Geburtsstadt. Spezialisiert auf Malerei und Grafik mit einer Vorliebe für Serigrafie und Aquatinta. 1968 Gemeinschaftsausstellung im Dominikanerkloster in Bozen. 1975 Einzelausstellung in der Kunstgalerie Il Traghetto in Venedig. Von 1975 bis 1980 Mitglied im Gemeinderat Bozen für die kommunistische Partei. 1993 Ausstellungsbeteiligung an *Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössische Radierungen und Zeichnungen* des Kunstkreises St. Erhard in Brixen. 2018 Gemeinschaftsausstellung im Palazzo Morenberg in Sarnonico *Le mille e una donna* (Die Tausendundeine Frau). Mitglied im Kulturverein La Stanza in Bozen. Auch als Kinderbuchillustratorin tätig. *Fiore* (Blume, Aquarell und Buntstift auf Papier, 1993) im Museion in Bozen.

IT Nata nel 1937 Bolzano, dove vive e lavora. Specializzata in pittura e grafica, con predilezione per la serigrafia e l'acquatinta. 1968 mostra collettiva nel chiostro dei Domenicani di Bolzano. Nel 1975 mostra personale alla Galleria d'arte il Traghetto di Venezia. 1975 – 80 consigliere comunale del partito comunista a Bolzano. Nel 1993 partecipazione alla mostra *Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössische Radierungen und Zeichnungen* tenuta al circolo artistico Sant'Erardo di Bressanone. Nel 2018 mostra collettiva a Palazzo Morenberg di Sarnonico *Le mille e una donna*. Membro del Circolo Culturale la Stanza di Bolzano. Attiva anche come illustratrice di libri per bambini. *Fiore* (acquarello e matita colorata su carta, 1993) al Museion di Bolzano.

LA Nasciuda 1937 Bulsan, ulache la viv y lëura. Spezialiseda tl depënjer y tla grafica, l plu gën serigrafia y acuatinta. 1968 mostra de grupa tl cunvënt di Domenicans a Bulsan. 1975 mostra persunela tla Galaria d'ert *Il Traghetto* a Unieja. 1975 – 1980 cunseliera cumenela dl partit comunist a Bulsan. 1993 féjela pea ala mostra *Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössische Radierungen und Zeichnungen* stata tla Lia d'Ert S. Erardo a Persenon. 2018 mostra de grupa tl Palaz Morenberg a Sarnonico *Le mille e una donna*. Cumëmbra dl Cërtl Culturel *La Stanza* de Bulsan. La se dà ju nce a ilustré libri per mutons. *Fiore* (acuarel y rispli da culëur sun papier, 1993) tl Museion de Bulsan.

EN Born in Bolzano/Bozen (1937) where she lives and works. Rauzi specializes in painting and graphics, with a predilection for silkscreens and aquatints. In 1968 she was one of a group of artists exhibiting at the Bolzano Dominican cloisters. In 1975 a solo exhibition of her work was held at the *Traghetto* Art Gallery in Venice. From 1975 to 1980 she served as Communist municipal councillor in Bolzano. In 1993 Rauzi exhibited her contemporary etchings and drawings at the *Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössische Radierungen und Zeichnungen* (Wake of the Labyrinth. Contemporary Engravings and Drawings) at the St. Erardo art circle in Bressanone/Brixen. In 2018 she participated at the *Le mille e una donna* (One Thousand and One Women) group exhibition in Sarnonico at the Palazzo Morenberg palace. She is a member of the *La Stanza* cultural circle in Bolzano and also illustrates children's books. Her 1993 work, *Fiore* (Flower), executed in watercolour/colour pencil on paper, is kept at the *Museion* in Bolzano.

Ravagnolo Ezio

DE 1932 Bozen - 1997 São Brás de Alportel. Ab 1957 in der Kunstszene der Provinz aktiv. 1959 erste Einzelausstellung in Bozen, anschließend Teilnahme an diversen Kunstaktionen auf regionaler und nationaler Ebene (Verona, Salerno, Biennale Bozen, Padua, Rovigo, Trient, Venedig, Mailand). Von Bedeutung ist 1960/61 der Besuch von Oskar Kokoschkas Sommerakademie in Salzburg, von dem er vermutlich das Motiv der Unverhältnismäßigkeit und stellenweise des Grotesken übernimmt. In der zweiten Hälfte seiner Laufbahn experimentiert er hingegen mit diversen Materialien und widmet sich hauptsächlich abstrakten Kompositionen. Weitere Einzelausstellungen 1964 in Bozen, 1970 in der Goethe-Galerie und 1975 in der Galleria Leonardo, 1967 in Verona und 1968 in Venedig. 1978 Teilnahme an der Wanderausstellung der Arge Alp. 1979 Umsiedlung nach Portugal. *Composizione* (Komposition, Öl auf Leinwand, 1985) ausgestellt im Museion, Bozen.

IT 1932 Bolzano – 1997 São Bras de Aportel. Attivo nel panorama artistico della Provincia dal 1957. Nel 1959 prima mostra personale a Bolzano, dopodiché partecipazione a diverse manifestazioni artistiche a livello regionale e nazionale (Verona, Salerno, Biennale di Bolzano, Padova, Rovigo, Trento, Venezia, Milano, Padova). Importante nel 1960 – 61 la frequentazione dei corsi di pittura tenuti da Oskar Kokoschka a Salisburgo, dal quale probabilmente recepisce il tema dello sproporzionato e a tratti grottesco. Nella seconda fase della sua carriera sperimenta invece con diversi materiali e si dedica principalmente a composizioni astratte. Ulteriori personali a Bolzano nel 1964, nel 1970 (Galleria Goethe) e nel 1975 (Galleria Leonardo), a Verona nel 1967 e a Venezia nel 1968. Nel 1978 partecipazione alla mostra itinerante organizzata dall'Arge Alp. 1979 trasferimento in Portogallo. *Composizione* (olio su tela, 1985) esposta al Museion di Bolzano.

LA 1932 Bulsan - 1997 São Brás de Alportel. Atif tl panorama artistich dla Provinzia dal 1957. Tl 1959 prima mostra persunela a Bulsan, dopro iel ala pert pro de plu manifestazions artistiches a livel regiunel y naziunel (Verona, Salerno, Bienela de Bulsan, Padua, Rovigo, Trënt, Unieja, Milan, Padua). Mpurtanta ie stata la frecuentazion i ani 1960/61 di cursc de depënjer tenii da Oskar Kokoschka a Salzburg, da chël che l tol su bonamënter l tema dl spruporzionà y datrai grotesch. Tla segonda fasa de si cariera sperimentéiel mpe cun materiai desferënc y l se dedichea perlplù a cumposizions astrates. Mo d'autra mostres persuneles a Bulsan l ann 1964, 1970 (Galaria Goethe) y l ann 1975 (Galaria Leonardo), a Verona 1967 y a Unieja 1968. L ann 1978 féjel pea ala mostra ambulanta metuda a ji dal'Arge.

Ravagnolo Ezio
Uomo pensoso
74 x 74 cm

Rauzi Mara
Senza titolo
35 x 25 cm

Pörnbacher Siegfried
Marokko
55,5 x 67 cm

Pörnbacher Siegfried
Die Ernte
376 x 513 cm

Rossi Sièf Ivo

EN Born 1932 in Bolzano/Bozen. Died in São Bras de Aportel (PT) in 1997. Active in the Bolzano provincial art scene since 1957. In 1959 he held his first solo exhibition in Bolzano and later took part in various art events both on a regional and national level (i.e. Verona, Salerno, *Biennale di Bolzano*, Padua, Rovigo, Trento, Venice, Milan). His 1960 – 1961 painting course under Oskar Kokoschka in Salzburg influenced his work, which is probably where he learned the use of distortion that at times bordered on the grotesque. In a subsequent phase of his career, he also experimented with various types of materials, mainly devoting himself to abstract themes. Ravagnolo's solo exhibitions were held in Bolzano in 1964 and 1970 (Goethe Gallery) as well as in 1975 (Leonardo Gallery), and in Verona and Venice (1967 and 1968 respectively). He was also a participant in the 1978 itinerant exhibition organised by the Ar/Ge Art Gallery in Bolzano.

DE Geboren 1949 in Innichen. 1972 – 1973 Studium der Psychologie in Innsbruck. 1974 – 1975 Studium Architektur und Malerei in Venedig. 1976 Akademie der bildenden Künste Wien. 1979 Hochschule für angewandte Kunst Wien. Ab 1980 freischaffender Maler. 1981 Studienaufenthalt in Hengeloo, Holland. 1983 Eröffnung des Ateliers in Bozen. 1996 – 2007 mehrere Bauaufträge als Architekt in Südtirol. 1997 Projekt mit Joseph Zoderer, Schriftbilder. Seit 2009 in Innsbruck. 2016 Mitglied der IG Autor*innen Wien.

IT Nato nel 1949 a San Candido. Nel 1972 – 73 studi in psicologia a Innsbruck e nel 1974 – 75 in architettura e pittura a Venezia. Nel 1976 Accademia di Belle Arti di Vienna. Nel 1979 Università di Arti Applicate a Vienna. Dal 1980 è attivo come pittore indipendente. Nel 1981 soggiorno di studio a Hengeloo in Olanda. Nel 1983 apre il proprio atelier a Bolzano. 1996 – 2007 diversi incarichi architettonici in Alto Adige. Nel 1997 progetto *figura-scrittura* insieme a Joseph Zoderer. Dal 2009 è a Innsbruck. Dal 2016 Membro dell'associazione di scrittori IG Autor*innen di Vienna.

LA Nasciù 1949 a Sanciana. 1972 – 1973 stude de psicologia a Dispruch. 1974 – 1975 stude de architetura y pitura a Unieja. 1976 Academia d'Ert figurativa a Viena. 1979 Universitá d'Ert aplicheda a Viena. Dal 1980 depenjadëur liede. L ann 1981 sujurnanza de stude a Hengeloo–Olanda. 1983 giaurida dl atelier a Bulsan. 1996 – 2007 de plu ncëries tl frabiché te Sudtirol coche architet. 1997 proiet cun Joseph Zoderer, scritëur. Dal 2009 a Dispruch. Dal 2016 cumëmber dl IG Autor*innen de Viena.

EN Born 1949 in San Candido/Innichen. Between 1972 and 1973 he read psychology in Innsbruck before moving to Venice to study painting and architecture from 1974 to 1975. In 1976 he moved to Vienna, graduating from the University of Applied Arts in 1979. He spent the following year working as a freelance painter, and in 1981 he embarked on a study trip to Hengelo in eastern Holland. In 1983, he opened his studio in Bolzano/Bozen, working in South Tyrol between 1996 and 2007. During this period, he began his partnership with typographer Joseph Zoderer. Rossi-Sièf has lived in Innsbruck since 2009, where he joined the Viennese artists' association *IG Autor*innen Wien* in 2016.

Scherer Robert

DE Geboren 1928 in Kortsch, Vinschgau. Die Eltern optieren 1939/1940 für Deutschland/Österreich. Die Eltern ziehen mit neun Kindern nach Ottensheim bei Linz. Ab 1943 kaufmännische Fortbildungsschule in Deutschland. 1944/1945 Militärdienst in Berlin und anschließend amerikanische Kriegsgefangenschaft. Rückkehr nach Kortsch. 1947 – 1949 Lehre im Betrieb der Familie Wielander sowie beim Restaurator Hans Peskoller. 1951 – 1958 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei den Professoren Herbert Boeckl, Franz Santifaller und Albert Paris Gütersloh. Abschlussdiplom für Malerei und Grafik bei Christian Ludwig Martin. Ab 1958 kurz Studium bei Clemens Holzmeister. 1959 Studienreisen nach Frankreich, Deutschland und England. 1960 – 1966 Kunsterzieher. Beginn der Ausstellungen und Annahme von Aufträgen für Wandgestaltungen. 1965 Ausstellung in der Goethe-Galerie bei Ennio Casciaro, Bozen. 1966 – 1969 Studienaufenthalte in Venedig und anderen Städten, sowie Gegenden in Italien. 1968 Beginn der Zusammenarbeit mit der stark künstlerisch ausgerichteten Glashütte Fucina degli Angeli in Venedig. 1970 – 1971 Stipendium und Aufenthalt in Spanien. 1976 Berufung an die Internationale Sommerakademie in Salzburg, Fach Wandmalerei. Gründung Freskoschule Bozen. 1980er- bis 2000er-Jahre zahlreiche Ehrungen.

