

BERARDI

GALLERIA D'ARTE | ROMA



ATTILIO SELVA
SERGIO SELVA

DENTRO LO STUDIO



GALLERIA BERARDI

Attilio Selva

1888-1970

Sergio Selva

1919-1980

DENTRO LO STUDIO

Manuel Carrera e Lisa Masolini

Roma - Galleria Berardi
15 marzo - 21 aprile 2018

BERARDI

GALLERIA D'ARTE | ROMA

Corso del Rinascimento, 9 - 00186 Roma
Tel./fax +39 06 97606127
info@maestrionline.it - www.maestrionline.it

in collaborazione con



www.ottocentoromano.it



Associazione
Antiquari d'Italia

Ringraziamenti

Arianna Angelelli
Manuel Barrese
Giovanni Calzavarini
Irene Calzavarini
Lavinia Calzavarini
Ilaria Chiaradia
Marta Maria Caudullo
Giovanna Curiale
Susanna Da Caorle
Francesco Paolo Del Re
Edoardo Fontana
Susanna Gregorat
Andrea Iezzi
Patrizia degl'Innocenti

Oscar Iuzzolino
Raimondo Luciani
Giulia Papale
Francesca Petito
Patrizia Principi
Marco Quattrocchi
Eva Scurto
Corrado Selva
Fabiana Selva
Flavia Selva
Marco Selva
Olimpia Toppi
Marta Variali

Referenze fotografiche

Arte Fotografica

Foto di copertina:
Raimondo Luciani

Fig. 7: su gentile concessione
della Galleria d'Arte Moderna
di Roma

L'editore è a disposizione
per gli eventuali aventi diritto
che non è riuscito a rintracciare

SOMMARIO

Pag. 9 - Presentazione - *Gianluca Berardi*

Pag. 10 - Di padre in figlio - *Giovanna Caterina de Feo*

Pag. 12 - Dentro lo studio dei Selva - *Manuel Carrera*

Pag. 21 - Attilio Selva. L'enigma e il ritmo della forma - *Lisa Masolini*

Pag. 96 - Regesto delle esposizioni di Attilio Selva (1908-1968)

Pag. 103 - Bibliografia

Pag. 115 - Sergio Selva e l'arte tra Roma e la fucina di Anticoli Corrado - *Manuel Carrera*

Pag. 182 - Regesto delle esposizioni di Sergio Selva (1934-1980)

Pag. 186 - Bibliografia

Pag. 190 - Opere in mostra



Attilio e Sergio Selva nello studio, 1928 circa. Nella foto si vedono le seguenti sculture: *Claudio*, *Francesca (La Sebastia)*, *Ritmi*, *la Pietà* e il *Bambino malarico* non ancora patinato. Foto: Archivio Attilio Selva

Presentazione

Gianluca Berardi

Rintracciare le opere d'arte può comportare viaggi più o meno lunghi e conseguenti scoperte più o meno avvincenti. È una delle ragioni che rende ai miei occhi il mestiere di antiquario un misto di fascino e tensione. Qualche mese fa, in occasione di uno di questi spostamenti in compagnia di un caro amico, una reciproca disattenzione ci fece perdere il percorso stabilito con il piacevole esito di ritrovarsi di fronte al Museo Vela, che non avevo ancora mai visitato. Fu una sorpresa non solo per l'impeccabile allestimento ma anche per la coesistenza delle sculture di Vincenzo Vela con i quadri del figlio Spartaco. Un colloquio che valicava il discorso puramente estetico e che affondava le radici sulla rilevanza di appartenere ad una famiglia di artisti. Ripensai immediatamente ai colloqui avuti con Manuel Carrera, al coinvolgente disordine creativo dello studio di Attilio e Sergio Selva ad Anticoli e alla possibilità di una mostra dedicata al padre e al figlio, con il conseguente approfondimento critico che ne poteva conseguire. Ma a differenza dei due Vela, troppo distante il vertice inarrivabile di Vincenzo a cospetto del flebile linguaggio post-scapigliato di Spartaco, le opere di Attilio – con la sua sigla tagliente e sicura – vivono in una seducente quanto dissonante armonia con le vaporose fluidità del Sergio più maturo, che non a caso è stato scelto in questa sede a cospetto di una carriera ricchissima di evoluzioni. Da una parte la compostezza classica e architettonica della forma umana di Attilio, che aveva attratto a sé il fior fior della critica militante del primo Novecento – da Maraini a Ogetti – dall'altra l'arcadia perduta di Sergio, con la sintesi fantastica dei suoi ritmi agresti e subacquei, riprendendo l'incisiva definizione che ne faceva il suo amico Pericle Fazzini. Il “fantasmagorico languore” del linguaggio di Sergio dunque – quanto è vicino alla sensibilità di Dino Buzzati il suo stile! – è allo stesso tempo sigillo di una raggiunta maturità e della sua totale affrancatura dall'esempio paterno.

Di padre in figlio*

Giovanna Caterina de Feo

La prima volta che ho potuto apprezzare dal vero l'opera di Attilio Selva, era stato nella pionieristica mostra sugli artisti di Villa Strohl-Fern, alla Galleria Arco Farnese di Lucia Torossi (e per questo hanno sempre avuto un posto speciale del mio cuore), e sin dai tempi dei miei primi studi, le avevo viste sulle bellissime pagine della rivista "Rassegna d'Arte antica e moderna" del 1920. Erano sculture nello stesso tempo delicate e potenti, minute e monumentali, di bronzo o gesso eppure palpabili e vive, che pur avendo una patina scura erano ricche di sfumature nel chiaroscuro e nei volumi, plasmate da una amorevole e sapientissima mano.

Mi piaceva anche la storia di Attilio, affascinante come solo le storie personali degli artisti possono essere. Una storia che da giovanissimo lo aveva condotto lontano da Trieste, città nella quale era nato, per studiare con Bistolfi a Torino, e poi a Roma, dove era approdato a Villa Strohl-Fern ed entrato in contatto con il variegato mondo di artisti cosmopoliti che vi abitavano. Lì, tra le modelle, aveva incontrato la sua futura moglie, Natalina Toppi di Articoli Corrado, dalla quale nacque Sergio nel 1919, e poi Lucilla, Ornella e Bernardo.

Invece l'arte di Sergio Selva l'ho conosciuta molti anni dopo, mentre stavo curando una mostra di Attilio, la prima esposizione personale dal 1939. In quell'occasione, alla ricerca di notizie familiari e volendo ricostruire la storie delle opere, avevo incontrato tutti i suoi discendenti. A Roma, nella bella palazzina progettata da Bernardo, ornata, seppi poi, dai mosaici di Sergio, e ad Anticoli Corrado, dove appena al limitare del paese, in cima ad una salita fiancheggiata da alti cipressi e platani che la nascondono per un bel tratto alla vista, si trova arroccata la grande casa della famiglia Selva, e l'attiguo studio di Sergio.

Allora mi accolse Marianna, una donna dall'aspetto mite e dallo sguardo vivace, con i capelli raccolti a crocchia che mi fece accomodare in una grande stanza, dove il mio sguardo fu subito rapito da grandi quadri colorati appesi alle pareti, e da mosaici splendidi di tessere di vetro traslucido. Si vedeva in essi la mano di un maestro. Dovevano essere stati realizzati dopo gli anni

Cinquanta, ma non riuscivo a capire di chi potessero essere. Erano opere liriche e poetiche; animate da figure di uomini, donne, animali, evanescenti e colorate. Alcune non sembravano figure riconoscibili ma anime transumanti; fu una scoperta sapere che erano del figlio di Attilio.

Scoprii successivamente che Sergio era stato un giovane artista prodigio, e che aveva esordito neanche sedicenne, nel 1934 alla Sindacale del Lazio. Da allora aveva partecipato a molte mostre, alle Quadriennali di Roma del 1939 e del 1972, alle Biennali di Venezia dal 1938 al 1956, tenendo mostre personali sin dal 1939, tra cui una nel 1970, alla galleria Gian Ferrari di Milano, recensita da Dino Buzzati che ne aveva rilevato quel “*sentimento di misteriosa attesa, di fantasmagorico languore*” che tanto mi aveva colpita la prima volta che vidi le sue cose.

Sergio, come ogni figlio di artisti che si rispetti, entrò nel mondo dell'arte prima come modello, e poi come artista: già verso il 1921, con il bronzo esposto alla Prima biennale romana, e poi ancora anni dopo, per la Morte di San Benedetto dell'abbazia di Montecassino.

In quanto artisti le strade di Attilio e di Sergio si incrociarono in modo più profondo e forse più complesso di quanto già non si intreccino in un rapporto tra padre e figlio. E il padre si fece spesso da parte in favore del figlio. Ad esempio dalla mostra sindacale di Roma e del Lazio nel 1938, nella quale Sergio esponeva come pittore, fino alla grande decorazione della chiesa dei Santi Pietro e Paolo dell'EUR, nella quale un imponente mosaico di Sergio sull'altare maggiore, circonda il grande marmo del *Cristo Trionfatore in trono* di Attilio.

Mi sono spesso chiesta quanto il talento si possa trasmettere di padre in figlio, e dove, e quando ciò si manifesti. Difficile immaginare due artisti più diversi di Attilio e Sergio, tuttavia ora mi trovo a guardare, ad esempio, certi bozzetti di Attilio oggi in mostra alla Galleria Berardi - una donna che gioca con la palla, oppure una madre con un gruppo di bambini - e mi sorprende a catturare nel padre la stessa ricerca di leggerezza che si troverà tanti anni dopo nelle opere del figlio.

*Con un pensiero affettuoso verso tutti i Selva, ai padri, alle madri e ai figli. Roma, febbraio 2018

Manuel Carrera

Dentro lo studio dei Selva

L'esperienza dei Selva si inserisce a pieno titolo nella grande tradizione italiana delle famiglie di artisti e delle loro botteghe, temi narrati nel corso dei secoli dalla letteratura artistica. A rendere particolarmente interessante il loro caso è il sapore tutto "antico" della loro storia, specie se tenuto conto della modernità degli esiti e del fatto che l'arco temporale entro cui si svolge ricopre praticamente un secolo – il Novecento. Nessuna esposizione, prima d'ora, aveva contestualizzato in questo senso la produzione di Attilio Selva e quella del figlio Sergio. Né i due sono mai stati posti in dialogo diretto: solo la Galleria del Ponte di Napoli, nel 1958, aveva proposto un *focus* sui due artisti, dedicandogli tuttavia due mostre distinte, inaugurate una dopo l'altra (prima Sergio, poi Attilio).

Ciò che contraddistingue la storia della famiglia Selva è il rapporto con Anticoli Corrado e quella felice casualità che, grazie ad un intreccio di parentele, portò riunite entro lo stesso cenacolo personalità fortemente diverse tra loro, tanto nelle origini quanto nella visione artistica. Proprio in ragione di tale consapevolezza, la rilettura dell'arte di Attilio e Sergio Selva presentata in questa sede prende avvio dallo studio anticolano, situato nella via oggi dedicata allo scultore. Sculture e dipinti finiti, bozzetti e disegni, e ancora cassetti e



Sergio Selva nello studio di via del Mulino, Anticoli Corrado, anni Settanta

faldoni pieni zeppi di ritagli di giornali, lettere e fotografie: così si presentava l'affastellato studio dei Selva ad Anticoli Corrado al momento della nostra prima visita. Un caos in cui le storie dei due artisti si sovrappongono fino a convivere in totale armonia e che, prima

dello scrupoloso riordino attualmente in corso, era meritevole d'essere documentato per la sua assoluta poesia. Non poche le sorprese emerse dalla ricognizione dei materiali in esso contenuti. Per ciò che concerne Attilio, oltre a bozzetti di sculture inediti, alcuni relativi ad importanti monumenti realizzati in una fase ancora poco nota della sua carriera, e ritratti di famigliari soffusi di toccante intimità, si segnala un raro disegno rinvenuto dallo scrivente, databile alla seconda metà degli anni Dieci (v. fig. 10). Con pochi tratti decisi, lo scultore raffigura un nudo sdraiato – con ogni probabilità la modella Augusta Toppi, che nel 1919 posa per il celebre *Enigma* – dalla straordinaria potenza espressiva, tale da ricordare i tormentati nudi di Egon Schiele. Numerosissimi anche i materiali relativi a Sergio Selva: dozzine di studi di composizioni, sia per dipinti che per mosaici, rivelatori di un'esuberante creatività e di un'assoluta dedizione al lavoro, ma anche numerose fotografie, tra cui spicca un intero set realizzato nello studio del pittore dal compianto Claudio Abate negli anni Settanta. A tal proposito, è bene specificare che lo studio anticolano fu usato dagli artisti perlopiù negli ultimi anni della loro attività e impiegato come deposito dopo la loro scomparsa. Le fotografie nell'archivio di Sergio Selva, nonché le testimonianze



Sergio Selva nello studio romano in via Ripetta 39, anni Settanta, in una fotografia di Claudio Abate (Archivio Sergio Selva)

dei famigliari, inoltre, documentano la presenza del pittore in altri studi presi in affitto ad Anticoli Corrado durante i periodi estivi, come quello in via del Mulino. D'inverno, invece, l'artista lavorava in uno studio a Roma in via Ripetta 39 (lo stesso in cui viene immortalato da Abate), ben descritto da un articolo non firmato sulla rivista "Vita":

«In cima ad un palazzo di via Ripetta, un tempo soffitta e abitazione di una vecchietta d'altri tempi, i muri affumicati, il camino ancora tiepido di cenere di fuoco, un paralume



Attilio Selva, *Pietà*, 1941-43 circa. Roma, Cimitero Monumentale del Verano, Cappella-sepolcreto dell'Arciconfraternita dei Trapassati



Sergio Selva, pala d'altare presso la cappella-sepolcreto dell'Arciconfraternita dei Trapassati, Roma, Cimitero Monumentale del Verano, 1942

liberty stinto e variopinto con i colori dell'arcobaleno, e il soffitto a travi, consumati, marrone bruciato, in cima al palazzo della via Ripetta fin-de-siècle, Sergio Selva ha trovato il suo ultimo paradiso. Nel cuore del tifone, del traffico, della bolgia di auto e di capelloni, nel centro del vulcano, dove la città ribolle, sbuffa, vomita fiamme e lapilli, esplose, si arzigogola,

lassù in cima sotto le travi tarlate e consumate, sotto il paralume ricamato dalle mani di una vecchietta d'altri tempi [...]»¹.