IT Nato nel 1928 a Corces in Val Venosta. Nel 1939 – 40 i genitori optano per la Germania-Austria, trasferendosi con nove figli a Ottensheim vicino a Linz. Dal 1943 scuola di formazione commerciale in Germania. Nel 1944 – 45 servizio militare a Berlino e poi campo di prigionia americano. Ritorno a Corces. 1947 – 49 apprendistato nell'azienda della famiglia Wielander e presso il restauratore Hans Peskoller. 1951 – 58 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Vienna con i professori Herbert Boeckl, Franz Santifaller e Albert Paris Gütersloh. Diploma finale in pittura e grafica con Christian Ludwig Martin. Dal 1958 studia per un breve periodo con Clemens Holzmeister. Nel 1959 viaggi di studio in Francia, Germania e Inghilterra. 1960 – 66 insegnante d'arte. Inizia a esporre e accetta incarichi per composizioni murali. Nel 1965 mostra alla Galleria Goethe di Ennio Casciaro a Bolzano. 1966 – 69 Viaggi di studio a Venezia e in varie città e regioni italiane. Nel 1968 inizia la collaborazione con la *Fucina degli Angeli* di Venezia, vetreria dal forte orientamento artistico. 1970 – 71 borsa di studio e soggiorno in Spagna. Nel 1976 incarico come docente di pittura murale all'Accademia Internazionale Estiva di Salisburgo. Fondazione della scuola di affresco a Bolzano. Numerose onorificenze dagli anni Ottanta agli anni Duemila.

LA Nasciù 1928 a Kortsch, Venuesta. I genitors ova optà i ani 1939 – 1940 per i Paejes Tudësc/Austria. I genitors se trasferësc a Ottensheim dlongia Linz cun si nuef mutons. Dal 1943 inant Scola de furmazion cumerziela ti Paejes Tudësc. 1944 – 1945 pro i saudeies a Berlin y dopro perjunier de viëra american. Inò de reviers a Kortsch. 1947 – 1949 lernerat tl'aziënda dla familia Wielander, coche nce pra l restauradëur Hans Peskoller. 1951 – 1958 stude tl'Academia d'Ert figurativa a Viena cun i prufessëurs Herbert Boeckl, Franz Santifaller y Albert Paris Gütersloh. Diplom de depënjer y grafica pro Christian Ludwig Martin. Dal 1958 àl studià en curt pro Clemens Holzmeister. 1959 viages de stude tla Franzia, ti Paejes Tudësc y tl'Inghiltiëra. 1960 – 1966 nseniant d'ert. Scumenciamënt dla mostres y azetazion de ncëries per dessënies sun mures. 1965 mostra tla galaria Goethe pro Ennio Casciaro, Bulsan. 1966 – 1969 sujurnanzes de stude a Unieja y te d'autra ziteies y luesc dla Talia. 1968 scumenciamënt dla cunlaurazion cun la vidraria Fucina degli Angeli a Unieja, cun mpronta scialdi artistica. 1970 – 1971 stipendium y sujurnanza tla Spania. 1976 numinazion tl'Academia da d'instà Internaziunela a Salzburg, materia depënjer sun mur. Fundazion dla Scola dl Afrësch a Bulsan. Dai ani 1980 ai ani 2000 trueps recunescimënc.

EN Born 1928 in Corces/Kortsch in the Vinschgau Valley. As a result of the South Tyrol Option Agreement entering into force in 1939/1940, his parents decided to emigrate to Germany (which Austria was a part of back then) with their nine children, where they lived in Ottensheim near Linz. Scherer went on to study business economics in Germany in 1943. The following year he was drafted into the German Wehrmacht and was captured in Berlin a year later by the American forces. After fleeing the Soviet occupation zone, he went back to Ottensheim before returning to his birthplace in Corces. In the post-war years between 1947 and 1949, he worked as a decorative painter in Silandro/Schlanders, before serving his apprenticeship in Brunico/Bruneck under Hans Peskoller in the Wielander family restoration business. From 1951 to 1958 Scherer lived in Vienna and studied at the Fine Arts Academy with Professors Herbert Boeckl, Franz Santifaller and Albert Paris Gütersloh. Under the tutorship of Christian Ludwig Martin, he completed his final diploma in painting and graphics. His architectural education under Clemens Holzmeister between 1958 and 1960 took him on study trips to France, Germany and England. From 1960 to 1966 he worked as an art teacher and presented his work at a few art exhibitions. During this time Scherer was also commissioned to paint some murals. After his joint art exhibition at the Goethe Gallery in Bolzano/Bozen with Ennio Casciaro in 1965, Scherer embarked on several study visits across Italy from 1966 to 1969. In 1968 he found employment in Venice at the *Fucina degli Angeli*, an artistic glass workshop. After winning a scholarship in 1970 he moved to Spain where he remained until the following year. In 1976, Scherer led a mural painting course at the Salzburg International Summer Academy. He was responsible for creating the graphics centre in Palazzo Malfatti palace in Ala and co-founded (and for a time also directed) the Fresco Painting School in Bolzano. From the 1980s to the 2000s, Scherer was the recipient of several awards.

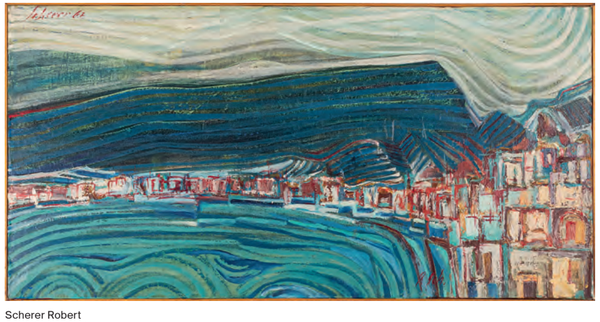
Rossi-Sièf Ivo
Porträt/ritratto/retrat/portrait Alois Pupp
79 x 59 cm

Rossi-Sièf Ivo
Porträt/ritratto/retrat/portrait Erich Achmüller
79 x 59 cm

Scherer Robert
Akte
36,5 x 55 cm

Scherer Robert
Stillleben
54 x 69 cm

Scherer Robert
Am Fenster
50 x 53 cm



Scherer Robert
Stadt in der Bucht
40 x 80 cm

Scherer Robert
Am Strand (Rimpfmappe)
52 x 71,5 cm

Segatta Erminio

DE 1911–1994. Geboren in Trient. Orientiert sich nach dem Zweiten Weltkrieg an den Werken von Carlo Carrà und Ottone Rosai. Ende der 1950er-Jahre wendet er sich der Informellen Malerei und dem Action Painting zu. Man sieht die Auseinandersetzung mit Jackson Pollock und Willem de Kooning. In den 1960er-Jahren zieht er nach Cortina. 1975 stellt er in der bedeutenden Galleria Pancheri in Rovereto zum ersten Mal aus. Nach Experimenten in der Neo-Figuration neigt er in der letzten Schaffensphase wieder zum „Dripping“ (getropfte Malerei). Das Werk im Südtiroler Landtag gehört den Schaffensphasen in starker Farbigkeit und expressivem Gestus an.

IT 1911–1994. Nasce a Trento. Dopo la Seconda Guerra Mondiale inizia a dipingere seguendo le orme di Carlo Carrà e Ottone Rosai. Verso la fine degli anni Cinquanta si avvicina alla pittura informale e all'action painting, richiamandosi a Jackson Pollock e Willem de Kooning. Negli anni Sessanta si trasferisce a Cortina. Nel 1975 espone per la prima volta in Trentino nella nota Galleria Pancheri di Rovereto. Dopo le sperimentazioni rivolte alla neo-figurazione, nell'ultima fase della sua carriera riprende la tecnica dello sgocciolamento (dripping). L'opera del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano si riferisce alle fasi creative di intenso cromatismo e gestualità espressiva.

LA 1911 a Trënt – 1994 a Rurëi. Do la Segonda Viëra Mundiela se urientéiel ala operes de Carlo Carrà y Ottone Rosai. Ala fin di ani 50 se dàl ju cun la pitura nfurmela y l action painting. N vëija la cunfruntazion cun Jackson Pollock y Willem de Kooning. Ti ani 60 vàl a sté a Ampëz. L ann 1975 mëtel ora per l prim iede tla galaria mpurtanta Pancheri a Rurëi. Do i esperimënc tla neofigurazion ti vàl inò permez, tla ultima fasa criativa, al „dripping" (gotamënt). Si lëures tl Cunsëi provinziel de Sudtirol toca pro la fases criatives te culëurs stersc y mòc espressifs.

EN 1911 – 1994, born in Trento. After the end of World War II he followed in the footsteps of Carlo Carrà and Ottone Rosai, and by the end of the 1950s he turned to informal and action painting. His works could be compared with those of Jackson Pollock and Willem de Kooning. In the 1960s he relocated to Cortina, and in 1975 he exhibited for the first time at the prestigious Galleria Pancheri in Rovereto. After experimenting in neo-figuration, his style evolved towards 'dripping' in his final phase. His work exhibited at the Provincial Council building is characterised by bold colours and expressive gestures.

Senoner Roland

DE Geboren 1966 in Bozen. 1980–1985 Kunstschule Wolkenstein. 1991–1995 Accademia di Belle Arti Urbino. 1997 Mitglied Südtiroler Künstlerbund. 1996–2004 Lehrtätigkeit Kunstlehranstalt Wolkenstein bzw. St. Ulrich.

IT Nato nel 1966 a Bolzano. 1980–85 Istituto d'arte di Selva e Ortisei. 1991–95 Accademia di Belle Arti ad Urbino. Dal 1997 Membro dell'Associazione Artisti Sudtirolesi. 1996–2004 attività d'insegnante presso l'istituto d'arte di Selva e Ortisei.

LA Nasciù 1966 a Bulsan. 1980–1985 Scola d'Ert de Sëlva y de Urtijëi. 1991–1995 Academia d'Ert figurativa de Urbino. Dal 1997 cumëmber dla Lia Artisć de Sudtirol (Südtiroler Künstlerbund). 1996–2004 ncëria da nseniant tl Istitut d'Ert de Sëlva y Urtijëi.

EN Born 1966 in Bolzano/Bozen. From 1980 to 1985 he attended the Selva di Val Gardena/Wolkenstein and Ortisei/St. Ulrich art school. Between 1991 and 1995 he attended the *Accademia di Belle Arti*, the Academy of Fine Arts in Urbino. He became a member of the *Südtiroler Künstlerbund* (South Tyrolean Artists' Association) in 1997 and held a teaching post at the Selva-Ortisei art school between 1996 and 2004.

Sparer Max

DE 1886–1968. Geboren in Söll/Tramin. Bildet sich autodidaktisch. Einfluss von Albin Egger-Lienz und Carl Moser. Betätigt sich als Maler, Holzschneider und Radierer. Schwerpunkte Landschaft, Genre, Tierbilder. Nimmt zusammen mit Carl Moser und Karl Pferschy an den Biennalen von Venedig teil.

IT 1886–1968. Nato a Sella presso Termeno. Si forma da autodidatta. Influenzato da Albin Egger-Lienz e Carl Moser. Attivo come pittore, xilografo ed incisore. Si concentra su soggetti paesaggistici, di genere e di animali. Partecipa alla Biennale di Venezia insieme a Carl Moser e Karl Pferschy.

LA Nasciù l ann 1886 a Söll/Tramin - 1968 a Montiggl. L ie autodidat. Nfluënzes de Albin Egger-Lienz y de Carl Moser. L lëura coche depenjadëur, xilograf y nrissadëur. Azënc sun la cuntreda, gender, retrac de tiers. L fej pea ala Bieneles de Unieja deberieda a Carl Moser y Karl Pferschy.

EN 1886–1968. Born in Sella/Söll in Termeno/Tramin. An autodidact, he was influenced by Albin Egger-Lienz and Carl Moser. Besides his paintings, Sparer was also a wood engraver and created etchings. His preferred themes were landscapes, character portraits and animal paintings. Together with Carl Moser and Karl Pferschy, his works were exhibited at the Venice Biennale.

Segatta Erminio
Favola
99,5 x 80 cm

Sparer Max
Ochsenzug
49,5 x 64,5 cm

Senoner Roland
Licht und Schatten
61,5 x 81 cm

Senoner Roland
Licht und Schatten
61,5 x 81 cm

Stecher
Luis Stefan

DE Geboren 1937 in Laas. 1952 beginnt er ein Lithografenlehre bei der Wagnerischen Universitätsdruckerei in Innsbruck. Ab 1953 studiert er ein Jahr an der Akademie für angewandte Kunst in Wien bei Carl Unger. 1954 wechselt er an die Akademie der bildenden Künste in Wien zu den Professoren Robert Eigenberger und Herbert Boeckl. 1957 beendet er das Studium an der Akademie, offiziell 1958. In Wien beginnt er zu schreiben. 1961 heiratet er Ulrike Rüdigger, die ihre Dissertation über Paul Celan geschrieben hat. 1964 nimmt er an den berühmten Meraner Hochschulwochen teil, Auftakt einer neuen deutschsprachigen Literatur in Südtirol. Er zeigt Initiative beim Aufbau der Kunsterziehung in Südtirol. 1966–1969 Unterricht an Schulen. Er ist eine Doppelbegabung in Literatur und Malerei, bisweilen gibt es starke inhaltliche Begegnungen zwischen den beiden Medien. Ab 1966 freischaffender Künstler. 1968 erhält er den Förderpreis Walther-von-der-Vogelweide. Literarisch wird er besonders mit den *Korrnrliadern* in Vinschger Mundart bekannt. Unternimmt Studienreisen vor allem nach Südostasien zwischen 1970 und 1980. 1982 Teilnahme mit Gattin an der Expedition auf den Cho Oyu mit Reinhold Messner. Dort und im Anschluss entstehen Bilder. 1988 Publikation des Buches *Der Duft der Farbe. Ateliergedichte*.

IT Nato nel 1937 a Lasa. Nel 1952 inizia la formazione da litografo presso la Stamperia wagneriana dell'università di Innsbruck. Per un anno, nel 1953, è allievo di Carl Unger all'Università di Arti Applicate di Vienna. Nel 1954 passa all'Accademia di Belle Arti di Vienna con i professori Robert Eigenberger e Herbert Boeckl. Conclude gli studi accademici nel 1957, anche se ufficialmente nel 1958. A Vienna inizia a scrivere. Nel 1961 sposa Ulrike Rüdigger, autrice di una tesi di laurea su Paul Celan. Nel 1964 partecipa alle note Settimane universitarie di Merano, che segnano l'esordio di una nuova letteratura in lingua tedesca in Alto Adige. Si adopera per l'istituzione dell'educazione artistica nelle scuole altoatesine, nelle quali insegna dal 1966 al 1969. Il suo talento spazia su un doppio binario, letterario e pittorico, non di rado con forti analogie di contenuto fra i due linguaggi espressivi. Dal 1966 è attivo come pittore indipendente. Nel 1968 vince il premio Walther von der Vogelweide. Acquista notorietà per le sue opere letterarie, in particolare i *Korrnrliadern* (canti nomadi) in dialetto venostano. Tra gli anni Settanta e Ottanta intraprende viaggi di studio, specie nel Sud-est asiatico. Nel 1982 partecipa con la moglie alla spedizione di Reinhold Messner sul Cho Oyu, che sarà fonte d'ispirazione per varie opere, eseguite sia al momento che anche a distanza di tempo. Nel 1988 pubblica il libro *Der Duft der Farbe – Ateliergedichte* (Il profumo del colore – poesie d'atelier).

LA Nasciù 1937 a Laas. L ann 1952 mëtel man n lernerat coche litograf tla tipografia dl'Università Wagner a Dispruch. Dal 1953 stùdiel per n ann tl'Università d'Ert aplicheda a Viena pro Carl Unger. 1954 barätel ju y va tl'Academia d'Ert figurativa a Viena dai prufessëurs Robert Eigenberger y Herbert Boeckl. L ann 1957 finel via l stude tl'Academia, ufizialmënter 1958. A Viena scumëncel a scrì. 1961 maridel Ulrike Rüdigger, che à scrit si dessertazion sun Paul Celan. L ann 1964 féjel pea al'Enes Universiteres de Maran, scialdi cunesciudes, mëterman de na leteratura nueva dl lingaz tudësch te Sudtirol. L mostra scumenciadiva tl svilup dl'educazion artistica te Sudtirol. 1966–1969 nsëniel te scoles. L à n talënt dopl tla leteratura y tl depënjer, datrai iel de gran ancuntedes per cie che reverda i cuntenuc danter i doi media. Dal 1966 artist liede. L ann 1968 ti vëniel sëurandat la premia Walther-von-der Vogelweide. Da n pont d'ududa leterer se féjel cunëscer te na maniera particulera cun l Korrnrliadr tl dialet dla Venuesta. Danter l 1970 y 1980 féjel viages de stude dantaldut tl'Asia dl sud-ost. 1982 partezipazion cun la fëna ala spedizion sun l Cho Oyu cun Reinhold Messner. Iló y daldò féjel retrac. 1988 publicazion dl liber „Der Duft der Farbe". Poejies te atelier.

EN Born 1937 in Lasa/Laas. In 1952 he began his apprenticeship as a lithographer at the Wagner University Print Shop in Innsbruck. The following year he moved to Vienna where he studied with Carl Unger at the University of Applied Arts. In 1954, he enrolled at the Academy of Fine Arts in Vienna, studying under Professors Robert Eigenberger and Herbert Boeckl. In 1958 his formal education at the Academy came to an end, and it was while living in Vienna, that Stecher started to write. In 1961 he married fellow student Ulrike Rüdigger, whose dissertation focused on Paul Celan. He participated in the prestigious 1964 Merano/Meran *Hochschulwochen* university weeks, adding impetus to a renaissance of German-language literature in South Tyrol. Dedicated to promoting art education, Stecher worked as a schoolteacher from 1966 to 1969. His activities as a writer and painter complemented each other, and he managed to develop significant interconnections between the two disciplines. Starting in 1966, he began working as a freelance artist, winning the *Walther von der Vogelweide* Prize in 1968. As a writer, Stecher's best known achievement was: *"Korrnrliader. Gedichte in Vintschger Mundart"*, written in the local Venostan dialect. Between 1970 and 1980 he undertook several study trips, mainly to Southeast Asia. In 1982, he and his wife, Ulrike, joined Reinhold Messner's mountaineering expedition to Cho Oyu. This experience influenced his paintings, both during the journey and after his return. In 1988, he published his book: *Der Duft der Farbe* (The Fragrance of Colour) as well as a collection of poems.

Trevisan
Claudio Otello Gaetano
(Claudio Trevi)

DE 05.04.1928 Padua - 12.11.1987 Bozen. Künstlername Claudio Trevi. Im Kindesalter Umzug mit der Familie nach Niederdorf im Pustertal und 1936 nach Bozen. Von 1940 bis 1943 Stipendiat der Landesberufsschule St. Ulrich in Gröden unter der Leitung von Salvatore Li Rosi und Stefano Baschierato. Dort lernt er im Zuge von Reproduktionen das Werk von Arturo Martini kennen. Der Tod des Vaters zwingt ihn zur Annahme diverser Gelegenheitsarbeiten aus finanziellen Gründen. Ab 1944 widmet er sich ausschließlich der Bildhauerei. 1949 erhält er seinen ersten öffentlichen Auftrag: das Denkmal zu Ehren der Partisanen auf dem Hadrianplatz in Bozen. In den 1950er-Jahren mehrere nationale und internationale Ausstellungsbeteiligungen, u. a. 1956 an der Biennale in Venedig, sowie vielfache Auszeichnungen.
Gleichzeitig Ausführung öffentlicher Aufträge wie z. B. 1955 das Flachrelief des Palazzo delle Poste in Cortina d'Ampezzo. Dort erhält er Zugang zu dem Künstlerkreis, der von dem Mäzen und Sammler Mario Rimoldi gefördert wird. Insbesondere auch als Porträtmaler aktiv, schafft er ab 1965 die Serie *Voli* (Flüge) zunächst auf Bronzegrund und später auf Holz, in der er das Verhältnis zwischen Materie und Leere, die Dynamik der Formen und die Oberflächeneffekte erforscht. 1967 Goldmedaille für eine der Skulpturen aus der Reihe *Voli* auf der Biennale in Verona. Des Weiteren schafft er solche Serien wie *Gatti* (Katzen) und *Colombe* (Tauben). Zeitgleich entstehen große Skulpturengruppen und Zeichnungen, die das aktuelle Zeitgeschehen weitaus expressionistischer reflektieren, sowie Lithografien. Er arbeitet in seinen Ateliers in Bozen, Mailand, Verona (Zusammenarbeit mit den Gießereien Brustolin und Bampa) und Coredo, wo er ein Türmchen aus dem 17. Jahrhundert renoviert, das sogenannte Bragherino. Das Kulturzentrum in Bozen ist nach ihm benannt.

IT 05.04.1928 Padova – 12.11.1987 Bolzano. Da bambino trasferimento con la famiglia a Villabassa/Niederdorf in Val Pusteria e dal 1936 a Bolzano. 1940–43 frequentazione della scuola d'arte di Ortisei con borsa di studio sotto l'egida di Salvatore Li Rosi e Stefano Baschierato. Ivi conosce l'opera di Arturo Martini attraverso riproduzioni. Morto il padre deve svolgere lavori di diverso tipo per necessità economiche. Dal 1944 si dedica esclusivamente alla scultura. Nel 1949 ottiene la sua prima commissione pubblica, il *Monumento al Partigiano* in piazza Adriano a Bolzano. Negli anni Cinquanta partecipa a diverse mostre nazionali e internazionali, tra cui nel 1956 la Biennale di Venezia, e vince diversi premi. Contemporaneamente lavora a commissioni pubbliche, come p. e. il bassorilievo del palazzo delle Poste a Cortina d'Ampezzo nel 1955. Lì entra a far parte del circolo di artisti patrocinato dal collezionista e mecenate Mario Rimoldi. Particolarmente attivo anche come ritrattista, produce dal 1965 in poi la serie dei *Voli* in supporto bronzeo e successivamente ligneo, in cui indaga il rapporto tra materia e vuoto, la dinamicità delle forme e gli effetti delle superfici. 1967 medaglia d'oro alla scultura per uno dei *Voli* alla Biennale di Verona. Altre serie da lui create sono i *Gatti* e le *Colombe*. Parallelamente produzione di gruppi scultorei di grandi dimensioni e disegni che riflettono problematiche di attualità dal carattere decisamente più espressionista e litografie. Divide i suoi atelier tra Bolzano, Milano, Verona (collaborazione con le fonderie Brustolin e Bampa) e Coredo, dove rinnova una torretta del XVII secolo, il cosiddetto Bragherino. Centro culturale a Bolzano ne prende il nome.

LA 05.04.1928 Padua - 12.11.1987 Bulsan. Da pitl se trasferësc la familia a Niederdorf te Puster y dal 1936 a Bulsan. 1940–1943 féjel la Scola d'Ert a Urtijëi cun n stipendium sot al'egida de Salvatore Li Rosi y Stefano Baschierato. Iló cunëscel l'operes de Arturo Martini tres reproduzions. Canche l pere mor, muessel fé per gaujes ecunomiches lëures desferënc. Dal 1944 se dàl ju mé plu ala scultura. L ann 1949 ti vëniel sëurandat si prima ncëria publica, l *Monumento al Partigiano* sun Plaza Adriano a Bulsan. Ti ani ´50 féjel pea a de plu mostres naziuneles y internaziuneles, danterlauter l ann 1956 ala Bienela de Unieja, y l vënc de plu pesć. Depierpul lëurel pra ncëries publiches, coche p.ej. pra l relief bas dl palaz dla Posta d'Ampëz l ann 1955. Iló vàl ite tl cërtl di artisć patrozinà dal colezionist y mezen Mario Rimoldi. Bëndebò atif nce coche retratist, l produj dal 1965 inant la lingia di *Joi (Voli)* sun suporc de bront y plu tert sun lën, te chëi che l ti va do al raport danter materia y uet, ala dinamica dla formes y ala fazions dla sperses. 1967 bedaia d'or dla scultura per un di *Voli* sun la Bienela de Verona. D'autra linges criëdes da d'ël ie *Giac (Gatti)* y la *Tupes (Colombe)*. Depierpul produzion de de gran grupes de scultures y dessënies che refletea problematiches atueles cun carater dassënn espresciunistich y litografies. Si ateliers ie sparpaniël ora danter Bulsan, Milan, Verona (cunlaurazion cun la dlegadoies Brustolin y Bampa) y Coredo, ulache l renuvea na pitla tor dl 17ejim secul, numinà l Bragherino. L Zënter culturel a Bulsan porta si inuem.

EN Born in Padua on 05.04.1928. Died in Bolzano/Bozen on 12.11.1987. As a child he moved with his family to Villabassa/Niederdorf in the Pustertal Valley and to Bolzano in 1936. After winning a scholarship he entered the Ortisei/St. Ulrich art school in 1940 under the tutelage of Salvatore Li Rosi and Stefano Baschierato. He stayed at the school until 1943, and it was there that he first came across reproductions of works by Arturo Martini. Following the death of his father, Trevi was forced to take up various kinds of employment due to financial necessity. However, in 1944 he turned his attention exclusively to sculpture and received his first public commission in 1949: the *Monumento al Partigiano* (Monument to the Partisan) at the Piazza Adriano/Hadrianplatz square in Bolzano. During the 1950s he took part in a number of national and international exhibitions including the 1956 Venice Biennale, winning various prizes. At the same time, he was taken up with numerous public commissions, including the bas-relief on the facade of the post office in Cortina d'Ampezzo in 1965. He joined the circle of artists sponsored by art patron/collector, Mario Rimoldi. As a portraitist, Trevisan started his *Voli* (Flights) series (initially in

Stecher Luis Stefan
Laub (Rimpfmappe)
58,5 x 78,5 cm

Trevi Claudio
Gatto
33,5 x 19 x 17 cm

bronze, later in wood). It helped him explore the relationship between matter and emptiness, the dynamism of forms and as well as experiment with different surface effects. In 1967 he won a gold sculpture medal for his *Voli* series exhibited at the Verona Biennale. His *Gatti* (Cats) and *Colombe* (Doves) series are also noteworthy. His large-scale sculptural clusters, drawings, and lithographs reflect a heightened expression of current issues. He kept studios in Bolzano, Milan, and Verona (due to his close working relationship with foundries belonging to O. Brustolin and G. Bampa) and renovated one of the 17th century towers of Bragher Castle in Coredo. Trevi's name is also connected to the Bolzano Cultural Centre.