Se nel condurre la propria ricerca pittorica Sergio Selva è, a tutti gli effetti, un solitario (non a caso "solo" è uno degli aggettivi più ricorrenti nei titoli delle sue opere, e di "solitudine" parlerà anche Virgilio Guzzi in un ar-



Sergio Selva, bozzetti per il mosaico della pala dell'altare della basilica dei Santi Pietro e Paolo all'Eur, Roma, 1966

Attilio Selva, *Cristo in trono*, e Sergio Selva, mosaico: pala dell'altare della basilica dei Santi Pietro e Paolo all'Eur, Roma, 1966

titolo dedicato alla sua pittura²), nel lavorare alla grande decorazione si rivela al contrario un determinato uomo di squadra, capace di stabilire perfette sinergie con i collaboratori di turno.

Sergio si trovò a lavorare con il padre in due importanti occasioni. La prima risale al 1942, quando eseguì i mosaici per la pala d'al-

tare della nuova cappella-sepolcreto dell'Arciconfraternita dei Trapassati al Cimitero Monumentale del Verano, edificio in cui è incastonata una monumentale *Pietà* dello scultore. La seconda, nel 1966, riguarda invece il suggestivo mosaico che incornicia il *Cristo in trono* della pala dell'altare della basilica dei Santi Pietro e Paolo all'Eur. Nell'archivio del

pittore sono conservate le fotografie di due insoliti bozzetti per la composizione del mosaico, al cui centro sono applicati, a mo' di collage, i ritagli delle fotografie di due diversi bozzetti in gesso della scultura. Va poi ricordato che padre e figlio condivisero un'altra importante esperienza, vale a dire la fondazione del Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Anticoli Corrado, inaugurato nel settembre del 1935. Attilio, Accademico d'Italia dal 1932, contribuì alla riuscita dell'iniziativa dal punto di vista istituzionale (la "Galleria", com'era chiamata allora, fu inaugurata dal ministro Giuseppe Bottai). Sergio, invece, insieme al giovane zio Carlo Toppi e al cugino Enrico Gaudenzi, rappresentava la compagine dei numerosi giovani artisti che avevano consuetudine con gli studi del borgo laziale.

Se nell'archivio di Attilio Selva sono presenti diverse missive di Sergio, nelle quali si rivolge al padre soprattutto per questioni economiche, in quello del figlio è conservata una sola lettera dello scultore, indicativa del tipo di rapporto che intercorreva tra loro:

Roma 8 Dic. 1949

Mio caro Sergio

Oggi ho fatto pulizia a fondo, poi mi son messo a far l'armatura ad un terzo per il San Eugenio, l'ho posto a giusta altezza, ho preparato anche le due scale per il rapporto, così non perderò le qualità che sono nel piccolo, io sai, penso che in un mesetto me lo caverò. Ed ora ascoltami: mi fan bisogno di quattro metri di quel

tubo di piombo che stà nella casetta delle galline, e poi quel canapetto gommato (verde) che deve essere nella camera scura di casa. Mi sarà utilissimo per lavorare la sera onde abbozzare d'un fiato l'insieme, la luce dove stà è troppo alta e lontana – fai di mandarmi il tutto per Marianza³, perché ne ho bisogno, e non voglio spender per quest'impresa un soldo, economizzare per poter finalmente fare ciò che mi stà a cuore, la casa che Bernardo studia, e che mi par cosa bella.

Sono ansioso di sapere come è riuscito lo stacco dell'affresco – penso che al giungere di questa l'avrai già riportato sulla tela – e che Dio te la mandi buona. Sono proprio curioso di vederlo. Come stà la sora Marianza doppia? – salutamela. Augusto t'ha dato certe piante? L'hai messe in sito? Saluti da tutti – da me un bacio

Attilio

P.S. Mamma mi dice che il canapetto stà dentro "l'arca" nel salone – dovrebbe esserci anche la spina. Ciao!⁴

Questa lettera, scritta mentre Attilio lavorava alla scultura di Sant'Eugenio per l'omonima chiesa in viale delle Belle Arti a Roma e Sergio agli affreschi della Sala del Consiglio del comune di Cassino, introduce in questa storia un'altra figura di primo piano: quella del quartogenito Bernardo Selva⁵. La casa a



Attilio Selva, *Sant'Eugenio*, 1950.
Gesso per la scultura in bronzo della Basilica di Sant'Eugenio a Roma



Bernardo Selva davanti alla residenza estiva della famiglia Selva ad Anticoli Corrado, anni Sessanta.

Foto: Archivio Bernardo Selva

cui lo scultore fa riferimento è probabilmente la residenza estiva di famiglia ad Anticoli Corrado, il primo progetto a cui il giovane Bernardo lavorò ancora da studente, terminata nel 1950; o forse il villino all'Eur in via del Giordano, progettato da Selva ma firmato dall'ingegnere Giorgio Marconi, terminato nella primavera del 1955. Quale sia il caso, è

qui interessante notare come entrambi gli edifici siano riccamente decorati da mosaici di Sergio Selva, sia astratti che figurativi. Gli interni, inoltre, sono arredati con pezzi di mobili disegnati ed eseguiti da Attilio (tavoli e sedie in legno) e dal laboratorio del mosaico di Sergio (tavoli con decorazione musiva). L'armonica fusione tra arti decorative, scul-

tura e architettura di questi edifici di famiglia rivela con eloquenza la capacità dei tre di lavorare in squadra, tale da far sì che nessuno prevalesse in alcun modo sugli altri. Proprio la dedizione al lavoro, quasi religiosa e perseguita con assoluta umiltà⁶, è il comune denominatore delle personalità di Attilio, Sergio e Bernardo Selva, come scrisse lo scultore di proprio pugno in piena maturità artistica e umana: «la modestia della mia vita e quella dei miei figli è prova della rettitudine che ha condotto ogni mio atto»⁷.

NOTE

¹ Sergio Selva e l'ultimo paradiso, in "Vita", 8 aprile 1972.

² V. Guzzi, *La solitudine di Selva*, in "Il Tempo", Roma, 1 marzo 1976.

³ Si tratta di uno scherzoso nomignolo – una crasi tra "Marianna" e "panza" – dato dallo scultore a Marianna Grifoni, moglie di Sergio Selva, in quel momento incinta all'ottavo mese di Corrado, primogenito della coppia.

⁴ Archivio Sergio Selva. Lettera su carta semplice, inviata da Roma ad Anticoli Corrado.

⁵ Roma, 29 luglio 1928 – 3 agosto 1998, architetto. Da studente lavora stabilmente presso la società di costruzione "Belisario". Si laurea in architettura nel 1961. È assistente

universitario volontario, fino alla fine degli anni Sessanta, di Gaspare De Fiore nei corsi di "Disegno dal vero" presso la facoltà di Architettura dell'Università di Roma. Collabora con importanti studi alla progettazione urbanistica e edilizia; presso lo studio Valle di Roma, quello di Francesco Leoni, di Ludovico Quaroni e di Enrico Del Debbio, lavorando all'ampliamento della sede della facoltà di architettura di Roma, ai progetti INA-CASA a Firenze e Roma e al centro IFAP a Terni. Partecipa a numerosi concorsi di carattere urbanistico, tra cui quello al nuovo piano regolatore di Lecce e Salerno e, nel 1967, al concorso per nuove chiese a Roma. Progetta e realizza la nuova sede della NALCO italiana a Roma. All'inizio degli anni Settanta vince il concorso presso il Liceo Artistico di via Ripetta, Roma, per la cattedra di "Architettura, disegno geometrico e prospettiva". Bernardo è il figlio che, con infinito affetto, conserva e custodisce l'archivio del padre, impegnandosi nel corso della vita a far sì che la memoria dello scultore non fosse dimenticata. L'archivio di Bernardo Selva è notificato presso la Sovrintendenza archivistica del Lazio ed è custodito dalla figlia Fabiana, a cui va il ringraziamento dello scrivente per le informazioni biografiche fornite.

⁶ A tal proposito, si veda l'intervista a Renata Pucciatti, moglie di Bernardo Selva, pubblicata in E. Tagliacollo, *La progettazione dell'Eur: formazione e trasformazione urbana dalle origini a oggi*, Roma 2011.

⁷ Archivio Attilio Selva, lettera manoscritta su carta intestata "Attilio Selva della Reale Accademia d'Italia" non datata, già pubblicata in F. Antonacci, G. C. De Feo (a cura di), *Attilio Selva (1888-1970). Sculture*, Roma 2008, pp. 8, 12.



Fig. 1 - Attilio Selva nel suo studio, 1918-20 circa.
Foto: Archivio Attilio Selva

Lisa Masolini

Attilio Selva. L'enigma e il ritmo della forma

Se dovessi definire in sintesi lo scopo della mia vita, non saprei che esprimermi con una sola parola: arte. Per essa ho goduto e sofferto, ad essa ho costantemente creduto quando sorgevano o crollavano gli idoli intorno creati dagli uomini inquieti.

Attilio Selva

L'apprendistato di uno scultore. Da Trieste a Torino

Trieste, porto franco e cosmopolita dell'impero austroungarico, città commerciale per vocazione, offriva rare e occasionali possibilità di formazione e di confronto per un giovane, come era Attilio Selva, che ai primi del Novecento avesse voluto intraprendere la carriera artistica. Se la sua particolare fisionomia – geografica, politica ed economica – aveva reso la città un'isola felice per quello che riguardava la prosperità dei traffici commerciali, la sua vita culturale non era caratterizzata da una pari ricchezza e vivacità, tanto meno all'interno della comunità italiana, che ne improntava il carattere non solo economico, ma anche politico e culturale. Oltre ad alcune forme di aggregazione promosse da quest'ultima nel corso dell'Ottocento – come le So-

cietà e i Circoli a scopo ricreativo, assistenziale o letterario – l'inaugurazione della Galleria d'arte moderna voluta dal barone Revoltella (1872), uno dei primi musei su scala europea di arte contemporanea accessibili al pubblico, segnò un momento di significativa apertura culturale¹. Nel corso del tempo, l'istituzione divenne il principale punto di riferimento per l'ambiente artistico triestino: amministrata da un Curatorio formato dai rappresentanti dell'alta borghesia², l'incremento delle collezioni veniva effettuato con precise e significative scelte d'acquisto³, che tramite il canale privilegiato delle Esposizioni biennali di Venezia permettevano un continuo aggiornamento sulle tendenze artistiche più recenti, in campo italiano e internazionale. Il Museo costituiva un efficace supporto alla valorizzazione e promozione dell'attività artistica locale, sia per le iniziative promosse dal Circolo Artistico, sia per l'istituzione del Premio Rittmeyer, una borsa di studio biennale che garantiva il soggiorno dei giovani artisti triestini a Roma, capitale del Regno d'Italia e, più universalmente, della storia e della cultura latina, alla cui eredità la comunità italiana di Trieste si rifaceva idealmente. L'unica iniziativa nel campo della formazione in ambito artistico accessibile in città era il *Kaiserlich Königliche Staatsgewerbeschule*, istituto tecnico costantemente aggiornato sugli esiti dell'arte decorativa austriaca, dove gli insegnamenti della scuola a indirizzo artistico privilegiavano l'aspetto pratico e artigianale del mestiere⁴. Pur nella limitatezza della sua dimensione municipale, Trieste offriva però la possibilità

di entrare in contatto con il panorama artistico italiano e internazionale attraverso le Biennali di Venezia, sia in maniera diretta, data la vicinanza delle due città, sia, come si è appena detto, tramite gli incrementi della collezione del Museo Revoltella, particolarmente attenti ai nuovi indirizzi della scultura italiana⁵.

Il 1905 fu un anno decisivo per le scelte del giovane Attilio che, proveniente da una famiglia della piccola borghesia⁶, già frequentava la Scuola per capi d'arte dell'istituto professionale: alla manifestazione veneziana, la sala personale dedicata a Leonardo Bistolfi gli rivelerà colui che da lì poco sarebbe diventato il suo maestro. In particolar modo, *La Croce* (il cui gesso fu donato dallo stesso Bistolfi al Museo Revoltella)⁷ era stata indicata dalla critica del tempo come un importante svolgimento nella produzione dell'artista, che aveva abbandonato i raffinati passaggi dei bassorilievi precedenti a favore di una conduzione a tutto tondo e più serrata nei nudi⁸. Lo scultore torinese sembrava infatti farsi interprete del rinnovamento della scultura italiana, orientata a una plastica meditata e articolata secondo un equilibrio che accoglieva la lezione formale dei classici alla luce però di una nuova sensibilità, come già aveva suggerito l'opera di



Fig. 2 - Ritratto di Leonardo Bistolfi, 1906-09 circa.