Vallazza Markus

DE 1936–2019. Geboren in St. Ulrich in Gröden. Studiert als Gasthörer 1956–1957 am Istituto d'Arte di Porta Romana bei Prof. Renzo Grazzini in Florenz. Es folgen 1960 und 1961 erste Aufenthalte in Paris. 1961–1971 Kunsterzieher zuerst an der Mittelschule, sodann an der Kunstschule St. Ulrich. In der Folge freischaffender Künstler, der sich dem Wechselverhältnis von Literatur und Grafik verschrieb. Ab 1961 zahlreiche Reisen in die UdSSR, USA, Kanada, Ägypten und Israel. Vallazza war eine Doppelbegabung. In den 1960er- und 1970er-Jahre publiziert er in Nord- wie Südtiroler Medien seine Gedichte. 1966 entstehen in der Werkstatt von Robert Scherer die ersten Radierungen. Schafft sich eine eigene Tiefdruckpresse an. 1976 Mitbegründer der Zeitschrift Arunda. Er lebte in mehreren Städten neben Paris, 1976–1980 in Salzburg, wo er H. C. Artmann kennenlernt, 1980–1982 in Berlin, sowie in Wien und Augsburg, in den späten Jahren zumeist in Bozen. 1992 Gemeinschaftsarbeit mit Anita Pichler: *Die Frauen aus Fanis*. Zahlreiche Ausstellungen in verschiedenen Städten Europas. In vielen öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten. 1990 Ritter des Verdienstordens der Italienischen Republik, 1998 Ehrenzeichen des Landes Tirol, 2010 Walther-von-der-Vogelweide-Preis, 2017 Ehrenbürger der Universität Innsbruck. 2019 stirbt Vallazza nach langer Krankheit.

IT 1936–2019. Nato a Ortisei in Val Gardena. 1956–57 frequenta l'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze, come auditore del professor Renzo Grazzini. Primi soggiorni a Parigi nel 1960 e nel 1961. 1961–71 insegnante d'arte alla scuola media e poi all'Istituto d'arte di Ortisei. Successivamente si dedica alle interazioni tra letteratura e grafica, operando liberamente come artista indipendente. Dal 1961 viaggia molto tra URSS, USA, Canada, Egitto e Israele. Vallazza è dotato di un secondo talento. Negli anni Sessanta e Settanta pubblica le sue poesie sia in Nordtirolo che in Alto Adige. Nel 1966 realizza le sue prime acqueforti nel laboratorio di Robert Scherer. Acquista un torchio calcografico in proprio. 1976 è cofondatore della rivista *Arunda*. Vive in varie città, oltre a Parigi, nel 1976–80 a Salisburgo, dove incontra H. C. Artmann, e nel 1980–82 a Berlino, ma anche a Vienna e ad Augusta, e negli ultimi anni soprattutto a Bolzano. Nel 1990 Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana,nel 1998 medaglia d'Onore della Provincia del Tirolo, nel 2010 premio Walther von der Vogelweide, nel 2017 cittadino onorario dell'università di Innsbruck. Nel 1992 collaborazione con Anita Pichler in *Donne di Fanis*. Numerose mostre in diverse città europee. Rappresentato in molte collezioni pubbliche e private. Vallazza muore nel 2019 dopo lunga malattia.

LA 1936 a Urtijëi - 2019 a Bulsan. 1956–1957 stùdiel sciche auditëur tl Istitut d'Ert de Porta Romana pro l pruf. Renzo Grazzini a Flurënza. Dopro se tëniel su i prims iedesc i ani 1960 y 1961 a Paris. 1961–1971 nseniant d'ert damprima tla Scola mesana y dopro tla Scola d'Ert a Urtijëi. Plu inant artist liede, che se dà ju cun la interrelazion danter leteratura y grafica. Dal 1961 n grum de viages tla URSS, USA, Canada, Egit y Israel. Vallazza fova n talënt dopl. I ani '60 y '70 publichéiel si poejies sun i media dl Nord y dl Sud dl Tirol.

1966 nàscel tl lauratuere de Robert Scherer si prima nrissedes. L se abina ca na si pressa da nrissé. 1976 cofundadëur dl foliet Arunda. L à vivù te de plu ziteies, ora che a Paris, danter l 1976–1980 a Salzburg, ulache l mpera a cunëscer H.C. Artmann, 1980–1982 a Berlin, coche nce a Viena y a Augsburg, ti ultims ani perlplù a Bulsan. 1992 lëurel deberieda a Anita Pichler: „Die Frauen aus Fanis". N grum de mostres te de plu ziteies d'Europa. Presënt te truepa culezions publiches y privates. 1990 Ciavalier dl Orden al Merit dla Republica Taliana, 1998 decorazion d'unëur dl Land Tirol, 2010 premia Walther-von-der-Vogelweide, 2017 zitadin d'unëur dla Università de Dispruch. Vallazza mor tl 2019 do na malatia longia.

EN 1936–2019, born in Ortisei/St. Ulrich in Val Gardena/Gröden. From 1956 to 1957 he was a visiting student at the *Istituto d'Arte di Porta Romana*, art institute in Florence, studying under professor Renzo Grazzini. Between 1960 and 1961 he lived in Paris. In the following decade he worked as an art teacher, initially at the Ortisei secondary school and subsequently at the Ortisei Art School. He became a freelance artist, exploring the connections between literature and graphic art. In 1961, he undertook numerous trips to the USSR, USA, Canada, Egypt, and Israel. Vallazza was blessed with a dual talent. In the 1960s and 1970s his poems appeared on various German-language media platforms in Tyrol, Austria, and South Tyrol, Italy. In 1966 he produced his first etchings at the studio of Robert Scherer. Subsequently, Vallazza acquired his own gravure printing press. In 1976 he co-founded the *Arunda* art magazine in Merano/Meran. Besides Paris, Vallazza resided in several other European cities including Vienna and Augsburg. In 1976 – 1980 he lived in Salzburg, where he met H. C. Artmann, before moving to Berlin where he stayed from 1980 to 1982. His later years were spent mostly in Bolzano/Bozen. In 1992, he worked with Anita Pichler on their joint work *Die Frauen aus Fanis* (The Women of Fanis). His works appeared at numerous exhibitions in various European cities, and form part of several public and private collections. In 1990 he was knighted as a member of the Order of Merit of the Italian Republic, and in 1998 he was awarded the Tyrol Medal of Honour. Other honours include the 2010 *Walther von der Vogelweide* Prize, and the Honorary Membership of the University of Innsbruck, which he received in 2017. Vallazza succumbed to a prolonged illness in 2019.

Weber-Tyrol Hans Josef

DE 1874–1957. Geboren in Schwaz/Tirol.. 1889–1892 Kunstgewerbeabteilung der Staatsgewerbeschule in Innsbruck. 1892 kann er im Hoftheater-Maleratelier in Wien beim Ladiner Franz A. Rottonara aus Corvara arbeiten. 1893 erster selbständiger Auftrag beim Passionstheater Thiersee, Bezirk Kufstein. Er setzt sich in der Folge unter 30 Mitbewerbern für ein Landesstipendium durch, sodass er von 1894 bis 1896 an der Akademie der bildenden Künste in München bei Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis und Paul Höcker studieren kann. In der Folge arbeitet er mehrere Jahre in der Münchner Hofglasmalerei Zettler. 1905 erste Bekanntschaft mit Albin Egger-Lienz und lithografische Plakate für die Valsugana-, Vigiljoch- und Stubaitalbahn. Er malt im Freien, en plein air. 1908 und 1912 längere Aufenthalte in Rom. 1910 wohnt Weber bei Josef Garber in Tscherms, erhält wieder Aufträge für die neue Vigiljochbahn, für Städtebilder in der Wandelhalle in Meran, Privatbestellungen. 1914 nimmt er den Beinamen Tyrol an. Nach dem Ersten Weltkrieg pendelt er zwischen München, Schwaz und Südtirol und kann erhebliche Erfolge verbuchen. 1927 und 1930 weilt er für längere Zeit in Nervi an der Riviera. 1928 heiratet er Christa Matscher aus Schlanders, wohnt mit ihr lange zuerst beim Maler Robert Graf du Parc auf Schloss Rubein in Meran, dann 17 Monate in Schenna und ab 1933 endgültig in Eppan. Nach dem Zweiten Weltkrieg kann er in der Öffentlichkeit wieder an die Erfolge der Zwischenkriegszeit anschließen. 1957 stirbt er in Meran.

IT 1874–1957. Nato a Schwaz in Tirolo. 1889–92 sezione arti e mestieri presso la scuola statale di arti applicate di Innsbruck. Nel 1990 Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, 1998 medaglia d'Onore della Provincia del Tirolo, 2010 premio Walther von der Vogelweide, 2017 cittadino onorario dell'università di Innsbruck.1892 entra nell'atelier di pittura del teatro di corte di Vienna sotto la guida di Franz A. Rottonara, ladino di Corvara. Nel 1893 primo incarico personale presso il Teatro della Passione di Thiersee nel distretto di Kufstein. In seguito, sbaragliando trenta concorrenti, ottiene una borsa di studio provinciale che dal 1894 al 1896 gli consente di frequentare l'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera con Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis e Paul Höcker. Successivamente lavora per diversi anni nel laboratorio di corte di pittura su vetro Zettler a Monaco di Baviera. Nel 1905 primo incontro con Albin Egger-Lienz, e manifesti litografici per la ferrovia della Valsugana, del Passo di San Vigilio e della valle dello Stubai in Austria. Dipinge all'aperto, *en plein air*. Nel 1908 e nel 1912 lunghi soggiorni a Roma. Nel 1910 Weber vive con Josef Garber a Tscherms, ottiene ulteriori commesse per la nuova Ferrovia del Passo di San Vigilio, per vedute di città nella Wandelhalle (loggia porticata a gazebo) di Merano, e commissioni private. Nel 1914 adotta il cognome Tyrol. Dopo la Prima Guerra Mondiale fa la spola tra Monaco di Baviera, Schwaz e l'Alto Adige ottenendo un notevole successo. Nel 1927 e nel 1930 soggiorna lungamente a Nervi in Riviera Ligure. Nel 1928 sposa Christa Matscher di Silandro, e insieme a lei soggiorna a lungo presso il pittore Robert Graf du Parc, al Castel Rubein di Merano, poi per altri diciasette mesi è a Scena e infine ad Appiano dal 1933. Dopo la Seconda Guerra Mondiale torna a riscuotere i successi pubblici del periodo tra le due guerre. Muore a Merano nel 1957.

Vallazza Markus
„Tauromaquia" après Goya
34 x 49 cm

Weber-Tyrol Hans Josef
Landschaft
42,5 x 60 cm

Weber-Tyrol Hans Josef
Schneelandschaft
66 x 83 cm

Wiedenhofer Peter

LA 1874 a Schwaz/Tirol - 1957 a Maran. 1889 – 1892 departimënt de ert y mestier tla Scola statela per l artejanat a Dispruch. L ann 1892 àl pudù ji a lauré tl atelier de depënjer tl Hoftheater a Viena pro Franz A. Rottonara, de Curvea. 1893 prima ncëria ndependënta pro l Passionstheater Thiersee, raion de Kufstein. Dopro se l'àl fata valëi danter d'autri 30 candidac per n stipendium, nsci che l à pudù studië dal 1894 nchin al 1896 tl'Academia d'Ert figurativa a Minca pro Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis y Paul Höcker. Daldò àl laurà per de plu ani alalongia tla Hofglasmalerei Zettler a Minca. 1905 prima ancuntedes cun Albin Egger-Lienz y placac litografics per la ferates de Valsugana-, jëuf Vigile- y valeda de Stubai. Depënjer depenjòvel alalergia, plein air. Ti ani 1908 y 1912 sujurnanzes plu longes a Roma. 1910 viv Weber cun Josef Garber a Tscherms, l giapa inò ncëries per la furnadoia nueva dl jëuf de Vigile, per paesajes de ziteies tla hala de Maran y urdinazions privates. 1914 tòlel l sëurainuem de Tyrol. Do la Gran Viëra vàl inant y zeruch danter Minca, Schwaz y Sudtirol y l à bëndebò de suzes. 1927 y 1930 stàl per plu giut a Nervi sun la Riviera. L ann 1928 maridel Christa Matscher de Solaneres, l viv cun ëila giut alalongia dant pro l depenjadëur Robert Graf du Parc tl Ciastel Rubein a Maran, dopro 17 mënsc a Schenna y dal 1933 inant per for a Eppan. Do la Segonda Viëra iel bon de avëi inò suzes tl publich coche danter la doi viëres. L mor l ann 1957 a Maran.

EN 1874 – 1957, born in Schwaz, Tyrol. He studied arts and crafts at the Innsbruck Trade School between 1889 and 1892 before moving to Vienna to work with Ladin painter Franz A. Rottonara at the famous Burgtheater. His first solo commission arrived in 1893, leading him to work at the Thiersee *Passionstheater* in Kufstein. From 1894 – 1896, after winning a state scholarship, Weber studied at the Academy of Fine Arts in Munich under professors Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis and Paul Höcker. After completing his studies, he worked at Zettler, the Munich Court glass painters, for several years. In 1905, he met Albin Egger-Lienz for the first time and received a commission, producing outdoor *en plein air* paintings intended for lithographic posters at the Valsugana, Vigiljoch and Stubaitalbahn railway stations. He spent lengthy periods in Rome in 1908 and later in 1912. In 1910, Weber was living in Cermes/Tscherms with Josef Garber when he received a commission for works at the new Vigiljochbahn cableway station, cityscapes for the Merano/Meran Wandelhalle as well as for private buyers. In 1914, he decided to create a double-barrelled surname by adding 'Tyrol'. After World War I he commuted between Munich, Schwaz and South Tyrol, as he gained increasing success. From 1927 to 1930 he spent much time in Nervi on the Ligurian Riviera. In 1928, he married Christa Matscher from Silandro/Schlanders, and, as the guests of painter Robert Graf du Parc, they stayed at Rubein Castle in Merano for a while. After spending 17 months in Scena/Schenna, they moved to Appiano/Eppan in 1933. At the end of World War II, Weber-Tyrol successfully rekindled some of the public acclaim he enjoyed in the interwar period. He died in Merano in 1957.

DE Geboren am 1939 in München. Er studiert an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei R. C. Andersen. 1964 bekommt er einen Meisterschulpreis. Nach dem Diplom ein weiteres Jahr an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Zwischen 1992 und 1995 leitet er die Kunstschule im Südtiroler Künstlerbund. Peter Wiedenhofer lebt und arbeitet in Seis am Schlern.

IT Nato nel 1939 a Monaco di Baviera. Studia all'Accademia di Belle Arti di Vienna con R.C. Andersen. Nel 1964 ottiene il premio del corso magistrale. Dopo aver conseguito il diploma, frequenta per un altro anno l'Accademia di Arti Applicate di Vienna. Tra il 1992 e il 1995 dirige la scuola d'arte dell'Associazione Artisti Sudtirolesi. Vive e lavora a Siusi allo Sciliar.

LA Nasciù 1939 a Minca. L à studià tl'Academia d'Ert figurativa a Viena pro R.C. Andersen. L ann 1964 àl giapà na premia dala „Meisterschule". Do l diplom àl fat mo n ann tla Università d'Ert aplicheda a Viena. Danter l 1992 y l 1995 àl menà la Scola d'Ert dl SKB (Lia Artisć de Sudtirol). L viv y lëura a Sëuc.

EN Born in 1939 in Munich, he studied under R.C. Andersen at the Vienna Academy of Fine Arts. After receiving his master's degree in 1964, he spent another year in Vienna at the Academy of Applied Arts, gaining his diploma. Between 1992 and 1995 he served as Director of the art school of the Südtiroler Künstlerbund, the South Tyrolean Artists' Association. Wiedenhofer currently lives and works in Siusi allo Sciliar/Seis am Schlern.

Zambanini Silvana

DE Geboren am 31.12.1953 in Trient. Erste Ausstellungen ab 1980. 1984 Gemeinschaftsausstellung *Sphinx* in der Rauschertorgasse 10 in Bozen. 1985 Gemeinschaftsausstellung *Nel segno di Zoroastro* (Im Zeichen Zarathustras) in der Städtischen Galerie Ferrara. 1986 Teilnahme an der Quadriennale Rom. 1991 Veröffentlichung von *Abuso di Sensazioni* (Missbrauch von Empfindungen), ein Mix aus Fotografien, Malerei und Poesie. Im gleichen Jahr *Kaleido*, eine multimediale Kunstperformance mit der Tänzerin Maria Pia di Lauro. Protagonistin in Kunstfilmen sowie Einzelausstellungen in Rovereto, Bozen, Wien, Verona, Pordenone, Aosta, Florenz, Ascoli Piceno, Foggia, Bari, Cosenza, Lecce, Viareggio, Mailand, Barcelona, Velbert, Düsseldorf, Weeze und Trient.

IT Nata il 31.12.1953 a Trento. Prime mostre a partire dal 1980. Nel 1984 mostra collettiva a Bolzano in via della Roggia 10 dal titolo *Sphinx*. Nel 1985 mostra collettiva alla Galleria Civica di Ferrara dal titolo *Nel segno di Zoroastro*. Nel 1986 partecipazione alla Quadriennale di Roma. Nel 1991 pubblicazione di *Abuso di Sensazioni*, in cui combina fotografie a opere dipinte e poesie. Nello stesso anno *Kaleido*, evento artistico multimediale insieme alla ballerina Maria Pia di Lauro. Protagonista di film del cinema d'arte, ha tenuto mostre personali a Rovereto, Bolzano, Vienna, Verona, Pordenone, Aosta, Firenze, Ascoli Piceno, Foggia, Bari, Cosenza, Lecce, Viareggio, Milano, Barcellona, Velbert, Düsseldorf, Weeze e Trento.

LA Nasciuda 31.12.1953 Trënt. Prima mostres a pië via dal 1980. 1984 mostra de grupa a Bulsan tla streda dla Roia 10 dal titul *Sphinx*. 1985 mostra de grupa tla Galaria Zivica de Ferrara dal titul *Nel segno di Zoroastro*. 1986 fëjela pea ala *Quadriennale* de Roma. L ann 1991 publicazion de *Abuso di Sensazioni*, te chëla che la cumbina adum fotografies cun operes depëntes y poejies. Tl medem ann *Kaleido*, evënt artistich multimediel deberieda ala balarina Maria Pia di Lauro. Coche prutagonista de films d'ert per l chino, àla fat mostres persuneles a Rurëi, Bulsan, Viena, Verona, Pordenon, Aosta, Flurënza, Ascoli Piceno, Foggia, Bari, Cosenza, Lecce, Viareggio, Milan, Barcelona, Velbert, Düsseldorf, Weeze y Trënt.

EN Born in Trento on 31.12.1953, her early solo exhibitions were held in 1980. In 1984, she took part in the *Sphinx* group exhibition in Bolzano/Bozen. In 1985, she participated in another group exhibition at the Galleria Civica di Ferrara titled *Nel segno di Zoroastro* (In the Sign of Zoroastrianism). The following year (1986) she was invited to the Rome Quadrenniale. Comprised of photographs juxtaposed with paintings and poems, her work *Abuso di Sensazioni* (Abuse of Feelings) was published in 1991. That same year, working with dancer Maria Pia di Lauro, she took part in *Kaleido*, a multimedia art event which also resulted in a book. A protagonist of art cinema, Zambanini has held solo exhibitions in Rovereto, Bolzano, Vienna, Verona, Pordenone, Aosta, Florence, Ascoli Piceno, Foggia, Bari, Cosenza, Lecce, Viareggio, Milan, Barcelona, Velbert, Düsseldorf, Weeze and Trento.

Wiedenhofer Peter
Fische
40 x 56,5 cm

Zambanini Silvana
Treestrips
80 x 120 cm

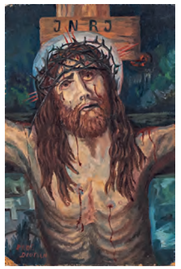
Carboncino Eva
Frauengesicht
56 x 75,5 cm

Cioffi
Composizione
83 x 63,5 cm

D'Arbe Pietro
Mare
39,5 x 49 cm

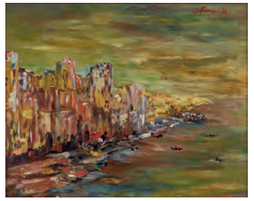
Debiasi Elio
Natura morta
61 x 46 cm

Senoner Toniolo
Ohne Titel
49,5 x 38,5 cm



Deutsch Gottlieb
Cristo in croce
29,3x19,5 cm

Meraner Stefan
Stadtgasse
68,5 x 49 cm



Roncarolo Sergio
Paesaggio marino
47 x 56,5 cm

Moda
Roter Adler
63 x 61 cm

Mariska
Obst
29 x 39 cm

Rabanser O.
Almlandschaft
77,5 x 112 cm

Senoner Toniolo
Girasole
67 x 130,5 cm

Serper (S. Peretto)
Farfalle
82,5 x 62,5 cm

Tirler Anton
Blumenvase
59 x 48,5 cm

Zurzi
Ohne Titel
50,5 x 40,5 cm

Strobele
Intereccio di uomini
108 x 78 cm

Tschojer Roland
Langkofel
61 x 70 cm

Posch Pepi
Schlern
39 x 49,5 cm

Posch Pepi
Traumland
28,5 x 44 cm

Posch Pepi
Am Morgen
38,5 x 48 cm

Bibliografie | Bibliografia | Bibliografia | Bibliography

Bibliografie

Markus Neuwirth

Karl Plattner und die Wandgemälde im Südtiroler Landtag
Karl Plattner e il dipinto murale del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano
Karl Plattner y i depënc sun mur tl Cunsëi provinziel de Sudtirol
Karl Plattner and the Provincial Council murals

Acrópole (1958)
Anonym, Nova agência da „Air France" em São Paulo, in Acrópole 1958, S. 354–357

Adami (2018)
Martina Adami, Das große Landhausfresko, „eines der repräsentativsten, wohl bedeutendsten Kunstwerke unserer Zeit", in: Fulvio Vicentini (Hg.), Karl Plattner 100, Gardolo 2018, S. 55–59

Bedolini (2019)
Alessandra C.B. Bedolini, Moderno e experimental. Uma reflexão sobre a materialidade da arquitectura brasileira (1937–1964), tese Universidade de São Paulo 2019

Belli/Weiermair (1996)
Gabriella Belli – Peter Weiermair, Meisterwerke, Lana 1996

Belli (1999)
Gabriella Belli, Karl Plattner. Das graphische Werk/ L'opera grafica, Lana 1999

Casciaro/Perelda (2011)
Ennio Casciaro. Memorie e propositi di un gallerista, a cura di Severino Perelda, Mailand 2011

Festi Gratl Kraus (2016)
Roberto Festi Eva Gratl Carl Kraus, Sammlung Collezione Kreuzer Kunst von 1900 bis heute Arte dal 1900 a oggi Südtirol-Alto Adige Tirol Trentino, Bozen 2016

Freitas (2017)
Patrícia Martins Santos Freitas, Muralismo em São Paulo: Convergência das artes entre 1950 e 1960, Tese Universidade Campinas: Campinas 2017

Genser (1994)
Edith Genser, Maria Delago, die Keramikerin, Dipl. Phil. Innsbruck 1994

Grünbacher (2012)
Maria Grünbacher, Peter Fellin – Enfant terrible der Südtiroler Kunstszene, in: Kunst Meran, Markus Neuwirth, Tiziano Rosani (Hg.), Perspektiven der Zukunft. Meran 1945–1965, Katalog der Ausstellung Kunst Meran im Haus der Sparkasse, Lana 2012, S. 81–88

Höller (2004)
Silvia Höller (Hg.), Karl Plattner 1919–1986, Katalog der Ausstellung RLB Kunstbrücke Innsbruck, Lana 2004

Kreuzer-Eccel (1982)
Eva Kreuzer-Eccel, Aufbruch: Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Bozen 1982

Kunst Meran Neuwirth Rosani (2012)
Kunst Meran, Markus Neuwirth, Tiziano Rosani (Hg.), Perspektiven der Zukunft. Meran 1945–1965, Katalog der Ausstellung Kunst Meran im Haus der Sparkasse, Lana 2012

Karl Plattner. Ein Querschnitt durch seine Werke, Katalog der Ausstellung Schloß Maretsch, Bozen /mostra antologica Castel Mareccio, Bolzano, Bozen 1977

Neuwirth (2012)
Markus Neuwirth, F wie Fellin, in: Südtiroler Kulturinstitut, Markus Neuwirth, Kunst Meran Merano arte (Hg.), F wie Fellin, Katalog der Ausstellung Kunst Meran Merano arte, Lana 2012, S. 14–88

Raffeiner (2000)
Herbert Raffeiner, „Brauche auch etwas Glück und viel Bereitschaft". Karl Plattners Briefe an Marjan Cescutti, in: Karl Plattner in Kastelbell /Karl Plattner a Castelbello, Lana 2000, S. 10–15

Solmi (1973)
Franco Solmi, Karl Plattner, Bologna – Bozen 1973

Südtiroler Kulturinstitut (2008)
Südtiroler Kulturinstitut (Hg.), vollendet unvollendet / finito non finito, Texte / Testi Gert Ammann, Walter Guadagnini, Lana 2008