Foto: Archivio Attilio Selva

Auguste Rodin (che aveva trovato in Italia una certa diffusione dopo la sala personale a lui dedicata nel 1901 alla Biennale di Venezia)⁹. Il critico Ugo Ojetti vi intravedeva già «il principio di una scultura più architettonica, più composta»¹⁰, e una coraggiosa affermazione, dopo lo sfaldamento formale impressionista, di un percorso che trovava nuove possibilità nella «via della scultura modellata e della tradizione classica»¹¹. Su tali basi si mossero le prime suggestioni del giovane Selva, che furono determinanti nella scelta di seguire le orme di Bi-

stolfi fino al trasferimento presso il suo studio a Torino l'anno successivo, terminati gli studi e dopo aver partecipato al concorso per il premio Rittmeyer¹².

Poco prima dell'esperienza torinese, Selva ebbe modo di confermare le proprie convinzioni in occasione dell'Esposizione internazionale di Milano del 1906, dove nella mostra di belle arti, all'interno del padiglione Grubicy, era esposta *La bellezza liberata dalla materia* di Bistolfi¹³. Analogamente alla lettura di Ojetti, che commentava l'opera, anche Selva avrà potuto leggersi la conferma di quella via già tracciata dallo scultore torinese con *La Croce* l'anno precedente, dove la lezione dei classici, rielaborata nei volumi netti e solidi del nudo femminile, dai riferimenti miche-

langioleschi, si univa a una sensibilità moderna con una forte valenza simbolica¹⁴.

Gli anni dell'apprendistato presso Bistolfi, tra il 1906 e il 1909, permisero a Selva di entrare in contatto con il vivace ambiente culturale della città¹⁵. Insieme alla pratica artistica, svolta a fianco dei numerosi allievi suoi coetanei¹⁶, lo studio dello scultore torinese offriva utili occasioni di confronto con intellettuali e critici che condividevano col maestro principi e ideali: tra questi erano Giovanni Cena e Enrico Thovez. Accanto al dibattito sull'arte moderna, rinnovata nelle forme e nei contenuti, che vedrà nascere il divisionismo e la diffusione dello stile liberty in Italia¹⁷, essi promuovevano i più recenti risultati della scultura europea, come quella di Rodin e di Constantin Meunier, divulgandola in Italia¹⁸. Allo stesso tempo, sostenevano un progressivo recupero della classicità, intesa come riferimento ed eredità spirituale, i cui insegnamenti sarebbero stati di aiuto e sostegno agli artisti contemporanei per una maggior efficacia espressiva e formale¹⁹: concetti che trovavano una felice interpretazione nelle forme tornite del gruppo del *Sacrificio* per il Vittoriano, in preparazione presso lo studio torinese²⁰. Tali suggestioni incisero senza dubbio sul giovane Selva, come mostrano alcuni suoi primi lavori eseguiti nello stesso periodo: dall'agile e nervoso ritratto del maestro (fig. 2) ad alcuni



Fig. 4 - *Medaglione*,
1906-09 circa.
Foto: Archivio Attilio Selva

Fig. 3 - *Medaglione*,
1906-09 circa. Foto:
Archivio Attilio Selva



medaglioni in gesso, che trovano nella conduzione e nelle tematiche affrontate una stretta corrispondenza con l'opera più recente di Bistolfi. Allo svolgimento della scultura moderna verso i caratteri di una classicità di spirito e di forme sembra infatti ispirato il primo dei due medaglioni (fig. 3), in cui un giovane e vigoroso ignudo sta percorrendo un cammino segnato da due erme antiche dalle fattezze greche e orientaleggianti, a indicare la necessità di quegli ideali riferimenti nel proseguimento della vita artistica. Il secondo mostra invece una figura femminile dal panneggio liberty (fig.4), che alla luce di un'antica lanterna sostiene una corona di alloro, a illustrare il motto che la circonda: "con amore e fede si genera la vita dall'arte", secondo concezioni morrisiane che avevano ispirato il gruppo intorno a Bistolfi, promotore dell'Esposizione di arti decorative di Torino nel 1902.

Il periodo torinese rappresentò per Selva un fecondo banco di prova delle pro-

prie capacità. La pratica del mestiere gli permise una certa maturità di esecuzione (al 1908 risale la sua prima partecipazione ad un'esposizione pubblica con un *Busto di donna* in marmo)²¹, grazie alla quale poté aggiudicarsi il Premio Rittmeyer e recarsi finalmente a Roma nel 1909²²; dall'altra parte, i fermenti culturali dell'ambiente intorno allo studio di Bistolfi saranno decisivi per le sue convinzioni artistiche, che a Roma troveranno una definitiva maturazione.

Il trasferimento a Roma e le prime esposizioni

Nel fervido clima culturale e artistico della capitale, che si stava preparando alle grandiose celebrazioni per il Cinquantenario del Regno d'Italia del 1911, Selva trovò molteplici occasioni di crescita e di confronto: il trasferimento a Roma permise allo scultore di rafforzare le amicizie intraprese a Torino, frequentarne di nuove e, al tempo stesso, riallacciare i rapporti con la sua città natale. La grande Esposizione d'arte internazionale e il rinnovamento urbanistico della città, inoltre, gli fornirono spunti e suggestioni fondamentali per la sua opera.

La stretta amicizia con Felice Carena, giunto a Roma nel 1906 per il pensionato artistico, permise allo scultore, oltre che mantenere i contatti con l'ambiente torinese, di entrare in rapporto col medico Angelo Signorelli, che insieme alla moglie Olga Resnevič

ospitava nel suo salotto, uno dei più vivaci e cosmopoliti della città, importanti personalità del mondo artistico e intellettuale²³. Angelo Signorelli, appassionato e raffinato collezionista di antichità, fu per Selva e per gli artisti più giovani un importante punto di riferimento e di sostegno, in termini morali ed economici. Accanto alle vetrine che ospitavano la sua raccolta di reperti archeologici romani ed etruschi, la collezione era arricchita dalle opere di quel nutrito gruppo di artisti giunti in città per studio, per lavoro o in cerca di fortuna, che promuoveranno di lì a poco le mostre della Secessione romana. Frequentatori dei Signorelli erano, tra gli altri, Armando Spadini, Cipriano Efisio Oppo, e gli scultori Angelo Zanelli e Ivan Meštrovič²⁴. In un clima quindi di apertura internazionale e di scoperta della classicità sono da immaginare i primi contatti di Selva con gli artisti della capitale, così come le discussioni e le intese umane e artistiche coltivate poi nel suo personale percorso.

Un analogo interesse nei confronti di un passato classico era inoltre condiviso da Selva con quel gruppo di giovani triestini di fede irredentista, studenti presso l'ateneo romano, che si riunivano intorno a Giulio Quirino Giglioli, una delle figure più importanti della storia dell'archeologia italiana²⁵. L'origine e la formazione politica ricevuta accomunava quei giovani capeggiati da Ruggero Timeus, di cui lo scultore fu caro amico, e con cui condivise esperienze estetiche e forti idealità politiche²⁶, fino alla scelta di arruolarsi come volontario nelle fila dell'esercito italiano nel

giugno del 1915²⁷. Tra le gite fuori porta alla scoperta dei ruderi e dei recenti scavi romani al seguito di Giglioli, e le animate discussioni nella Terza saletta del caffè Aragno, ritrovò del nascente gruppo nazionalista romano, si collocano alcune opere eseguite da Selva nei primi tempi del soggiorno romano, che risentono certamente di tale temperie culturale. In un medaglione in gesso, datato Roma 1910, lo scultore si ritrae in un atteggiamento fiero e spavaldo (fig. 5), a pendant del motto recitato da un secondo medaglione, dove l'orgoglio per le proprie radici culturali è illustrato da un profilo di guerriero con l'elmo classico. Altri lavori, ben più importanti e a destinazione pubblica, sono dedicati al ricordo di personaggi significativi per Trieste e per la storia dell'irredentismo. Ne sono un esempio il *Busto di Giorgio Galatti* per il civico frenocomio di Trieste (1911-1912)²⁸ e quello di *Felice Venezian* per la scuola a lui intitolata a Roma (1912)²⁹: i due ritratti, dallo svolgimento più sciolto e sicuro rispetto alle opere precedenti, ancora influenzate dai modi di Bistolfi, sembrano aver già risentito degli esempi francesi di Rodin o di Albert Bartholomé, sicuramente considerati dallo scultore in occasione dell'Esposizione internazionale di belle arti nel 1911.



Fig. 5 - *Autoritratto*, 1910.
Foto: Archivio Attilio Selva

All'interno del ricco programma celebrativo del 1911, il rinnovamento edilizio che attraversava la capitale e una serie di manifestazioni a carattere internazionale³⁰ offrirono a Selva concrete esperienze di confronto artistico. Nel cantiere del Vittoriano, il recupero di un'ispirazione classica, rielaborata però in chiave moderna, trovava esempio nell'opera di Bistolfi e di Zanelli: l'una, nella solida volumetria delle masse compatte e tornite, ispirate alle forme michelangiolesche, del gruppo del *Sacrificio*; l'altra, nella plastica poderosa dai toni ellenizzanti delle figure ad altorilievo del grande *Fregio* del basamento. Nel laboratorio di Zanelli, inoltre, lavorava a quel tempo come aiuto e apprendista Antonio Maraini, con cui Selva instaurerà rapporti di amicizia e di reciproco scambio artistico, nonché di riflessione critica riguardo il proprio lavoro, di lì a qualche anno³¹.

L'Esposizione internazionale di belle arti fu poi l'occasione per lo scultore di entrare a diretto contatto con i lavori di Rodin e di Meštrović – i «due poli tra i quali gravitava il mondo dell'arte», come noterà lo stesso Maraini³², massimi rappresentanti delle ricerche contemporanee nell'ambito della scultura.



Fig. 6 - *Velia*, 1912-13 circa



Fig. 7 - *Augusta*, 1913 (fusione del 1914). Roma, Galleria d'Arte Moderna

Se l'interpretazione di Rodin fu mediata per Selva dalla lezione del maestro Bistolfi, l'incontro con la scultura di Meštrović fu più diretto e incisivo, tanto da dichiararne l'evidente debito formale non solo nelle opere esposte negli anni poco successivi, ma anche in quelle più mature. Sull'esempio della scultura arcaica delle grandi civiltà antiche, le figure massicce,

possenti e fortemente stilizzate del grandioso *Ciclo del Kosovo*, allestito nel padiglione della Serbia, rappresentavano un nuovo modo di procedere nella scultura, secondo qualità formali che attraverso un processo astrattivo sul vero richiamavano criteri compositivi architettonici, che ne esaltavano la monumentalità³³. Proprio Maraini, già critico d'arte su

“La Tribuna” e vicino a Selva nel condividere fascinazioni secessioniste negli anni Dieci, riconobbe qualche anno dopo nelle invenzioni dell'amico una simile concezione della scultura, intesa come «sviluppo dei temi architettonici insiti nel corpo umano»³⁴ e slegata da significati ulteriori. Al tempo stesso, però, ravvisava nelle sue ricerche una particolare aderenza e interesse nei confronti del vero, per le «qualità immanenti di peso di volume di saldezza»³⁵ della forma – orientamento verso il quale egli avrebbe nutrito un certo riserbo, privilegiando invece un procedimento astrattivo e decorativo, suggeritogli da una cultura purovisibilista.

Insieme ad alcuni gruppi di giovani artisti, amici e colleghi frequentati tra gli studi di via di Ripetta³⁶ e quelli di Villa Strohl-Fern³⁷ (in cui lo stesso scultore visse e lavorò negli anni imminenti il conflitto mondiale)³⁸, a partire dagli anni Dieci Selva prese parte a manifestazioni espositive più o meno indipendenti, la cui espressione più significativa fu la Secessione romana³⁹, animata dalle forze più coraggiose del mondo artistico della capitale. I ritratti e i nudi femminili esposti a partire dal 1912-13 rivelavano già quelle caratteristiche che contraddistingueranno sempre i suoi lavori: una raffinata ed epidermica superficie, raggiunta con il costante esercizio sul vero naturale, e una salda costruzione formale⁴⁰.

Opere di maggior spessore furono quelle presentate nel 1914 alla mostra annuale della Società Amatori e Cultori e in quella dell'esordiente Probitas, dove riscosse un discreto successo (sancito dagli acquisti da parte del co-



Fig. 8 - *Camilla*, 1914. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna. Foto: Archivio Attilio Selva

mune di Roma e dello Stato)⁴¹, tanto che si parlò di lui nei termini di un artista maturo nel mestiere, di «una visione così completa, che la semplice verità, nella sua interpretazione, gli costituiva uno stile»⁴². Specialmente nei ritratti, Selva mostrava una particolare sensibilità e finezza di esecuzione: se *Velia* (fig. 6) – prima tra le sue opere ad essere riprodotta, già nel catalogo napoletano del 1913⁴³ – è accostabile a *Cecilia* per la delicatezza del modellato, nei ritratti di *Augusta*⁴⁴ (fig. 7) e di *Camilla* (fig. 8), dai tratti più decisi, i volumi acquistano una maggiore forza, grazie anche alla loro traduzione in bronzo. Quest'ultima in particolar modo, accostata dalla critica al «vigore di un bronzo di scavo romano»⁴⁵, ri-



Fig. 9 - *Sfinge*, 1914. Collezione privata.
Foto: Archivio Attilio Selva

sente senz'altro delle suggestioni della plastica antica che lo scultore considerò nelle frequentazioni con archeologi e appassionati della materia, come appunto Giglioli, il medico Signorelli e altri amici artisti, tra cui Carena e Spadini: «al giorno si va a trovar Michelangelo. Alla domenica si scoprono, a Tarquinia, gli Etruschi. L'anima si libera. La forma si scopre»⁴⁶.