Südtiroler Landtag (2002)
Südtiroler Landtag (Hg.), Kunst im Südtiroler Landtag. Das Fresko von Karl Plattner und die Werke von Peter Fellin, Siegfried Pörnbacher, Maria Delago, Eraldo Fozzer, verantwortliche Schriftleiterin Wittfrida Mitterer, Texte Arnold Tribus, [Bozen] 2002

Weiermair (2014)
Peter Weiermair, 1964–2014. Storia di una galleria. Geschichte einer Gallerie, Bozen 2014

Francesca Taverna

Una produzione artistica poliedrica
Eine vielgestaltige Kunstproduktion
Na produzion artistica plëina de fassëtes
Polyhedric artistry

Allgemeines Künstlerlexikon (2021)
K.G. Saur (Veröffentl.), Zuech, Stefan, in: AKL Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank, De Gruyter Verl., Berlin 2009, online seit 2021, Letzter Zugriff 22.12.2022

Barilli (2007)
Renato Barilli, Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze 1789–2007, Bollati Boringheri ed. s.r.l., Venaria Reale (To) 2007

Bragaglia (1995)
Egisto Bragaglia, Le Montagne dell'Alto Adige negli ex libris, Catalogo della Mostra tenuta a Bolzano-Castel Mareccio dal 18.03 al 01.04.1995, CLAB ed., Bolzano 1995

Caramel (2005)
Luciano Caramel, Scultura e modernità in Italia tra Ottocento e Novecento, Rosso, Bistolfi e Boccioni: la scultura si mette in discussione, in: Marco Meneguzzo (a cura di), La scultura italiana del XX secolo, Catalogo della mostra tenuta alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano dal 24.09.2005 al 22.01.2006, ed. Skira Ed. Milano/Fondazione Arnaldo Pomodoro Milano/Fondazione Lucio Fontana Milano, Italia 2005, p. 33–42

Carandente (1956)
Giovanni Carandente (a cura di), I Macchiaioli, Catalogo della mostra alla Galleria nazionale di arte moderna Valle Giulia di Roma dal 05. al 07.1956, ed. Editalia, Roma 1956

Comune Di Bolzano (1990)
Comune di Bolzano/Assessorato alla cultura (a cura di), Le scelte dell'amministrazione = Die Auswahl der Verwaltung. Catalogo della mostra di opere d'arte acquisite dal Comune dal 1930 al 1990/Ausstellung der von der Gemeinde zwischen 1930–1990 erworbenen Kunstwerke (Galleria Civica/Stadtgalerie), Bolzano 1990

Degasperi (2008)
Fiorenzo Degasperi, Eraldo Fozzer. Opere nella città di Trento, ed. Comune di Trento. Assessorato alla Cultura, turismo e biblioteche, Trento 2008

De Grada (1967)
Raffaele De Grada, I Macchiaioli, ed. Fabbri Editori Milano, Milano 1967

De Micheli (2000)
Mario De Micheli, L'arte sotto le dittature, Giangiacomo Feltrinelli Ed. Milano 2000

Di Mauro/Zambanini (1992)
Maria Pia di Mauro/Silvana Zambanini, Kaleido. Un evento artistico multimediale attraverso danza e pittura, Progetto Arte ed., Trento 1992

Dube (1978)
Wolf-Dieter Dube (Hg.), Kunstausstellung der Arbeitsgemeinschaft der Alpenländer 78/ Mostra d´arte. Comunità di lavoro delle mostre alpine, Vier-Türme-Verl., Münsterschwarznach 1978

Eccher (1985)
Danilo Eccher (a cura di), Nel segno di Zoroastro. Mauro Cappelletti, Annamaria Gelmi, Diego Mazzonelli, Rolando Trenti, Silvana Zambanini, Catalogo della mostra tenuta alla Galleria Civica d'Arte di Ferrara dal 17.03. al 28.04.1985, s.n., s.l. 1985

Fergonzi (2009)
Flavio Fergonzi, Arturo Martini dal 1947 al 1967. Un ventennio di sfortuna postuma, in: Claudia Gian Ferrari/ Matteo Ceriana (a cura di), Per Ofelia. Studi su Arturo Martini, Edizioni Charta Milano, Italia 2009

Fergonzi (2013)
Flavio Fergonzi, Filologia del 900. Modigliani Sironi Morandi Martini, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2013

Festi/Gratl/Kraus (2016)
Roberto Festi/Eva Gratl/Carl Kraus, Sammlung/ Collezione Kreuzer. Kunst von 1900 bis heute/Arte dal 1900 a oggi. Südtirol/Alto Adige – Tirol-Trentino, Athesia Verl., Bozen 2016

Fragonara (1997)
Marco Fragonara, Circolo artistico Sant'Erardo. Nel segno del labirinto. Incisioni e disegni contemporanei/ Im Zeichen des Labyrinths. Zeitgenössische Radierungen und Zeichnungen, Weger Verl., Brixen 1997

Fugazza (2008)
Stefano Fugazza, Giovanni Fattori. Il vero tra forma, linguaggio e sentimento, ed. Mauro Pagliai, Firenze 2008

Galasso (1976)
Carlo Galasso, Tullio Oss Emer. Opuscolo pubblicitario edito in occasione della mostra di Tullio Oss Emer, s.l., s.n. 1976

Giudici (2008)
Lorella Giudici (a cura di), Lettere dei Macchiaioli, Abscondita ed. Milano 200

Hapkemeyer (1994)
Andreas Hapkemeyer, Hans Piffrader und Ignaz Gabloner als öffentliche Künstler. Die 30er Jahre/Le opere pubbliche di Hans Piffrader e Ignaz Gabloner. Gli Anni Trenta, in: Expression. Sachlichkeit. Aspekte der Kunst der 20er und 30er Jahre. Tirol, Südtirol, Trentino/Espressione. Oggettività. Aspetti dell'arte negli anni Venti e Trenta. Tirolo, Alto Adige, Ausst. Kat./catalogo di mostra Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck/Museo di Arte Moderna e Contemporanea Rovereto/Museion Bolzano (a cura di), Innsbruck 1994, pp. 89–100

Itinera (1995)
Provincia autonoma di Bolzano-Alto Adige, Assessorato alla scuola e cultura italiana (a cura di), Itinera = Verläufe der Kunst in Südtirol. Percorsi dell'arte locale, Catalogo della mostra tenuta a Castel Mareccio e al Padiglione 2 della Fiera di Bolzano/Schloss Maretsch und Halle 2 der Bozner Messe dal 04.10 al 28.10.1995, Bolzano 1995.

Kraus (1994)
Carl Kraus, Expression, Sachlichkeit und Kulturpolitik im zwischenkriegszeitlichen Südtirol/Espressione,

Oggettività e politica culturale nell'Alto Adige tra le due Guerre, in: Expression. Sachlichkeit. Aspekte der Kunst der 20er und 30er Jahre. Tirol, Südtirol, Trentino/Espressione. Oggettività. Aspetti dell'arte negli anni Venti e Trenta. Tirolo, Alto Adige, Ausst. Kat./catalogo di mostra Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck/Museo di Arte Moderna e Contemporanea Rovereto/Museion Bolzano (a cura di), Innsbruck 1994, pp. 61–84.

Kreuzer-Eccel (1982)
Eva Kreuzer-Eccel, Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Athesia Verl., Bozen 1982.

Lambertini (1998)
Luigi Lambertini (a cura di), Claudio Trevi Scultore, Catalogo della mostra tenuta al Centro Trevi di Bolzano dal 07.10. al 29.11.1998, Musumeci ed., Bolzano 1998.

Lankheit (1975)
Klaus Lankheit, Giovanni Fattori und die europäische Malerei seiner Zeit, in: Toskanische Impressionen. Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 1975–1976, München 1975, S. 36–43.

Lazzaretto (2012)
Giorgia Lazzaretto, Emilio Dall'Oglio, in: Merano Arte/Markus Neuwirth/Tiziano Rosani (a cura di), Prospettive di Futuro, Catalogo della mostra tenuta a Merano dal 29.09.2012 al 13.01.2013, Tappeiner ed., p. 69–72.

Leal et al. (2019)
Brigitte Leal/Christian Briend/Ariane Coulondre (Hg.), Kosmos Kubismus. Von Picasso bis Léger, Ausst. Kat. Centre Pompidou, Paris, 17. Oktober 2017 bis 25. Februar 2019/Kunstmuseum Basel vom 30. März bis 4. August 2019, Hirmerverl., München 2019.

Masoero (2005)
Ada Masoero, "Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente", in: Marco Meneguzzo (a cura di), La scultura italiana del XX secolo, Catalogo della mostra tenuta alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano dal 24.09.2005 al 22.01.2006, ed. Skira Ed. Milano/Fondazione Arnaldo Pomodoro Milano/Fondazione Lucio Fontana Milano, Italia 2005, p. 222–225.

Matteucci et al. (1987)
Giuliano Matteucci/Raffaele Monti/Ettore Spalletti (ed.), Giovanni Fattori. Dipinti 1854–1906, Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Pitti, Firenze dal 26 settembre al 31 dicembre 1987, Artificio s.r.l. ed., Firenze 1987.

Meneghelli (1984)
Luigi Meneghelli (a cura di), Sphinx. Artur Kostner, Fatma Lootah, Agostino Perrini, Silvana Zambanini, Catalogo della mostra tenuta a Bolzano in via della Roggia 10 dal 29.09. al 25.10.1984, Mèta ed., Bolzano 1984.

Mich (2000)
Elvio Mich, Eraldo Fozzer (1908–1995). Appunti per una restituzione critica, in: Giovanna Nicoletti (a cura di), Eraldo Fozzer, Catalogo della mostra tenuta a Trento dal 29 settembre al 4 novembre 2000, Trento 2000, p. 13–22.

Nicoletti (2000)
Giovanna Nicoletti, Gesto e materia nell'opera scultorea e pittorica di Eraldo Fozzer, in: Giovanna Nicoletti (a cura di), Eraldo Fozzer, Catalogo della mostra tenuta a Trento dal 29 settembre al 4 novembre 2000, Trento 2000, p. 9–12.

Pancheri (2016)
Roberto Pancheri, Il volto severo della bellezza. Stefano Zuech e l'arte sacra, in: Elvio Mich/Chiara Moser/Roberto Pancheri (a cura di), Stefano Zuech 1877/1968. Il volto, il mito, il sacro (estratto), Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Alberti Poja di Rovereto dal 02.07. al 18.09.2016, ed. Wasabi book-makers, Rovereto 2016.

Pierini (2006)
Marco Pierini, "Fa' che io serva solo a me stessa." Temi e problemi della scultura negli scritti del secondo dopoguerra, in: Marco Meneguzzo (a cura di), La scultura italiana del XX secolo, Catalogo della mostra tenuta alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano dal 24.09.2005 al 22.01.2006, ed. Skira Ed. Milano/Fondazione Arnaldo Pomodoro Milano/Fondazione Lucio Fontana Milano, Italia 2005, pp. 218–221.

Pontiggia (1990)
Elena Pontiggia, L'espressione, la vita. L'arte di Corrente, in: Elena Pontiggia (ed.), Artisti di Corrente 1930/1990, Catalogo della mostra tenuta al Museo delle Arti Palatti Bandera di Busto Arsizio/alle Gallerie Civiche Palazzo dei Diamanti di Ferrara, Milano 1991, originariamente pubblicato in Arte Moderna n. 26, Giorgio Mondadori e associati, 1990.

Pontiggia (2001)
Elena Pontiggia (a cura di), Arturo Martini. La scultura lingua morta e alti scritti, Abscondita SRL, Milano 2001.

Quintavalle (2005)
Arturo Carlo Quintavalle, Le ideologie dell'Informale tra pittura e scultura, in: Marco Meneguzzo (a cura di), La scultura italiana del XX secolo, Catalogo della mostra tenuta alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano dal 24.09.2005 al 22.01.2006, ed. Skira Ed. Milano/Fondazione Arnaldo Pomodoro Milano/Fondazione Lucio Fontana Milano, Italia 2005, pp. 43–48.

Sega (1997)
Irma Sega (a cura di), Omaggio a/Hommage an Ulderico Giovacchini. Catalogo della mostra tenuta a Castel Mareccio di Bolzano dal 05.11. al 28.11.1997, Provincia autonoma di Bolzano. Scuola e cultura italiana (ed.), Bolzano 1997.

Serravalli (1975)
Luigi Serravalli, Ezio Ravagnolo e l'immagine appesa, Opuscolo della mostra tenuta alla Galleria Leonardo di Bolzano nel 1975, s.l. 1975.

Serravalli/Meazzi/Messini (1990)
Luigi Serravalli/Tilly Meazzi/Traudi Messini, Giovanna Da Por Sulligi, La Grafica ed., Bolzano 1990.

Siena (1975)
Pier Luigi Siena, Opuscolo della mostra personale di Mara Rauzi tenuta alla Galleria Il Traghetto di Venezia 29.11. al 09.12.1975, s.l. 1975.