Insieme ai ritratti, in quegli anni l'attenzione dello scultore andava concentrandosi sulle qualità compositive e formali dei nudi femminili, che caratterizzeranno gran parte della sua futura opera. Un altro importante risultato fu raggiunto con la partecipazione nel 1914 alla Biennale di Venezia, dove la maggior parte della scultura italiana (fra cui Arturo Dazzi,

Antonio Maraini, Giuseppe Graziosi e Nicola D'Antino) mostrava una rinnovata attenzione per il nudo femminile. La *Sfinge* in marmo lì esposta⁴⁷ (fig. 9) sanciva la sua definitiva maturità artistica: la figura con gli occhi chiusi, raccolta in una posa volutamente enigmatica, di assoluto rigore nella conduzione delle forme tornite, suggeriva un senso di riposata naturalezza e forte sensualità. Caratteristiche, queste, riscontrabili anche nelle opere con cui Selva raggiungeva per la prima volta il gruppo della Secessione alla sua terza esposizione nel 1915: *Ritmi*, *Idolo* e un altro nudo, *Raccoglimento*, confermavano a Maraini che l'opera dell'amico, dopo anni di tenace lavoro sul modello, era giunta «a uno stile personale [...] sodo e conclusivo». Nell'equilibrio di una plastica condotta assecondando le morbidezze della carne, ma distribuita secondo una salda costruzione, Selva aveva raggiunto «nella composizione un serrato senso architettonico», grazie al «rigore [...] continuo e profondo nel controllare e organizzare la propria sensibilità»⁴⁸. Le indagini compositive sulle torsioni del corpo e delle membra sembrano infatti essere state sviluppate dallo scultore variando progressivamente le posizioni della modella – come testimoniano alcuni disegni dalla linea continua⁴⁹ (fig. 10) – secondo un costante e controllato lavoro, fino a raggiungere una «esatta visione di profili»⁵⁰. Dapprima secondo un andamento chiuso e raccolto, come indica un gruppo di nudi che preludono a quelli esposti nel 1915 (figg. 11-12), poi più disteso e cadenzato, come in *Ritmi* (fig. 13). In quest'opera si manifesta pienamente la sua perso-



Fig. 10 - *Nudo*, 1915-18 circa. Collezione privata

nale interpretazione estetica della linea di ascendenza secessionista⁵¹: l'angolazione degli arti costringe quasi la figura in una torsione instabile, mentre la doratura del gesso accresce il senso di straniamento e mistero, reso esplicito dalla cavità degli occhi allungati che guar-

dano altrove. L'attenta disposizione delle linee e dei piani tracciati dalle membra della modella, come risposdenze ritmiche, conferiscono all'opera un'equilibrata ieraticità, energica e tesa; accompagnata però da una conduzione plastica estremamente sensibile



Fig. 11 - Nudo femminile, 1914 circa

alle particolarità fisiche del corpo, risolte nelle porosità materiche del gesso. Analoghi tratti contraddistinguono anche *Idolo*⁵² (fig. 14), la cui impostazione sembra seguire quella «legge di frontalità»⁵³ cara all'amico Maraini, che ne esalta il senso arcaico e insieme monumentale, nel gioco di rievocazioni attinte variamente dalla plastica egizia e orientale, come dalle più recenti *Cariatidi* e *Sfingi* di Meštrović. Anche nell'affrontare le indagini sul movimento della *Danzatrice* (fig. 15) esposta alla quarta mostra della Secessione nel 1916-1917⁵⁴ (nonostante le difficoltà e le durezza di una guerra combattuta al fronte in prima linea)⁵⁵, Selva mostrava una sostanziale continuità nella propria visione plastica, «basata su una definizione esatta delle masse e dei profili»⁵⁶, serrando i volumi «nella sagoma di una snella massa compatta»⁵⁷. La costruzione architettonica del nudo e la sua poderosità guardava ancora al *Miloš Obilić* dello scultore croato, ma con un senso della superficie estremamente raffinato



Fig. 12 - Nudo femminile, 1914 circa.
Collezione privata. Foto: Archivio Attilio Selva

e ingentilito: a dimostrazione ormai di come lo scultore avesse fatto proprio quel processo di sintesi e dominio sul vero che Maraini andrà caldeggiando sulle pagine della “Tribuna” di lì a qualche anno, descrivendolo come caratteristica essenziale per il ritorno da parte dell'arte attuale a un classicismo di spirito, e non solamente di forme⁵⁸.

Dalle Secessioni a una nuova ricerca formale

Nel recensire la mostra alla Casina del Pincio, agli inizi dell'estate del 1918, a cui presero parte molti di quei giovani del gruppo romano già partecipi delle esperienze della Secessione⁵⁹, Maraini notava come stesse emergendo una nuova coscienza comune del fare artistico. L'attenzione nei confronti della



Fig. 13 - *Ritmi*, 1914-15 circa. Collezione privata. Foto: Archivio Attilio Selva

composizione, unita a quella per il valore comunicativo dell'opera d'arte, parlava ora un linguaggio nuovo rispetto alle mostre dell'anteguerra, che si riallacciava spontaneamente alle fila delle «tradizioni nazionali»⁶⁰. Le loro opere, che manifestavano «coi colori e con i volumi una propria umanità»⁶¹, fecero parlare gran parte della critica di un rinnovato classicismo⁶², «inteso secondo spirito e non secondo accademia»⁶³: gli artisti esprimevano nuovamente il loro essere uomini nel mondo riappropriandosi, attraverso i mezzi formali della pittura e della scultura, «delle prospettive dei volumi degli uomini delle cose»⁶⁴. Significativa, in tal senso, la

partecipazione di Selva, a cui fu riservata un'ampia mostra personale, vera e propria rassegna dei lavori eseguiti fino a quel momento: li erano esposte opere già note, come *Sfinge*, *Ritmi*, *Idolo*, *Danzatrice* (intitolata *La Vittoria*), insieme ai ritratti di *Camilla*, *Cecilia*, *Augusta*, *Testina di bimba*, oltre a un nutrito gruppo di disegni di nudi femminili e altri studi⁶⁵. Le qualità di equilibrio formale, saldezza architettonica e perciò monumentale delle opere dello scultore, immerse nella luce piena dell'estate romana, suggerivano a Oppo il paragone con «grandissime cose antiche»⁶⁶, secondo un percorso ideale che dalla scultura egizia giungeva sino a Donatello e Michelan-

Fig. 14 - *Idolo*, 1914-15 circa.
Foto: Archivio Attilio Selva



gelo, invocato adesso a numero tutelare del rinnovato carattere italiano dello scultore, di contro ai passati esempi secessionisti di Meštrović⁶⁷.

Il 1918 segnò per Selva un importante momento di riconoscimento del proprio lavoro⁶⁸, che favorì un crescente interesse da parte della critica, non solo nelle figure di Oppo e Maraini, già suoi compagni ai tempi delle Secessioni, ma anche del più autorevole Ugo Ojetti. Egli condivideva con questi ultimi la necessità di un rinnovamento dell'arte italiana secondo l'esempio della tradizione nazionale che insegnava e riconosceva un valore fondamentale al dominio delle facoltà intellettive dell'artista sul vero – nelle qualità di ordine, costruzione e sintesi formale, insieme a quelle liriche e sentimentali – perché l'arte stessa potesse tornare a comunicare e a far parte della vita degli uomini⁶⁹. Tali posizioni, che trovarono attuazione a partire dal 1920 sulle pagine di "Dedalo" (rivista fondata e diretta da Ojetti stesso, in cui furono variamente coinvolti sia Oppo che Maraini), ben si accostavano all'opera di Selva di quegli anni. Essa risultava infatti particolarmente rappresentativa, per le sue caratteristiche di saldezza ed equilibrio formale, unite a una grande capacità tecnica, di quella strada che l'arte italiana avrebbe dovuto percorrere per trovare risposte originali, in vista di una pro-



Fig. 15 - *Danzatrice*, 1915 circa. Collezione privata

pria affermazione. Alla ripresa delle principali attività espositive nel dopoguerra, Ojetti andava infatti sempre più apprezzando il lavoro dello scultore, riconoscendone la maturità di esecuzione – al pari di Maraini, che dedicò all'amico un importante articolo monografico nel 1919⁷⁰: i ritratti e le indagini sulla figura più recenti, presentati a Torino nello stesso anno, trovavano adesso pieno compimento. Il nutrito gruppo di opere, alcune delle quali tra i suoi lavori più famosi, come *Enigma* e *Susanna*, suscitavano infatti grande entusiasmo nel critico, che salutava Selva come «una delle più sicure speranze della giovane scultura italiana»⁷¹. Il raggiungimento della «cosciente pienezza del suo stile» e il «sano amore della bella verità», insieme alla rigorosa logica costruttiva dal «ritmo di linee così riposato e così chiuso»⁷², contraddistinguevano ormai senza alcun dubbio il lavoro dello scultore: non solo nei ritratti in cera estremamente delicati e freschi, come quelli di *Adolescente*, di *Marcellina* (la cui versione in marmo fu destinata per iniziativa dello stesso Ojetti al Museo d'arte italiana di Lima, nel 1921-22, fig. 18)⁷³ o della più solida *Berta*⁷⁴ (fig. 19), ma soprattutto nei nudi femminili. Dalle linee più morbide di *Susanna*⁷⁵ (fig. 20) o della *Donna che si sveglia* ai serrati contrappunti di *Enigma*, i lavori di Selva mostravano un'evidente «concezione

Fig. 16 - *Bozzetto*, anni '20. Collezione privata



della scultura come sviluppo dei temi architettonici insiti nel corpo umano»⁷⁶, a cui già da alcuni anni, come si è visto, prestava particolare attenzione la riflessione artistica e critica di Maraini⁷⁷. Seppure non del tutto indipendenti dal ricordo di Meštrović – basti

pensare alle riprese pressoché letterali della posa di *Ricordanze* e di alcune *Vedove* della serie dedicata al Tempio del Kossovo⁷⁸ – le opere esposte segnavano un'importante tappa nel percorso dello scultore. Le «qualità immanenti di peso di volume di saldezza»⁷⁹ dei



Fig. 17 - *Bozzetto*, anni '50. Collezione privata

corpi nudi sembrano adesso mitigare e assorbire entro di sé la disposizione ritmica della posa, quasi a far prevalere l'umanità del modello sull'impianto rigoroso della costruzione formale, di contro alle più marcate stilizzazioni delle opere di Meštrović. Esempio, in tal senso, risulta *Enigma*⁸⁰ (fig. 21): l'articolazione delle membra, racchiuse in un solido volume che segue una linea decorativa, è condotta con un forte e serrato senso plastico, sul modello dei nudi michelangioloeschi; la posa, costruita per contrapposti, si sviluppa su linee verticali e orizzontali che sciolgono la tensione dell'intreccio. Lo squisito equilibrio formale così raggiunto – magistrale, in tal senso, la con-

duzione del dorso sinuoso della donna – trova corrispondenza nell'intonazione ieratica della figura, dai tratti esotici e quasi ferini, lievemente arcaizzanti, che nel sigillo delle palpebre chiuse racchiude il senso arcano di un mistero che rimarrà irrisolto.

Dalle biennali veneziane alle nuove manifestazioni di Roma e Napoli del dopoguerra, l'orientamento della giovane arte italiana sembrava confermare un generale «ritorno all'umanità, alla certezza sensibile e alla tradizione»⁸¹, cui Ojetti guardava fiducioso affermandone la buona riuscita soprattutto nella scultura. Lo studio della figura umana, tornata finalmente a far parte nel ruolo di protagonista



Fig. 18 - *Marcellina*, 1918-19.
Collezione privata.
Foto: Archivio Attilio Selva

dell'orizzonte artistico e comunicativo dell'opera d'arte, era il «segno d'uno studio più serio, d'un'attenzione più stabile, d'una volontà d'intelligenza e di costruzione più degna del nostro passato e talvolta più capace di stile»⁸². Su posizioni simili a quelle del critico, la via del «ritorno al classicismo» era condivisa in quegli anni anche da Oppo e Maraini (che pur con differenti percorsi si confrontavano sullo stesso argomento, sia come critici che come artisti)⁸³ nei termini di un'esigenza intimamente vissuta, «ripresa d'un punto di vista spirituale»⁸⁴ che non avveniva per programmatiche adesioni a principi teorici o attraverso la sterile imitazione degli esempi di un passato di eccellenza⁸⁵, ma che, anzi, lasciava alla sensibilità e all'«intuizione lirica»⁸⁶ del singolo ampia autonomia; sostenuta e guidata però da un recuperato possesso dei mezzi del mestiere, che garantivano efficacia espressiva e insieme logica all'opera d'arte.

Alla luce di tali pensieri, su cui Selva ebbe modo di riflettere insieme ad amici e artisti a lui vicini, durante i frequenti soggiorni ad Anticoli Corrado all'indomani del conflitto – borgo



Fig. 19 - *Alberta*, 1919.
Collezione privata



Fig. 20 - *Susanna*, 1919
(versione in marmo del 1920). Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea

amato e luogo di lavoro, dove trascorrerà gran parte della sua vita⁸⁷, dividendosi tra lo studio romano e le numerose commissioni in tutta Italia – risultano maggiormente comprensibili gli indirizzi del suo lavoro nei primi anni Venti. Dopo la tragica esperienza della guerra, tornato assiduamente al lavoro, Selva sembra trarre una nuova ispirazione dal mondo degli affetti familiari, arricchendo il suo lavoro di una dimensione più umana e intima – analogamente a quanti, della sua stessa generazione, avevano «riaperto gli occhi su loro stessi»⁸⁸, come notavano Maraini e Ojetti in quegli stessi anni⁸⁹. Nelle opere esposte fra il 1920 e il 1923, lo scultore raggiunge pienamente lo spessore di un linguaggio maturo e assolutamente personale, accostandosi alla tradizione e all'antico con una spontaneità del tutto moderna, rimanendo sempre fedele a se stesso. L'elaborazione di questo nuovo linguaggio trova compimento in pochi anni, densi e significativi, pieni di occasioni lavorative quanto umane. Nella «pace della famiglia»⁹⁰ che lo scultore stava costruendo insieme alla moglie Natalina, la semplicità della vita

di Anticoli Corrado e le quotidiane frequentazioni della variegata comunità artistica offrono a Selva un terreno fertile e stimolante. Lì infatti vivevano, soggiornavano per qualche tempo o avevano affittato uno studio molti degli amici a lui vicini già dai primi anni romani, come Carena e Pietro Gaudenzi, Ercole Drei, Orazio Amato, Spadini, Oppo e Enrico Del Debbio; e ancora Meštrović, Zanelli e Arturo Martini⁹¹. La dimensione quasi mitica del borgo sabino che la tradizione indicava come luogo di bellezza per i modelli che da lì provenivano, unita alla quotidianità dei rapporti e di scambi artistici, avranno forse suggerito allo scultore il senso di una classicità e di una tradizione antica vissuta pienamente, che si rinnovava e prendeva forma nel presente – basti pensare all'ambientazione anticolana del film *Il mistero di Galatea* (1919) girato da Giulio Aristide Sartorio, o alle scherzose rievocazioni di feste bacchiche nei pressi del paese, in cui lo stesso Selva figurò nei panni di un satiro⁹².

La saldezza formale e la conduzione raffinata di alcuni ritratti, concepiti in quegli stessi



Fig. 21 - *Enigma*, 1919 (fusione successiva). Anticoli Corrado, Civico museo d'arte moderna e contemporanea



Fig. 22 - *Ritratto della Principessa Brancaccio*, 1919 circa. Anticoli Corrado, Civico museo d'arte moderna e contemporanea

anni ed esposti nel 1920, come la *Testa di donna (Ritratto della Principessa Brancaccio*, 1919 circa, fig. 22)⁹³, dagli evidenti riferimenti alla ritrattistica romana, o *Mariella*⁹⁴, nella purezza del profilo quattrocentesco, suscitavano ammirazione in Marinai: la loro «plasticità soda, franca, classica»⁹⁵, tradotta in un efficace e sapiente trattamento della materia scultorea, era il segno evidente di una tradizione vissuta con sincerità di sentimento. Il suo lavoro era tanto più apprezzato da Oppo specialmente nei lavori presentati a Roma e a Napoli l'anno successivo, dove Selva raggiungeva risultati eccellenti. Alla prima Biennale romana, la traduzione in marmo botticino di *Enigma*⁹⁶ (figg. 23-24), «superbo esempio di tecnica»⁹⁷, era certo ammirata dalla maggior parte della critica per le sue qualità formali che richiamavano «la fondamentale essenza della plastica sana e carnosa propria della scultura italiana»⁹⁸, nonostante l'ispirazione orientaleggiante della posa e le evidenti tracce di stilismi nella testa che ancora ricordavano Meštrović. Tuttavia, il critico preferiva quelle opere che, lontane dalle «imposizioni di stile



Fig. 23, 24 - *Enigma*, 1921.
Roma, Galleria nazionale
d'arte moderna





Fig. 25 - *Claudio*, 1919 (fusione della seconda metà degli anni '20). Collezione privata

e sovrapposizioni letterarie»⁹⁹, mostravano come Selva fosse riuscito a infondere alla materia «un respiro artistico [...] al di là della copia del modello e dell'osservazione del 'carattere'»¹⁰⁰, riuscendo perfettamente a coniugare aderenza al vero, espressione, eleganza

formale e sapienza di conduzione, con risultati estremamente naturali e convincenti¹⁰¹. Esempio ne sono la testa del giovinetto *Claudio*¹⁰² (fig. 25), ispirata al «caro» e «grande ricordo di Donatello»¹⁰³, e ancora più la *Siggnora Carena*¹⁰⁴ (fig. 26), in cui la familiarità



Fig. 26 - Signora Carena, 1919.
Collezione privata. Foto: Archivio Attilio Selva



Fig. 27 - Natalina (Mia moglie), 1921.
Collezione privata

del soggetto ritratto (il primo, fratello di Natalina; la seconda, moglie del fraterno amico e collega) permette allo scultore di accarezzare con verità di sentimento l'accurata modulazione delle forme e delle superfici, e «animare la materia in maniera sbalorditiva»¹⁰⁵. È nella ritrattistica, da sempre amata e prediletta, che Selva esprime il suo particolare interesse per il soggetto e per quegli aspetti del vero che poteva osservare riflessi nei familiari e conoscenti che lo circondavano, muovendo

liberamente tra la citazione antica di *Natalina (Mia moglie, fig. 27)*¹⁰⁶, salda nell'impianto della testa ma dalla capigliatura ancora parzialmente stilizzata, e l'andatura più mossa della testa del figlioletto *Sergio*, nato nel 1919 (fig. 28). «È vero – ammetterà lo scultore in una delle rare dichiarazioni rilasciate in occasione di fugaci interviste, nel 1967 – il ritratto mi ha sempre interessato di più, si tratta di una tendenza naturale. È che voglio trovare l'espressione più vera, quella che rivela

Fig. 28 - *Sergio*, 1921 circa.
Collezione privata



Fig. 29 - *Francesca (La Sebastia)*,
1921. Collezione privata



l'anima dell'uomo. Questa ricerca è affascinante»¹⁰⁷. Anche in quei ritratti, databili tra il 1921 e il 1922, dove sembra prevalere l'aspetto sintetico su quello descrittivo, Selva mostrava una disposizione sempre più attenta nell'aderire alla fisicità e al carattere del modello attraverso la finezza della resa di alcuni dettagli: come l'aggetto carnoso delle labbra di *Francesca* (*La Sebastia*, fig. 29)¹⁰⁸, una lieve increspatura delle sopracciglia o del mento in *Enrico*¹⁰⁹ (fig. 30), che riescono a conferire alle opere l'espressione più calda e intima dell'umanità dei soggetti; e ancora, la spontaneità del movimento resa nelle torsioni del collo di *Nannina* (*Giovane ragazza sabina*)¹¹⁰ e di *Augusta*¹¹¹, dagli asciutti profili. Orientamento che trova poi piena attuazione nella seconda metà degli anni Venti in *Raniero Nicolai*¹¹², nell'*Ingegnere Clerici*¹¹³ (fig. 31) o nel *Dottor Pastega*¹¹⁴ (fig. 32), dove un linguaggio ormai maturo sa farsi variato e composito, nel



Fig. 30 - *Enrico*, 1922.
Collezione privata.
Foto: Archivio Attilio Selva



Fig. 31 - *L'ingegner Clerici*,
1926-27 circa. Collezione privata.
Foto: Archivio Attilio Selva

modellato puntuale e attento, reso vibrante dai segni impressi nel lavorare la materia, così come nei riferimenti figurativi, attinti dai bronzi antichi e dai busti quattrocenteschi, variamente accostati alla modernità delle capigliature o dell'abbigliamento.

Analogamente ai ritratti, anche il potente modellato di *Enigma*, presentata nel 1921, oltre i suoi aspetti formali di «stupendo vigore plastico»¹¹⁵, suggeriva «piuttosto l'idea della realtà e [...] dell'evidenza della vita»¹¹⁶. La traduzione in marmo, infatti, se da una parte conferiva una maggior monumentalità all'opera, costringendo la figura entro soluzioni dai contorni netti e dalle linee sintetiche – come nei lineamenti del volto, nei contorni delle palpebre o della bocca – certo memorie delle suggestioni del viaggio in Egitto nel 1920¹¹⁷, dall'altra presentava una morbidezza nella conduzione e un'attenzione tale per quegli aspetti sensibili del vero

che ne rivelavano «una chiara e moderna umanità, di una così salda evidenza da non dover richiedere alcun contributo decorativo»¹¹⁸. La compresenza di questi due elementi, il senso di mistero che deriva dal loro accostamento, è la cifra che caratterizza lo stile di Selva nelle sue opere di maggior respiro. Sullo stesso orientamento di *Enigma* risulta perciò *Ritmi*¹¹⁹ (fig. 33), elaborata intorno agli stessi anni ed esposta nel 1922 alla Biennale di Venezia, in cui la geometria della composizione – forti ancora i ricordi egiziani – viene subordinata e quasi piegata dalla sensibilità dello scultore verso una maggior naturalezza di risultato. Il nudo, appoggiato sopra un pannello leggero che si adagia su di un plinto, appare frontalmente in una posizione simmetrica, dove le braccia e le gambe piegate sono ordinate in maniera speculare se non per la collocazione della gamba sinistra, tratta al corpo con gesto naturale. La figura è ferma, come in attesa; eppure, l'interruzione dell'ordine causato dalla postura dell'arto inferiore, così come l'aprirsi misterioso delle dita delle



Fig. 32 - *Il dottor Pastega*, 1926-27 circa.
Collezione privata.
Foto: Archivio Attilio Selva

mani, alzate al sole a difendersene o a cogliere il senso della preghiera, paiono alludere a una danza che sta per iniziare. Un ritmo che quasi costringe a seguire con lo sguardo il tendersi appena percettibile dei muscoli modellati con salda e sensuale forza sotto la pelle della modella, annullando la distanza tra carne e gesso nelle morbidezze del ventre, del collo o delle braccia torte; e sottolineando, se ancora ci fossero dubbi, come per Selva il corpo femminile fosse interesse estetico e fondamentale ricerca. Ancor più in *Sogno di maternità* (fig. 34), opera coeva esposta nel 1923 a Torino, l'umanità della modella – la moglie Natalina, incinta della figlia Lucilla¹²⁰ – prevale sull'impianto rigoroso della costruzione, che cede definitivamente a una maggior scioltezza nella posa: il lirico abbandono della futura madre si accorda alla porosità diffusa e modulata delle superfici, «sì che la bella carne della dormiente palpita in un respiro profondamente umano»¹²¹.
Ritmi fu salutata da Ojetti «come un plebiscito»¹²² a rappresentante della nuova scul-

Fig. 33 - *Ritmi*, 1921 circa.
Collezione privata



tura italiana, e una versione in bronzo fu commissionata dallo Stato per la Galleria nazionale di Roma¹²³: spogliata delle forzature geometriche e arricchita da un senso saldo e carnoso della materia, l'opera deve aver parlato al critico non solo delle qualità tecniche già ammirate in Selva negli anni precedenti, ma anche della sua particolare inclinazione a fare del vero il fine e il mezzo di una ricerca che andava sempre più iscrivendosi nell'orizzonte umano, trovando tangenza con i suoi indirizzi estetici. È a partire dal 1922 infatti che i rapporti tra Ojetti e Selva si fanno più intensi¹²⁴, e vedono lo scultore coinvolto in varie iniziative capeggiate dal critico per la promozione di quella linea "classica" della giovane arte italiana propugnata sulle pagine di "Dedalo": dalla sua presenza nella collezione del Museo d'arte italiana a Lima nel 1922¹²⁵ a quella dell'Esposizione di Venti artisti italiani presso la Galleria Pesaro di Milano, curata dal critico (1924-25); così come l'incoraggiamento per la partecipazione al concorso per il monumento alla Madre italiana in Santa Croce a Firenze tra il 1923 e il 1924, in cui arrivò secondo¹²⁶, o al suo diretto intervento nell'inchiesta sull'insegnamento artistico promossa dallo stesso Ojetti sulla rivista, tra aprile e agosto del 1923¹²⁷.