Steingräber (1975)
Erich Steingräber, Die Macchiaioli und ihr Beitrag zum europäischen Realismus, in: Toskanische Impressionen. Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 1975–1976, München 1975, S. 13–29.

Stringa (1993)
Nico Stringa, Arturo Martini. Opere nel Museo di Treviso, Catalogo della mostra tenutasi dal 22.05 al 31.10.1993, Canova ed., Treviso 1993.

Thomas (2004)
Karin Thomas, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Bis heute, Du-Mont-Verl., Köln 12.2004.

Tribus (2002)
Arnold Tribus, L'arte in Consiglio. L'affresco di Karl Plattner e le opere di Peter Fellin, Siegfried Pörnbacher, Maria Delago, Eraldo Fozzer, Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano (a cura di), Bolzano 2002.

Trier (2009)
Dankmar Trier, Consolati-Coreth, Magdalena, in: AKL. Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank, De Gruyter Verl., Berlin 2009, online seit 2021, letzter Zugriff 22.12.2022.

Zambanini 1991
Silvana Zambanini, Per abuso di sensazioni, L'Editore ed., Trento 1991.

Fonti Online:
- "BZ* Luce sulle dittature. Il bassorilievo a Bolzano: da Hans Piffrader a Hannah Arendt", www.monumentalrelief-bozen.com/inhalt/piffrader.html (15.01.23).
- Giovanna Da Por Sulligi, sito ufficiale, URL: www.giovannadapor.it/opere.html.
- Franca Faccin, sito ufficiale, URL: www.francafaccin.it/
- Enciclopedia Treccani, Corrente: www.treccani.it/enciclopedia/corrente_res-66b93f43-962b-11de-baff-0016357eee51

Fonti primarie:

Atesia Atesina (1941)
S.C., La mostra personale del Pittore Giovacchini, Atesia Atesina, III/9, 1941 XIX, p. 21.

Giovanna Da Por, Documento X pervenuto al Consiglio della Provincia in data 11.11.2022.

Markus Neuwirth

Bewegungen zwischen Nord und Süd
Movimenti tra Nord e Sud
Movimënc danter Nord y Süd
Moving between North and South

Adami (1990)
Martina Adami, Robert Scherers Wandbilder und Glasfenster, Dipl. Phil. Innsbruck 1990

Adami (1995)
Martina Adami, Die Bewegte Linie als Programm. Überlegungen zu Robert Scherers Graphiken / La linea mossa come programma.Riflessioni sulle opere grafiche di Robert Scherer, in, Robert Scherer. Das praphische Werk / L'opera grafica 1954–1994, 1995

Barblan (1940)
Guglielmo Barblan, La scultura alla IX Sindacale d'Arte Tridentina, in: Atesia Augusta, Anno II, Nr. 12 Bolzano Dicembre 1940, S. 30–33

Cescutti (1961)
Marjan Cescutti, Hubert Mumelter, Phil Diss. Innsbruck 1961

Glasersfeld (1985)
Ernst Glasersfeld, Einführung in den radikalen Konstruktivismus, in: Paul Watzlawick (Hg.), Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus, München 1985, S. 16–38.

Glasersfeld (1997)
Ernst von Glasersfeld, Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme, Frankfurt am Main 1997

Gratl/Oberhammer (1993)
Eva Gratl/Margit Oberhammer, Der Maler und Graphiker Max Sparer. / Monographien Südtiroler Künstler, Bd. 22. Hrsg. von der Gemeinde Eppan und vom Südtiroler Künstlerbund, Bozen 1993

Gratl/Kraus (2008)
Eva Gratl und Carl Kraus (Hg.), Katalog der Ausstellung Max Sparer 1886–1968, Lanserhaus Eppan 2008

Gratl (2010)
Eva Gratl, Peter Wiedenhofer 1954 – 2010, Bozen 2010

Greif (2005)
Miriam Greif, Galerie Elefant, Phil. Diss. Innsbruck 2005

Gürtler (2001)
Eleonore Gürtler, Josef Arnold (1891–1967), Innsbruck 2001

Hauser (2009)
Krista Hauser, Lore Maurer Arnold 1923–1960. Kunst Politik Brot, Bozen 2009

Hediger (1967)
Heini Hediger, Verstehen und Verständigungsmöglichkeiten zwischen Mensch und Tier, in: Schweizerische

Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen 26 (1967), S. 234–255

Hohenauer (1966)
Gottfried Hohenauer, Hans Weber-Tyrol. Eine Künstlermonographie, Innsbruck–Wien–München 1966

Karolyi/Smetana (2004)
Claudia Karolyi, Alexandra Smetana, Aufbruch und Idylle: Exlibris österreichischer Künstlerinnen 1900–1945, Wien 2004

Kerer (1976)
Bernhard Kerer, …und sie schämten sich nicht, Brixen 1976

Kerer (1997)
Bernhard Kerer, Werke in 4 Bänden, Band 1, Spiele des Lebens, Vahrn 1997

Kien (2004)
Kien – Vom Gegenstand zur Abstraktion / Kuratorium Schloss Kastelbell / Curatorio Castello di Castelbello, Katalog der Ausstellung, Bozen 2004

Kien (2021)
Kien peinture pure. Hommage an einen Südtiroler Europäer / Omaggio a un europeo sudtirolese, Katalog der Ausstellung Stadtmuseum Bruneck / Brunico 2021

Kien (1983)
Josef Kien, Katalog der Ausstellung Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1983

Lutz-Romani 1894–1983, Katalog der Ausstellung Traminer Bürgerhaus, Verein für Kultur und Heimatpflege Tramin 1995

Kraus (1999)
Carl Kraus, Zwischen den Zeiten. Malerei und Graphik in Tirol 1918–1945, Lana 1999

Kunst Meran Neuwirth Rosani (2012)
Kunst Meran, Markus Neuwirth, Tiziano Rosani (Hg.), Perspektiven der Zukunft. Meran 1945–1965, Katalog der Ausstellung Kunst Meran im Haus der Sparkasse, Lana 2012

Lindner (1985)
Christine Lindner, Der Bühnenmaler Franz A. Rottonara (1848–1938), in: Ladinia IX (1985), S. 101–126; oder www.micura.it/upload-ladinia/files/245.pdf

Lutz-Romani (1981)
Edith Lutz-Romani, Katalog der Ausstellung Mesnerhaus Neumarkt, Bozen 1981

Moroder (1979)
Viktor Moroder, in: Tiroler Bildhauer. Plastisches Schaffen in Nord-, Süd und Osttirol, Innsbruck 1979, S. 124–125, 274

Moroder (1960)
Gottfried Moroder, Gretel, in: Katalog der Ausstellung Mostra Collectiva/Kollektivausstellung SKB, Palazzo della Fiera di Bolzano/Bozner Messe Palast 1960, Nr. 64

Mumelter (1996)
Hubert Mumelter. Dichter und Maler 1896–1981, Südtiroler Künstlerbund
und Gemeinde Völs am Schlern, Redaktion Mathias Frei, Bozen 1996

Neuwirth (2021)
Markus Neuwirth, Luis Stefan Stecher. Doppelbegabung in Wort und Bild, in: Kultur in Bewegung. Meran 1965–1990, Kunst Meran, Markus Neuwirth, Ursula Schnitzer (Hg.), Katalog der Ausstellung kunstmeranoarte 2021, Bozen 2021

Opperer (1985)
Eva Maria Opperer, Die Lyrik Hubert Mumelters, Phil. Diss. Innsbruck 1985

Perkmann/Rossi-Sièf (1990)
Elmar Perkmann/Ivo Rossi-Sièf, Schloss Prösels. Text- und Bildimpressionen, Kuratorium Schloß Prösels, Südtiroler Bildungszentrum Eppan 1990

Plangger (1999)
Wilfried Plangger, Hans Weber-Tyrol. Begegnung mit dem Maler, einem Meister des Nachimpressionismus, Lana 1999

Pichler/Vallazza (2012)
Anita Pichler, Die Frauen aus Fanis: Fragmente der ladinischen Überlieferung, mit Illustrationen von Markus Vallazza, Innsbruck 2012

Pichler/Vallazza (1989)
Anita Pichler, Il regno dei Fanes: racconto epico delle Dolomiti, mit Illustrationen von Markus Vallazza, Mailand 1989

Ringler (1955)
J.(osef) Ringler, Die Moroder – eine Grödner Künstlersippe, in: Der Schlern 29 (1955), 11. und 12. Heft, S. 436–440

Rossi Siéf/Perkmann (1990)
Ivo Rossi Siéf/Elmar Perkmann, Schloss Prösels. Text- und Bildimpressionen, Eppan 1990

Scherer (1998)
Der unendliche Traum/Il sogno senza fine. Robert Scherer 70 Jahre Hommage à Gustav Mahler, Karthaus/Certosa. Schnalstal/Val Senales, Bozen 1998

Scherer (1995)
Robert Scherer. Das graphische Werk/L'opera grafica 1954–1994, Lana 1995

Scherer (1987)
Robert Scherer, Katalog der Ausstellung Schloss Hambach, 1987

Scrinzi/Siéf (2004)
Renate Scrinzi, Ivo Rossi Siéf, Mitten drin, Bozen 2004

Senoner R. (o. J.)
Roland Senoner, Feathered, o. J.

Sila (2014)
Roland Sila, Edith Lutz Romani, in: Österreichisches Jahrbuch für Exlibris und Gebrauchsgraphik 68 (2014)

Sila (2009)
Roland Sila, Exlibris-Sammlung Edith Lutz Romani. Ca. 1700 Exlibris aus dem Besitz der Künstlerin, 18./20. Jahrhundert, in: Wolfgang Meighörner (Hg.), Sammeln, Sammeln, Sammeln…! Erwerbungen des Vereins Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 2005/2009, Innsbruck 2009, S. 46–47

Steger (2022)
Sonja Steger, Burgen und Schlösser von Bernhard Kerer/Fortezze e castelli di Bernhard Kerer, in: Arte Trentina, N 13, Ottobre 2022, p. 51–55

Unterer (1995)
Josef Unterer, Edith Lutz-Romani 1894–1983, Katalog der Ausstellung Traminer Bürgerhaus, Tramin 1995

Vallazza (2001)
„La divina commedia": Gesamtausgabe der Skizzenbücher, Heft VI–IX, Purgatorio, Paradiso, Die Hölle, L'inferno, Wien 2001

Vallazza (1996)
„La divina commedia": Gesamtausgabe der Skizzenbücher, Heft 1–5, Die Hölle, L'inferno, Wien 1996

Vallazza (1992)
Vom Herzzerreißenden der Dinge: Zeichnungen zu Friederike Mayröcker, Salzburg 1992

Venezia Tridentina Bolzano (1926)
Katalog Mostra d'arte della Venezia Tridentina Bolzano 1926 organizzata degli artisti di Trento – Bolzano e Merano luglio – settembre 1926

Waibl/Höllrigl (2023)
Typoésien. Heinz Waibl – Siegfried Höllrigl, Katalog der Ausstellung KunstMeranoArte, Kuratorinnen und Kuratoren Andrea Muheim, Kuno Prey, Ursula Schnitzer, Lioba Wackernell, Meran 2023

Watzlawick (2005)
Paul Watzlawick, Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen, München 2005

Weber-Tyrol (2007)
Hans Weber-Tyrol 1874–1957, Katalog der Ausstellung Stadtarchiv/Stadtmuseum Innsbruck, Autoren: Elisabeth Maireth, Axams, Lukas Morscher, Natalie Pedevilla, Innsbruck 2007

Weber-Tyrol (1987)
Hans Weber-Tyrol 1874–1957. Katalog zur Gedächtnisausstellung zum 30. Todesjahr, Herausgegeben von der Gemeinde Eppan mit Unterstützung der Raiffeisenkasse Überetsch 1987

Zieger (2018)
Martine Zieger, Edith Lutz-Romani, in: Christoph Bertsch, Rosanna Dematté, Claudia Mark (Hg.), Kunst Sammlung Universität. Kunst in Tirol nach 1945. Bestandskatalog der Sammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck samt einer Dokumentation der Nachlässe und Legate sowie Kunstprojekte im universitären Raum, Band 2, Innsbruck-Wien 2018, S. 538–539

Buch „Kunst im Südtiroler Landtag“
Libro “Arte nel Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano”
Liber „Ert tl Cunsëi dla Provinzia autonoma de Bulsan”
Liber „Ert tl Consëi dla Provinzia autonoma de Balsan”
Book “Art in the Provincial Council of South Tyrol”

Impressum / Colophon / Imprint
© 2024
Südtiroler Landtag
Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano
Cunsëi dla Provinzia autonoma de Bulsan
Provincial Council of South Tyrol

Texte / Testi / Tesć / Texts
Karin Dalla Torre
Markus Neuwirth
Hannes Obermair
Mauro Sperandio
Francesca Taverna

Fotografie / Fotografie / Fotografies / Photographs
Alexa Rainer, S. / pp. / pl. / p. 6, 31, 34, 47, 54, 55, 100, 104, 113, 141, 173, 177, 181, 184, 194, 200, 204, 208, 212, 218, 220, 228
Marion Lafogler, Titelseite / prima pagina / plata cun l titul / cover, S. / pp. / pl. / p. 52, 53, 56, 57, 59, 76, 90-91, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 116, 117, 118, 119, 120, 127, 128, 130, 135, 138, 139, 143, 144, 145, 148, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 231, 232
Paolo Crocetta, S. / p. / pl. / p. 43

Übersetzungen / Traduzioni / Traduziuns / Translations
Deutsch/Tedesco/Todësch/German: Suzanne Fischer
Italienisch/Italiano/Talian/Italian: Umberto Bonagura
Ladinisch/Ladino/Ladin/Ladin: Istitut Ladin Micurá de Rü
Englisch/Inglese/Inglesc/English: Agentur Context, Meran

Korrektorat / Correzione delle bozze / Coreziuns / Proofreading
Exlibris Genossenschaft-Cooperativa

Grafisches Konzept / Concetto grafico / Cunzet grafich / Graphic Design Concept
Gruppe GUT Gestaltungsbüro

Druck / Stampa / Stampa / Printing
LONGO AG

Alle Rechte vorbehalten / Tutti i diritti riservati /
Düc i dërc é resservá / All rights reserved

ISBN: 979-12-210-3200-0

Einige Werke konnten noch keiner Künstlerin und keinem Künstler zugeordnet werden. Weitere Recherchen werden zeitnah durchgeführt.