Oltre le influenze secessioniste, Selva riesce a trovare la via per una propria autenticità e una piena consapevolezza dei mezzi del mestiere: «sostanza scultorea genuina» «ove più che una luce di pensiero è il peso della carne a materializzare, colmare la forma»¹²⁸. Caratteristica, questa, riconosciutagli con ammi-



Fig. 34 - *Sogno di maternità*, 1921 circa.
Collezione privata. Foto: Archivio Attilio Selva

razione da Maraini e Ojetti, che nel corso degli anni Trenta mostreranno tuttavia un atteggiamento di riserva nei confronti della sua opera, ormai evidente alla soglia delle grandi prove monumentali, segnate da eloquenti assenze nei loro scritti. Pur avendo mostrato significativi punti di contatto con i loro orientamenti critici, improntati a una cultura di stampo purovisibilista e neotradizionista, Selva se ne discostava per alcuni aspetti sostanziali, profondamente legati al suo modo di lavorare e di intendere la scultura. Egli infatti procedeva nelle indagini sulla figura umana trovandone le ragioni compositive non in principi formali di sintesi ulteriore, quanto piuttosto internamente ai corpi stessi, per "via di fare": affidando così alla struttura anatomo-

Fig. 35 - *Bozzetto*, 1919 circa.
Collezione privata





Fig. 36 - *Bozzetto*, anni '50. Collezione privata

mica, strettamente legata all'articolarsi fisico delle ossa e dei muscoli – unico «mezzo [...] che guida l'artista alla formazione dell'opera che ha immaginato e che sente dentro, come una corporea visione»¹²⁹ – una valenza costruttiva che conferiva solidità alle «forme vive dei modelli»¹³⁰, esaltate nelle loro particolarità. Profondamente legata alle sugge-

stioni del vero e alle qualità fisiche dei corpi, quella di Selva era una concezione del fare artistico essenzialmente pratica e artigianale, la cui conoscenza, maturata dallo scultore in anni di esperienza e di assiduo lavoro, non lasciava spazio a considerazioni teoriche o di ordine intellettuale, finalizzata com'era al raggiungimento della piena padronanza della

materia. Eloquenti, in tal senso, le parole di Maraini, che nel 1931 tratteggiava un breve ritratto dell'amico:

Atilio Selva è prima di tutto uno dei pochi scultori che conoscano veramente a fondo il mestiere da buon operaio. Tutti quei lati materiali della scultura che oggi vengono trascurati dai giovani [...] egli li ha sperimentati e condotti con le sue proprie mani per anni. V'era anzi in lui una certa civetteria, quasi, di foggare persino l'armatura in ferro e piombo a crocette destinata a regger la creta, in uno scheletro bello e perfetto: sicché a entrar nel suo studio lo si trovava più intorno al banco da falegname o all'incudine che al trespolo. [...] In questa presa di possesso del vero, a furia di tenace studio e di perizia tecnica, che caratterizza l'opera dell'artista si riflette la natura schiva e realistica dell'uomo. Questi è modesto, fatti ed azione più che parole o letture, incurante di distrazioni e conversazioni [...] Un di quegli artisti all'antica, insomma, che sono come il fior fiore dell'essenza artigiana: tutto arrosto e niente fumo¹³¹.

Pur mantenendo negli anni profonda stima per il lavoro di Selva – fu il critico stesso, nei panni di nuovo segretario della Biennale di Venezia, a proporgli una sala personale per



Fig. 37 - Atilio Selva nello studio che lavora alla statua della *Giustizia*, 1939 circa.
Foto: Archivio Atilio Selva

l'edizione del 1928, che sfumò per un ritardo da parte del finitore¹³² – appare quindi maggiormente comprensibile il motivo per cui, al volgere degli anni Trenta, il giudizio di Maraini nei suoi confronti fosse ormai velato da un certo rammarico. Nonostante infatti riconoscesse allo scultore un «prestigio di tecnica, tanto alto, che formalmente non si oserebbe dire possa alcun batterlo, od anche eguagliarlo [...] d'un maestro che sa modulare e modellare la carne, indurirvi sotto le ossa, snodare le articolazioni in modo mirabile»¹³³,

tuttavia il suo lavoro, che pure l'aveva entusiasmato negli anni giovanili per le qualità di solidità e costruzione formale, risultava agli occhi del critico ancora «troppo vero, anche se non realistico»¹³⁴: ormai lontano dai propri orientamenti, e mancante, in sostanza, di quella «rivoluzione architettonica» che avrebbe permesso alla scultura di Selva di salire «definitivamente nelle sfere superiori dell'arte»¹³⁵.

Gli anni Trenta e la scultura monumentale

A partire dalla metà degli anni Venti, una serie di occasioni lavorative impegnano Selva nell'applicazione della propria opera in diversi ambiti, da quello funerario a quello decorativo e di arredo urbano, per committenze private e pubbliche. Al soggiorno in Egitto nel corso del 1920, impegnato nel cantiere del Palazzo Abdin al Cairo¹³⁶ e a diretto contatto con l'arte e la scultura egizia – «magnifico pretesto per vedere tante cose belle che sognai sempre», scrive lo scultore prima della partenza¹³⁷ – risale una prima riflessione sulla dimensione monumentale, che prese forma in alcuni progetti di arte funeraria basati su volumi chiusi e geometrizzanti, volutamente stilizzati¹³⁸. Le pose raccolte delle figure scandiscono in maniera netta lo spazio, esaltando così l'architettura che le compone, secondo un linguaggio più essenziale e concentrato: come nella figura della dolente per la *Tomba de Joanna* al Verano (1922-23)¹³⁹, estrema sintesi degli studi di



Fig. 38 - *Monumento ai caduti*, 1924-25.
Quinto di Treviso (Treviso)

nudo dell'anteguerra; o nella linearità verticale del gruppo del *Monumento ai caduti di Quinto Treviso* (1924-25)¹⁴⁰, ritmata dai volumi elementari delle vesti della *Madre*¹⁴¹ e della *Sposa* raccolte intorno all'altare (fig. 38), a cui lo scultore accosta brani di adesione al vero nella descrizione del volto e delle mani delle figure. Qualche anno dopo, Selva rielaborerà gli stessi temi e moduli compositivi nel *Monumento funebre per il principe Carlo Brancaccio* al Verano (1926-30 circa)¹⁴²: nel tempio dalle forme massicce e squadrate, di impronta secessionista-

sta, due figure femminili sono raccolte a protezione del lume delle memorie familiari. Se nelle pose e negli atteggiamenti esse ricordano gli esempi appena citati, le forme invece sono svolte in un andamento largo e riposato che accoglie i morbidi panneggi delle vesti e la pienezza rotonda dei volumi con cui sono costruite le due figure, secondo un linguaggio più disteso, piano ed equilibrato.

L'interesse per gli aspetti compositivi e le cadenze decorative dei nudi femminili, in relazione agli elementi architettonici, trova pieno compimento nell'insieme della *Fontana delle Cariatidi*, realizzata per l'arredo urbano di piazza dei Quiriti a Roma (1924-28)¹⁴³. La geometria delle figure, articolate secondo una variazione modulare ben evidente nelle pose dai ritmi alternati delle membra, obbedisce adesso a un criterio compositivo architettonico che non si limita esclusivamente a un principio di costruzione interno, ma prova a fondersi con la struttura di sostegno e raccordo delle due vasche; soluzione ottenuta dallo scultore tralasciando l'estrema sintesi dei volumi chiusi e serrati, utilizzata precedentemente, a favore di una maggiore apertura e varietà nelle posture e nel model-



Fig. 39 - *Cariatide*, 1924-25, bozzetto per la *Fontana delle Cariatidi*. Roma, piazza dei Quiriti.

Foto: Archivio Attilio Selva

lato. Come si può notare infatti dai bozzetti in gesso delle figure delle *Cariatidi* (fig. 39), ciò che colpisce è soprattutto l'amorevole attenzione e l'esattezza nella resa dettagliata dei delicati passaggi nel modellare la carne, poiché niente poteva essere «più bello – sono parole dello scultore – del nudo, niente più onesto e sincero»¹⁴⁴, come gli avevano suggerito «le orme degli artisti sommi»¹⁴⁵, nonostante le polemiche che accompagnarono la messa in opera e la mancata inaugurazione ufficiale della fontana. A tali indagini appartiene anche il torso *Primula* (fig. 40), realizzato nello stesso periodo¹⁴⁶. Qui la solidità formale e la rigorosa indagine anatomica del sottile corpo

adolescente sono accompagnate e addolcite dalla delicatezza della patina, nel trattamento carezzevole della superficie marmorea – tanto più evidente nella versione originale in gesso, che come tutti i modelli originari delle opere di Selva conserva nella porosità della materia l'impronta diretta della modellatura, quella più personale dell'autore.

Dopo il primo conflitto mondiale, l'urgenza di dare forma al lutto collettivo e celebrare, riscattandone la memoria, il sacrificio



Fig. 40 - *Primula*,
1924 circa.
Collezione privata

di migliaia di persone per la vittoria conquistata, dette impulso in Italia, come nel resto dell'Europa, all'erezione di una nuova tipologia di monumenti, quella dedicata ai caduti, che dai grandi ai piccoli centri, con una diffusione capillare, ridisegnarono il paesaggio urbano. La dimensione del fenomeno e le molteplici soluzioni che ne derivarono – dal valore artistico spesso discutibile – posero le condizioni per una nuova attenzione verso il genere monumentale: non solo da parte degli scultori e architetti della generazione di Selva, che ne intravedevano le opportunità lavorative, ma anche da parte della critica che, polemizzando ora contro l'«invasione monumentale»¹⁴⁷, ora discutendo intorno ai progetti presentati in occasione di concorsi a livello nazionale, andava delineando alcune proposte per rinnovare il linguaggio celebrativo¹⁴⁸. Tra queste, da una parte prevalse l'esigenza di superare il particolarismo e l'enfasi retorica cara all'Ottocento attraverso il riferimento alle forme sobrie della tradizione artistica italiana (in particolar modo di quella classica e romana); dall'altra la necessità di subordinare la scultura all'architettura, intesa come principio strutturale e ordinatore, più adatta a contenere le grandi dimensioni della scala monumentale. Un momento certo significativo in tale dibattito fu il concorso per il Monumento alla Madre italiana in Santa Croce a Firenze (1923-24) a cui Selva partecipò, probabilmente incoraggiato da Ojetti¹⁴⁹, confrontandosi nella prova di secondo grado con le contemporanee ricerche di Libero Andreotti, Romano Romanelli e Antonio Ma-

raini¹⁵⁰. Il monumento avrebbe dovuto risolversi nell'iconografia della Pietà, soggetto religioso rinnovato dal profondo e attuale significato civile, e collocato su di un altare all'interno di uno dei luoghi simbolo delle memorie italiane, imponendo così il confronto con la tradizione. Rispetto alle soluzioni dei colleghi il gruppo di Selva si mostrava «ben piantato e ben tagliato» con «sicuro vigore», distinguendosi per la grande «freschezza di modellatura»¹⁵¹ delle due figure, soprattutto nella testa della Vergine, dai tratti della moglie Natalina. La forte attenzione alla resa delle particolarità individuali ne guastava però l'intonazione spirituale, che secondo il parere della giuria non aveva «niente di sacro»¹⁵². Alla seconda prova, nel maggio del 1924, lo scultore reimpostava la composizione secondo un andamento verticale in cui al corpo del Cristo, dalla modellazione assai levigata, faceva eco la più ponderata testa della Vergine, particolarmente apprezzata come una «tra le più belle mai modellate da questo mirabile scultore» per la sua «salda e tragica verità»¹⁵³. Tuttavia, il contrasto fra la diversa riuscita delle figure e l'eccessiva sproporzione tra il gruppo e l'ambiente della cappella non convinsero pienamente la giuria, che preferì le linee meditate e sobrie del lavoro di Andreotti, assegnando a Selva in via eccezionale il secondo premio, a meritato riconoscimento delle sue capacità.

Nei monumenti realizzati intorno alla metà degli anni Venti lo scultore sperimentò su differenti registri il complesso tema della me-

moria e della celebrazione dei caduti. Se inizialmente, nelle forme ancora secessioniste del *Monumento per Quinto di Treviso*, i caduti erano evocati simbolicamente dalla fiamma accesa sull'altare e dalle figure raccolte intorno ad esso, dopo l'esperienza fiorentina, nell'affrontare la medesima tematica per il *Monumento ai caduti di Villa Santina* (Udine, 1923-26)¹⁵⁴ Selva svolse il tema celebrativo in maniera esplicita con una maggiore complessità formale, ponendo l'enfasi sui sentimenti di pietà, eroismo e sull'esaltazione del sacrificio per la patria (intonazione che contraddistinguerà poi le opere monumentali per Trieste e Capodistria degli anni Trenta). Elevato su un basamento triangolare, il gruppo si articola nell'intreccio di masse dei corpi vigorosi di un soldato e del compagno caduto che viene sorretto: le corporature possenti dei due fanti seminudi, in un gioco di forze dalla cadenza serrata, esprimono adesso «le più nobili virtù di un popolo», eloquente immagine da cui «traspira l'espressione di una energia non comune»¹⁵⁵. La nudità eroica è esibita nelle torsioni muscolari, suggerendo non solo il confronto con gli esempi antichi dei gruppi ellenistici, ma anche con il più recente *Monumento a Enrico Toti*, realizzato da Arturo Dazzi tra il 1918 e il 1922 (vicenda in cui rimase coinvolto lo stesso Selva)¹⁵⁶, oltre gli esempi di Meštrović e di Bourdelle. Rispetto alle forme più sintetiche e abbreviate di questi, però, Selva risolve la muscolatura del nudo maschile in un modellato ricco e variato, solido ma sensibilmente attento alla verità fisica dei corpi: caratteristica, questa,

che permarrà in gran parte della sua produzione monumentale.