Non è stato possibile stabilire chi fossero gli autori di alcune opere; a breve verranno condotte ulteriori ricerche.

Pro n valgönes operes n'éra nia jüda da ciafé fora l'artist. Tosc gnarál porchël fat inrescides lapró.

Some artworks could not be ascribed to a particular artist. Shortly, this will be further investigated.

Die Redaktion hat sich nach bestem Wissen und Gewissen bemüht, die Urheberrechte zu recherchieren. Falls weitere Urheberrechte existieren, dann möge man sich mit Nachweisen beim Büro für Öffentlichkeitsarbeit des Südtiroler Landtages melden.

La redazione si è prodigata in scienza e coscienza nella ricerca dei diritti d'autore. Qualora fossero in essere ulteriori diritti d'autore, si prega di produrre le relative certificazioni presso l'Ufficio Pubbliche Relazioni del Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano.

La redaziun s'á fistidié da inresce do cun sciënza y cosciënza sói dërc d'autur. Sc'al ess da ester ciamó d'atri dërc d'autur, él da ti al lascé alsavëi, cun les proes relatives, al Ofize relaziuns publiches dl Consëi provinzial de Südtirol.

Every effort has been made to secure copyright. In the event of any claims, please contact the Provincial Council Public Relations Office, providing tangible proof to substantiate any such claims.

Für den Inhalt der Beiträge zeichnen die jeweiligen Autorinnen und Autoren verantwortlich.

Ogni autore/autrice è responsabile del contenuto del proprio articolo.

Per l cuntenut di cuntribuc iel l'autëures y i autëurs respetifs che porta si respunsabeltà.

Each author is responsible for the content of his/her article.

Südtiroler Landtag
Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano
Cunsëi dla Provinzia autonoma de Bulsan

TL CUNSËI DLA PROVINZIA AUTONOMA DE BULSAN – ART IN THE PROVI
IN THE PROVINCIAL COUNCIL OF SOUTH TYROL – KUNST IM SÜDTIROLER L
OMA DE BALSAN – ARTE NEL CONSIGLIO DELLA PROVINCIA AUTONOMA
– KUNST IM SÜDTIROLER LANDTAG – ERT TL CUNSËI DLA PROVINZIA AUT

Südtiroler Landtag
Consiglio della Provincia autonoma di Bolzano
Cunsëi dla Provinzia autonoma de Bulsan

ISBN 979-12-210-3200-0
9 791221 032000

ERRATA CORRIGE

Bedauerlicherweise ist es im Zuge der wissenschaftlichen Recherchen zu einer Verwechslung gekommen, die dazu geführt hat, dass die **Porträts von Silvius Magnago und Karl Vaja** fälschlicherweise Magdalena Consolati-Coreth beziehungsweise Otello Detoni zugeschrieben wurden. Diese beiden Porträts wurden jedoch von **Christian Reisigl** gemalt. Entsprechend sind die hier genannten Textpassagen fehlerhaft formuliert und erfordern einer Richtigstellung im folgenden Sinne:

Seite 116, Bildunterschrift: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago

Seite 119, Bildunterschrift: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja

Seite 148, Ende des ersten Absatzes: Eine ähnliche Verfahrensweise lässt sich **im Porträt von *Robert von Fioreschy*, das der Künstler Otello Detoni aus Riva del Garda gemalt hat, erkennen**. Eine kalkulierte Lichtregie und eine minuziöse Pinselführung vor allem im Bereich der Haare kennzeichnen die Wiedergabe des Konterfeis **des Landtagspräsidenten**.

Seite 193, Bildunterschrift: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago, 79 x 59 cm

Seite 196, Biografie Detoni Otello: 07.10.1919 in Verona – 14.10.2015 in Riva del Garda. Arbeitete als Friseur und widmete sich zunehmend der Malerei. Seinen Friseursalon funktionierte er zu einem Atelier um. **Porträt Robert von Fioreschy 1968 – 1970, 1973 Präsident des Südtiroler Landtages; Porträt Joachim Dalsass 1978/79 Präsident des Südtiroler Landtages.**

Seite 197, Bildunterschrift: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja, 79 x 59 cm

KURZBIOGRAFIE CHRISTIAN REISIGL

Geboren 1965 in Kurtatsch. Von 1980 bis 1983 Grafikerlehre in Bozen. Zwischen 1983 und 1988 Studium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien. Seine Malerei zeigt einen Formenreichtum, der sich zwischen abstrakten und gegenständlichen Positionen bewegt. Thematisch ist die menschliche Figur von besonderer Bedeutung, während er formal zwischen Malerei und Zeichnung wechselt. Porträt Karl Vaja 1973 – 1976 Präsident des Südtiroler Landtages; Porträt Silvius Magnago 1948 – 1958 Präsident des Südtiroler Landtages.

ERRATA CORRIGE

Nel corso delle ricerche scientifiche si è sfortunatamente verificato uno scambio che ha portato ad attribuire i **ritratti di Silvius Magnago und Karl Vaja** rispettivamente a Magdalena Consolati-Coreth ovvero a Otello Detoni, mentre sono invece opera di **Christian Reisigl**. Di conseguenza, le relative didascalie sono sbagliate e vanno corrette nel modo seguente:

pag. 116: didascalia: **Christian Reisigl**, Portrait/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago

pag. 119: didascalia: **Christian Reisigl**, Portrait/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja

pag. 148: le due frasi alla fine del primo paragrafo: Una simile strategia **venne utilizzata nel ritratto di *Robert v. Fioreschy*** dell'artista di Riva del Garda Otello Detoni. Una regia di luce calcolata e una pennellata minuziosa, soprattutto nell'area dei capelli, contribuiscono alla resa dei tratti salienti **dell'allora presidente del Consiglio**.

pag. 193: didascalia: **Christian Reisigl**, Portrait/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago, 79 x 59 cm

pag. 196: Detoni Otello: 07.10.1919 Verona – 14.10.2015 Riva del Garda. Di professione parrucchiere, si dedica sempre più intensamente alla pittura. Trasforma il suo salone d'acconciatura in un atelier d'arte. **Ritratto di *Robert von Fioreschy* (dal 1968 al 1970 e nel 1973 presidente del Consiglio provinciale); ritratto di *Joachim Dalsass* (nel 1978/79 presidente del Consiglio provinciale).**

pag. 197: didascalia: **Christian Reisigl**, Portrait/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja, 79 x 59 cm

CHRISTIAN REISIGL – CENNI BIOGRAFICI

È nato a Cortaccia nel 1965. Dal 1980 al 1983 è apprendista grafico a Bolzano. Dal 1983 al 1988 studia pittura all'Accademia di Belle Arti di Vienna. La sua pittura mostra una ricchezza di forme che vanno dall'astratto al figurativo. Dal punto di vista tematico la figura umana riveste una particolare importanza, mentre per le tecniche spazia tra la pittura e il disegno. Ritratto di *Karl Vaja* (presidente del Consiglio provinciale dal 1973 al 1976); ritratto di *Silvius Magnago* (presidente del Consiglio provinciale dal 1948 al 1958).

ERRATA CORRIGE

L ie da muië che pra la nrescides se al purtà pro n melntendimënt che à gaujà che i retrac de Silvius Magnago y Karl Vaja ie unic atribuii a d'infal respetivamënter a Magdalena Consolati-Coreth y a Otello Detoni. Sce ntant ie chisc doi retrac unic depënc da Christian Reisigl. Perchël ie la pertes de test tlo nunziedes formuledes a na maniera faleda y ie da mudé nsci:

Plata 116, test sota la imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago

Plata 119, test sota la imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja

Plata 148, fin dl prim paragraf: Na tel' sort de strategia ie unida adurveda tl retrat **de *Robert von Fioreschy* depënt dal artist de Riva dl Garda, Otello Detoni**. Na derieta dla lum calculeda y na peneleda a puntin, dantaldut ntëur i ciavëi ite, porta pro a ti redé i trac plu marcanc **dl presidënt dl Cunsëi da ntlëuta.**

Plata 193, test sota la imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago, 79 x 59 cm

Plata 196, biografia Detoni Otello: 07.10.1919 Verona - 14.10.2015 Riva dl Garda. L à laurà coche friser y se à dedicà for plu y plu al depënjer. Si salon da friser se à trasfurmà te n atelier. **Retrat Robert von Fioreschy 1968 – 1970, 1973 Presidënt dl Cunsëi provinziel de Sudtirol. Retrat Joachim Dalsass 1978/79 Presidënt dl Cunsëi provinziel de Sudtirol.**

Plata 197, test sota la imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja, 79 x 59 cm

BIOGRAFIA CURTA CHRISTIAN REISIGL

Nasciù tl 1965 a Kurtatsch. Dal 1980 al 1983 furmazion de grafica a Bulsan. Danter l 1983 y l 1988 al studià pitura tl'Academia dl'Ertes figuratives a Viena. Si pitura mostra na richëza de formes, che se muev danter pusizions astrates y figuratives. Tematicamënter ti dal na mpurtanza particulera ala figura umana ntan che l se muev formalmënter danter pitura y dessëni. Retrat de Karl Vaja, dal 1973 al 1976 Presidënt dl Cunsëi provinziel; retrat de Silvius Magnago, dal 1948 al 1958 Presidënt dl Cunsëi provinziel.

ERRATA CORRIGE

Baldi él gnü fat confujiun tratan les inrescides y por chësta rajun ti él gnü atribuí adinfal i retrac de **Silvius Magnago y de Karl Vaja** respetivamënter a Magdalena Consolati-Coreth y a Otello Detoni. Trami chisc retrac é indere gnüs depënc da **Christian Reisigl**. A chësta moda é ince les perts de test chiló nominades formulades te na manira falada y mëss porchël gní comedades aladô:

Plata 116, test sot l'imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago

Plata 119, test sot l'imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja

Plata 148, ala fin dl pröm paragraf: **Na manira da lauré somiënta é da reconësce tl retrat de Robert von Fioreschy, depënt dal artist Otello Detoni de Riva del Garda. Na rejia de löm calcolada y na pinelada minuziosa dantadöt pro i ciavëis caraterisëia la rapresentaziun dl ciaré fora dl Presidënt dl Consëi provinzial.**

Plata 193, test sot l'imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Silvius Magnago, 79 x 59 cm

Plata 196, biografia Detoni Otello: **07.10.1919 a Verona – 14.10.2015 a Riva del Garda. Al á lauré da friser y se á man man dé jö tres deplü cun la pitöra. Fora de so salon da friser ál fat n atelier. Retrat de Robert von Fioreschy, dal 1968 al 1970 y tl 1973 Presidënt dl Consëi provinzial; retrat de Joachim Dalsass dal 1978 al 1979 Presidënt dl Consëi provinzial.**

Plata 197, test sot l'imaja: **Christian Reisigl**, Porträt/ritratto/retrat/portrait Karl Vaja, 79 x 59 cm

BIOGRAFIA CÖRTA DE CHRISTIAN REISIGL

Nasciü dl 1965 a Kurtatsch. Dal 1980 al 1983 formaziun da grafich a Balsan. Danter le 1983 y le 1988 ál studié pitöra tl'Academia dles Erts figuratives a Viena. Süa pitöra mostra na gran richëza de formes che se möi danter posiziuns astrates y figuratives. Tematicamënter ti dál n'importanza particolara ala figöra umana, deperpo che al müda formalmënter danter pitöra y dessëgn. Retrat de Karl Vaja dal 1973 al 1976 Presidënt dl Consëi provinzial; retrat de Silvius Magnago, dal 1948 al 1958 Presidënt dl Consëi provinzial.