Con gli anni Trenta iniziò per lo scultore un periodo importante e impegnativo, non esente da contraddizioni: coinvolto a livello nazionale in numerose imprese monumentali che lo assorbirono quasi totalmente e accrebbero la sua notorietà (definitivamente riconosciuta con la nomina ad Accademico d'Italia, nel marzo del 1932)¹⁵⁷, paradossalmente il giudizio della critica, che ne riconosceva di fatto il valore assoluto, non sempre fu entusiasta del suo lavoro. Scarsa, inoltre, fu la sua partecipazione alle esposizioni del tempo con nuove opere.

Di carattere fiero, diretto e schietto nei modi, che ricordava «talvolta la collera della triestina Bora»¹⁵⁸, Selva non ebbe gioco facile nella sua città natale. Sull'onda del successo riscosso agli inizi degli anni Venti, fu invitato a partecipare all'antologia di artisti triestini curata da Salvatore Sabilia per i tipi de L'Eroica. Alla pubblicazione del libro, nel 1922, fra i nomi di Arturo Rietti, Vito Timmel, Piero Marussig, Edgardo Sambo e Ruggero Rovani non comparirà, a sorpresa, quello di Selva: la vicenda che portò alla sua esclusione è emblematica della temperie morale dello scultore, uomo di grande personalità e assolutamente non incline ai compromessi. Il perché, lo troviamo nel prelude dell'autore, che discutibilmente pubblicò la lettera di Selva in risposta al suo invito:

Cosa posso dirle? [...] io non posso dire di me le balle che potrebbe dire

l'amico Prister – io posso darle solo le generalità. Attilio Selva, nato a Trieste, così per caso, da Giovanni e Virginia Spadoni, brava e buona gente che mi aiutarono quanto poterono nei primi passi. Ecco tutto. La mia via crucis non è ancora finita e da Trieste non ebbi nulla; non posso aver riconoscenza per la mia città [...] Dunque la prego di non comprendermi con i sopradetti, non ho niente in comune, solo la nascita, così per caso [...] Ma è proprio convinto che possa interessare la mia storia? in tempi come questi? Un norcino interessa più da vicino: la sua mortadella almeno farà venire l'acquolina in bocca a chi tiene l'appetito trascurato. La saluto caramente¹⁵⁹.

Tuttavia, lo scultore ebbe modo di riconciliarsi ben presto con la sua città natale: a partire dalla metà degli anni Venti fu coinvolto nella realizzazione dei principali monumenti per Capodistria e Trieste, che stava conoscendo una rinnovata attività urbanistica atta a dare definizione, rinsaldare e celebrare la sua raggiunta italianità¹⁶⁰. Le sue opere, che avrebbero celebrato le figure-chiave dell'irredentismo, come Guglielmo Oberdan e Nazario Sauro, o commemorato i volontari caduti in guerra, eredi dei loro insegnamenti, segneranno la nuova fisionomia della città nei suoi luoghi più rappresentativi, come il Colle di San Giusto, il quartiere Oberdan e Piazza dell'Unità. Benché molta della fama



Fig. 41 - Monumento a Guglielmo Oberdan, 1927-34. Trieste, Sacrario Oberdan.
Foto: Archivio Attilio Selva

postuma dello scultore sia legata principalmente alla stagione monumentale – nel bene e nel male, al netto del successo in vita e della seguente *damnatio memoriae* – il rapporto con questa parte della sua opera fu molto conflittuale per Selva. Egli «ne aveva un tal quale segreto terrore»¹⁶¹ a causa delle fatiche del lavoro da approntare, dovendo spesso lottare «con circostanze esterne, con



Fig. 42 - *Monumento ai caduti*, 1924-35. Trieste

impegni a termine fisso, con pensieri altrui discordi e mutevoli, con interventi sollecitatori»¹⁶² che certo poco gli gioveranno, lasciandolo talvolta profondamente amareggiato. Estremamente rigoroso nel proprio lavoro, dall'«esecuzione sempre attanagliata dallo scrupolo del raggiungimento perfetto»¹⁶³, a volte nella grande scala Selva non riuscì a mantenere quella saldezza di concetto e di conduzione che invece caratterizzava le sue opere di dimensioni più contenute, dove il meticoloso controllo formale diventava funzionale a una maggior naturalezza d'espressione. Ad uno sguardo d'insieme le figure eseguite con grande precisione nei gruppi monumentali sembrano guastare in un certo modo il risultato finale, mostrando quasi una sua intima difficoltà – sostanzialmente per disposizione personale, più che per capacità – a ricondurre la visione del particolare in una linea sintetica più



Fig. 43 - *Bozzetto per il concorso del Monumento a Simón Bolívar per Quito*, Ecuador, 1929 circa. Collezione privata

snella e strutturata che il genere monumentale avrebbe forse necessitato, e che la critica del tempo si sarebbe aspettata. Questo può spiegare molto del silenzio che seguì le inaugurazioni ufficiali delle opere monumentali¹⁶⁴. Concepiti e realizzati intorno agli stessi anni¹⁶⁵, ogni monumento ha un proprio timbro e registro linguistico, che mostra come lo scultore lavorasse a ogni idea concepandola in maniera autonoma, con piena libertà inventiva. Se *Oberdan* (1927-34, fig. 41) e i



Fig.44 - *La Vittoria*, particolare del Monumento a Nazario Sauro, 1926-35 (distrutto). Capodistria, Slovenia. Foto: Archivio Attilio Selva



Fig. 45 - *L'Italia*, bozzetto per i *Pili portabandiera* 1928-33. Trieste, piazza dell'Unità. Foto: Archivio Attilio Selva



Fig. 46 - *Eva*, 1930. Collezione privata. Foto: Archivio Attilio Selva

Caduti di Trieste (1924-35, fig. 42) sono classicamente raffigurati nella nudità e nella pienezza della forza non solo fisica, ma anche morale, *Nazario Sauro* (1926-35) è presentato nella sua verità umana di uomo del popolo e di eroe del mare. Sullo stesso monumento svetta la figura idealizzata della *Vittoria* alata, dall'iconografia classica ma resa più attuale nel trattamento sintetico delle superfici (fig. 44). La larghezza di modellato di quest'ul-

tima, a sua volta, richiama per tipologia le figure simboliche dell'*Italia* e di *Trieste* nei *Pili portabandiera* per piazza Unità (1928-33, fig. 45), lì disposte ad affiancare, quasi guide spirituali, quelle più pacate dei soldati assorti, personificando i principi ideali che li guidarono. Unica tra le sue opere monumentali a comparire sulle pagine di "Dedalo", i *Pili* furono apprezzati da Ogetti come punto di arrivo dello scultore, finalmente «giunto allo

stile» non «appoggiandosi ad una comoda cifra, ma soltanto alla lealtà del vero»¹⁶⁶; del resto, un rinnovato interesse nei suoi confronti Ojetti l'aveva già mostrato l'anno precedente, quando alla Prima quadriennale aveva indicato *Eva* (fig. 46), dal largo bacino e solida nelle carni, come «la più bella statua dell'esposizione»¹⁶⁷, tanto che si adoperò per il suo acquisto per la Galleria d'arte nazionale (proposta che fu però rifiutata da Selva)¹⁶⁸.

Negli stessi anni, inoltre, lo scultore fu impegnato in altre importanti collaborazioni legate alle committenze del regime, lavorando ad esempio nei complessi progettati da Marcello Piacentini per il Mausoleo Cadorna a Pallanza (1929-32)¹⁶⁹, e poi, alla fine degli anni Trenta, presso il Palazzo di Giustizia di Milano¹⁷⁰. Per Enrico Del Debbio, che già aveva progettato la Casa Rossa di Selva nel quartiere degli artisti nel 1923-25¹⁷¹, eseguì quattro atleti nello Stadio dei marmi al Foro Mussolini (1928-30), rafforzando un legame che già li aveva visti lavorare insieme al Monumento a Nazario Sauro, a quello dei caduti triestini e, precedentemente, per la Mostra di arti decorative a Monza nel 1927¹⁷². La riflessione sul rapporto fra scultura e architettura – tema, questo, particolarmente sentito dall'ambiente artistico italiano che si misurava allora con le rinnovate esigenze di monumentalità celebrativa – interessò lo stesso Selva che, come molti della sua generazione, si confrontò sull'argomento sperimentando soluzioni differenti a seconda della loro destinazione. Nei soldati del *Mausoleo Cadorna* così come, sempre negli stessi



Fig. 47 - *La Cinematografia*,
1928-30. Roma,
Teatro del Dopolavoro ferroviario

anni, nei *Gruppi per il teatro del Dopolavoro ferroviario* (1928-30)¹⁷³ – si veda, ad esempio, la *Cinematografia* (fig. 47) – o nel *Monumento a Guido Baccelli* (1929-31), entrambi a Roma, lo scultore riuscì a trovare un'armonizzazione tra la parte figurativa e quella architettonica, dove le forme erano subordinate alle esigenze decorative e strutturali secondo un andamento più sintetico. In altri contesti, invece, la scultura a tutto tondo si colloca in maniera autonoma rispetto all'architettura, come l'imponente statua della *Giustizia* per Milano, quasi isolata nel Cortile d'onore del tribunale.



Fig. 48 - *Fromboliere*, 1928-30.
Roma, Stadio dei marmi



Fig. 49 - Una sala della mostra personale di
Attilio Selva, Trieste 1939.
Foto: Archivio Attilio Selva

Nel caso dei quattro *Atleti per lo Stadio dei marmi* (fig. 48) sopra citati, invece, le figure stabiliscono un più stretto colloquio con l'ambiente esterno e i volumi degli edifici: a coronamento della struttura sportiva, «opera architettonica complessa e grandiosa» – la descriverà Piacentini – «dove la vegetazione folta ed intatta suggeriva quasi la visione di quegli sfondi che nell'antichità classica erano prescelti a circondare i teatri e gli stadii»¹⁷⁴, le figure di Selva, poste ai lati della tribuna d'onore e tra le prime ad essere realizzate, modello normativo per le successive, trovavano piena affinità con l'estetica evocativa della tradizione classica di Del Debbio¹⁷⁵.

Due importanti mostre personali, l'una nel 1929 a Roma e l'altra nel 1939 a Trieste – uniche retrospettive dedicate allo scultore durante la sua vita – aprono e chiudono un decennio decisamente complesso per Selva che

dovette districarsi, come già detto, tra l'intensa attività monumentale e gli impegni istituzionali legati alla sua nomina ad Accademico d'Italia (tra cui l'incarico di Commissario del sindacato laziale, tra ottobre del 1932 e giugno del 1933)¹⁷⁶, distogliendolo dal lavoro più strettamente artistico. Le venti opere esposte da Selva alla Prima sindacale del Lazio del 1929, dalla «saldezza plastica così sicura», assumevano «un valore di classicità vera, di quella che animava i più vigorosi scultori di Roma antica»¹⁷⁷, confermando le doti di «scultore d'istinto raro», come lo definì in quell'occasione Roberto Papini, soprattutto in rapporto alla sua attività ritrattistica. Sia alla mostra romana che a quella di Trieste nel 1939 nei padiglioni del giardino pubblico (fig. 49) – quasi un doveroso omaggio al proprio concittadino, divenuto ormai famoso – l'opera di Selva era rappresentata in



Fig. 50 - *Bambino malarico*,
1928 circa.
Collezione privata



Fig. 51 - *Lucilla*, 1931-32. Roma, Accademia Nazionale di San Luca

prevalenza da ritratti, molti dei quali già esposti¹⁷⁸. Lo scultore alternava differenti suggestioni e riferimenti figurativi, obbedendo a un'ispirazione che, partendo dal modello, era ancora alimentata dai ricordi della grande tradizione: nelle teste di *Camilla* (altrove indicata come *Signora romana*, 1929)¹⁷⁹ e *Bambino malarico* (1928 circa, fig. 50)¹⁸⁰ l'intonazione rigorosa rendeva evidente l'accostamento alla ritrattistica romana, mentre *Lucilla* (1931-32, fig. 51)¹⁸¹ e *Giuliana* (1930), dall'andamento più mosso e delicato, suggerito forse dalla familiarità dei soggetti – figlia dello scultore la prima, nipote la seconda – richiama l'esempio di Donatello e Benvenuto Cellini. A differenza delle più note opere pubbliche, la dimensione intima e raccolta dei ritratti trovava un largo e unanime consenso da parte

della critica, che vi riconosceva l'arte del Selva più autentico. Così Silvio Benco delineò un sentito e vivo ritratto dell'amico artista nel piccolo catalogo della personale triestina:

Ma la sua predilezione, e quasi l'agognato “riposo in se stesso”, nell'alacrità delle più ingenite e più amorosamente affinate virtù sensitive, sono le opere che egli compie per propria libera ispirazione d'interprete della bellezza, per propria osservazione penetrativa di quel naturale umano che è il campo d'arte dello scultore: vogliamo dire gli studi di figure e di teste, le statue compiute per se solo, i ritratti. Non sarebbe egli un artista moderno senza questi bisogni d'intima concentrazione che del resto fu anche degli antichi, e degli artisti d'ogni tempo¹⁸².

Il lavoro come vita: la scultura religiosa e gli ultimi ritratti

Terminati i lavori per Trieste, nella seconda metà degli anni Trenta Selva era ancora occupato in altri due grandi cantieri monumentali: stava lavorando alla colossale statua della *Giustizia* per l'omonimo palazzo milanese di Piacentini (1939-41) e all'altorilievo *Lo spirito volontaristico della goliardia padovana* nel Cortile nuovo di Palazzo del Bo' a Padova (1937-39, fig. 53), sede del rinnovato ateneo durante



Fig. 52 - Attilio Selva accanto a *Enigma* nelle sale del Civico museo di arte moderna e contemporanea di Anticoli Corrado, anni Cinquanta. Foto: Archivio Attilio Selva

il rettorato di Carlo Anti (archeologo e già suo compagno ai tempi dell'ambiente nazionalista romano)¹⁸³.

L'avvento della Seconda guerra mondiale segnò un definitivo spartiacque nella produzione e nella vita dello scultore: le difficoltà di quegli anni rallentarono molti dei grandi lavori avviati a cavallo degli anni Quaranta, come il *San Carlo Borromeo* per piazza Augusto Imperatore (1940-43)¹⁸⁴ o la *Pietà* per la cappella dell'Arciconfraternita dei Trapassati al Verano (1941-43). Altri progetti, per cui Selva si era già speso molto lavorando assiduamente, invece, subirono un arresto fino al definitivo annullamento, causandogli un danno anche economico, come fu per il



Fig. 53 - *Lo spirito volontaristico della goliardia padovana*, 1937-39. Padova, Palazzo del Bo', Cortile nuovo

grande gruppo della *Deposizione* per la chiesa sotterranea della Stazione Termini progettata da Angiolo Mazzoni (1941-43, fig. 56)¹⁸⁵, o per il *Monumento ai caduti* nel campanile del duomo di Monfalcone insieme all'architetto Francesco Leoni (1938-40).

La stagione della ricostruzione post bellica segnò per Selva – come molti della sua generazione che lavoreranno fianco a fianco per gli stessi complessi decorativi – un periodo di nuove committenze legate in prevalenza all'ambito ecclesiastico: i grandi cantieri romani lo videro impegnato in importanti opere, eloquenti per tematiche e dimensioni, dove più immediato si imponeva il confronto con la tradizione. I lavori d'arte sacra di questi anni, nei più vari riferimenti all'arte del passato mostrano come lo scultore, accostandosi liberamente ai grandi esempi, vi attingesse in maniera sincretica per la sua ispirazione: dal grandioso *Sant'Eugenio* nell'abside della Basilica a lui dedicata (1949-51)¹⁸⁶, barocco nell'opulenza del manto, alle linee puriste degli *Angeli reggicandelabro* per l'altare di Santa

Fig. 54 - *Bozzetto per una Minerva*,
anni '50. Collezione privata



Fig. 55 - *Bozzetto per una figura
allegorica, anni '50.*
Collezione privata





Fig. 56 - *Deposizione*, bozzetto per la chiesa della Stazione Termini, 1941 circa.
Foto: Archivio Attilio Selva

Maria Regina degli Apostoli o della *Sant'Agnese* per il Collegio Capranica (1954); nelle statue, ancora, del *Battista* e del *Redentore* nel porticato di San Giovanni Bosco (1957-58)¹⁸⁷, iconico omaggio a Piero della Francesca. In queste opere, svolte secondo un linguaggio semplificato più consono forse alle esigenze della committenza religiosa, Selva riuscì comunque a mantenere una propria cifra stilistica e una coerenza di percorso. Benché i risultati non siano sempre convincenti – evidenti alcune rigidità che ne diminuiscono la forza comunicativa – i suoi lavori si distinguono sempre per quella solida costruzione dei volumi e conduzione del modellato, attenta ai minimi particolari, che appartengono intimamente alla scultura di Selva. Altre opere trovano invece una maggior corrispondenza con l'indole dello scultore, come l'intensa *Madonna della Pace* (1946



Fig. 57 - *Madonna della Pace*, 1946 circa.
Foto: Archivio Attilio Selva

circa, fig. 57)¹⁸⁸: nelle larghe vesti cinquecentesche, la madre pensosa con il figlio sul grembo ricorda le meditazioni sul tema della maternità – «maternità, egli sempre dice, deriva da bellezza»¹⁸⁹ – a lui particolarmente caro sin dagli anni Venti, continuamente rielaborato nel corso del tempo in piccoli e gustosi bozzetti. Chiamato nel 1943 alla cattedra di scultura dell'Accademia di belle arti romana (di cui sarà titolare fino al 1958), durante il periodo più aspro del conflitto Selva

Fig. 58 - *Bozzetto per una Madonna e Bambino con San Giovannino*,
anni '40. Collezione privata



Fig. 59 - *Bozzetto*, anni '20.
Collezione privata





Fig. 60 - *Bozzetto*, anni '20. Collezione privata

trovò rifugio ad Anticoli Corrado, intimo e amato luogo di ritiro, dove accanto ai progetti di arte sacra continuò a dedicarsi alla produzione ritrattistica, da sempre prediletta. Tra gli anni Quaranta e Sessanta prendono forma le figure fortemente espressive di *Chierichetto*¹⁹⁰ (fig. 61), della giovane *Elvira* (1957 circa, fig. 62) e del contadino *Collolungo* (1966, fig. 63), volti a lui familiari incontrati per le strade anticoolane, modelli quotidiani in cui lo scultore trova un'intima ispirazione. Lì, sul finire del decennio, Selva aveva iniziato

a costruire la propria casa-studio su progetto del figlio Bernardo, architetto, con decorazioni musive di Sergio (analogamente a quanto verrà fatto per la palazzina Selva all'Eur tra il 1953 e il 1955)¹⁹¹. La collaborazione e il sostegno dei figli, che a partire dagli anni Cinquanta aiutarono il padre nella gestione dei suoi lavori più impegnativi, furono di grande aiuto – morale e artistico – per lo scultore, che riuscì, nonostante l'età avanzata, a portare a termine alcune imprese di arte sacra, come quella della pala d'altare per la ba-

silica dei Santi Pietro e Paolo all'Eur, dove l'imponente altorilievo del *Cristo in trono* in bronzo dorato (1965-66)¹⁹², moderna reinterpretazione dell'iconografia bizantina, si accorda ai mosaici astratti di Sergio che lo incorniciano. La nuova dimensione, più defilata, non impedisce poi allo scultore di partecipare a grandi complessi monumentali in America, come il *Paseo los Próceres* a Caracas (per cui realizza, analogamente a Dazzi, sei bronzi degli *Eroi dell'indipendenza latina* intorno al 1954-56, fig. 64)¹⁹³ e l'arredo per l'abside della Holy Name Cathedral di Chicago con la decorazione di cinque grandi pannelli ad altorilievo, intitolati al *Santissimo Nome di Cristo* (1967-69).

Il valore della famiglia e il forte legame coi figli trovarono forma, significativamente, già nel 1952-53 con il toccante gruppo della *Morte di San Benedetto* per l'abbazia di Montecassino¹⁹⁴ (fig. 65) dove i discepoli che sorreggono il padre fondatore assumono le fattezze dei figli Sergio (fig. 66) e Bernardo, a indicare il lascito spirituale della propria opera



Fig. 61 - *Chierichetto*, 1942 circa.
Collezione privata.

Foto: Archivio Attilio Selva

alle nuove generazioni. In un'unica massa articolata simmetricamente e ben piantata, i due giovani monaci sostengono la figura del santo dal volto e dalle mani segnati – una vita dedicata al lavoro e alla fede: quella fede nell'arte che Selva ha sempre perseguito, tenacemente, nel suo cammino di artista.

Di Selva sono le parole in un'intervista rilasciata nel 1967, parole che meglio non potrebbero suggerire il suo più profondo e intimo pensiero in merito all'arte, tanto più significative considerando la scarsa inclinazione dello scultore a figurare in dichiarazioni pubbliche.

Voce che è una specie di testamento *in fieri*, onesta e consapevole analisi di una intimità dell'essere, più che un'affermazione di poetica: «Lo so, dicono che oramai ho perduto il treno, che sono tanto vecchio, che sono finito. Dicono anche che quella fatta col marmo e col gesso non è più scultura, è niente. Ma non m'importa, e la moda è fatta per gli altri. Ho 78 anni, è vero, ma quello che conta è poter lavorare»¹⁹⁵. Una vita dedicata all'arte, quella di Attilio Selva. L'amore per il corpo, femmi-

Fig. 62 - *Elvira*, 1957 circa.
Collezione privata.
Foto: Archivio
Attilio Selva



nile soprattutto, come evento necessario che in traslato diviene l'amore per l'essere umano: qui l'artista giunge al suo ultimo atto, come se fosse di fronte alla sua ultima figura. Nella lucida conclusione dell'intervista, di fronte al dissolversi di ogni concretezza Selva constaterà, non senza un sorriso amaro, come in fondo l'unico sollievo fosse ormai «continuare l'uomo: [...] il resto non vale, il resto è rumore»¹⁹⁶.

NOTE

¹ M. Masau Dan, "Un Istituto di Belle Arti" per "abilitarsi al bello". Il Museo Revoltella dalla fondazione ad oggi, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Vicenza 2004, pp. 11-29; P. Fasolato, *1884-1914: notizie e note sull'arte a Trieste*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, a cura di M. Masau Dan e G. Pavanello, Milano 1995, pp. 54-71.

² B. Cuderi, *Il Curatorio del Museo Revoltella dal 1872 al 1914*, in *Arte d'Europa*, cit., pp. 83-90.

³ M. Masau Dan, *La politica delle acquisizioni del Museo Revoltella dalla fondazione al 1914. Formazione e crescita di una galleria d'arte moderna tra esposizioni internazionali e vita di provincia*, ivi, pp. 9-18.



Fig. 63 - Collolungo, 1966. Collezione privata.
Foto: Archivio Attilio Selva

⁴ A. Caroli, *Kaiserlich Königliche Staatsgewerbeschule in Triest. Arte e tecnica a Trieste 1850-1916*, Monfalcone 1995.

⁵ Nell'ultimo decennio dell'Ottocento furono acquistate *La Derelitta* di Domenico Trentacoste

Fig. 64 - Bozzetto del
Generale Bermúdez
per il Paseo los Próceres
(Caracas, Venezuela)
1954 circa.
Collezione privata





Fig. 65 - *Morte di San Benedetto*, 1952-53.
 Abbazia di Montecassino, Chiostro meridionale.
 Foto: Archivio Attilio Selva

(1895) e *Sogno di Primavera* di Pietro Canonica (1899), opere rappresentative del tentativo di superamento degli indirizzi realista e impressionista della scultura italiana del tempo. Vedi *Il Museo Revoltella*, cit., n. 13, pp. 126-128 e n. 15, pp. 136-138.

⁶ Il padre Giovanni era commerciale e sensale; la madre, Virginia Spadoni, «apparteneva ad una famiglia di patrioti», il cui

fratello Ernesto, zio di Attilio, era un attivista ed esponente del partito liberal-nazionale. G. Cesari, *Lo scultore Attilio Selva*, in "Rivista mensile della città di Trieste", a. V, n. 5, maggio 1932, p. 211.

⁷ Concepita per il Monumento funebre del senatore Tito Orsini, la sua versione in marmo fu commissionata e acquistata dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma nello stesso 1905. Vedi *Il Museo Revoltella*, cit., p. 116, n. 53, e *Leonardo Bistolfi (1859-1933). Il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di S. Berresford, Casale Monferrato 1984, pp. 84-85, 228.

⁸ Vedi G. Cena, *Leonardo Bistolfi*, in "Nuova Antologia", a. XL, n. 801, 1 maggio 1905, pp. 1-20; E. Thovez, *La scultura a Venezia. Leonardo Bistolfi*, in "La Stampa", 11 luglio 1905.

⁹ Per la fortuna dell'opera di Rodin in Italia tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, vedi F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912)*. I, in "Prospettiva", nn. 89-90, 1998, pp. 40-73; Id., *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912)*. II, in "Prospettiva", nn. 95-96, 1999, pp. 24-50; *Rodin et l'Italie*, a cura di A. Le Normand-Romain, Roma 2001.

¹⁰ U. Ojetti, *Nello studio di Leonardo Bistolfi*, in "L'Illustrazione italiana", 25 dicembre 1904, pp. 532-533.

¹¹ Id., *L'Arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano 1906, p. 57.

¹² Selva partecipò al concorso del 1906 con tre lavori, «una figura intitolata *Stanco* [...] un busto *Ritratto*» e «un bozzetto decorativo *Nel*

Fig. 66 - Sergio, bozzetto
per la Morte di San
Benedetto, 1952 circa.
Collezione privata





Fig. 67 - *Flavia*, 1959 circa. Collezione privata

giorno dei morti» (evidente, nel titolo, l'assonanza con le tematiche bistolfiane). ACMRev, Fondazione Rittmeyer, 1906, ff. 49, 51.

¹³ Conosciuta come *Monumento a Segantini*, la scultura era stata concepita per essere collocata sulla tomba del pittore nel piccolo cimitero di Maloja, in Alta Engadina. Vedi *Leonardo Bistolfi (1859-1933)*, cit., pp. 79-82, 227 e *Leonardo Bistolfi. I monumenti per Giovanni Segantini*, a cura di G. Mazza e G. Nicoletti, Arco 2009.

¹⁴ U. Ojetti, *L'Arte nell'Esposizione di Milano*, cit., pp. 57-58. Dello stesso parere Enrico Thovez, *La scoltura a Milano. Il monumento a Segantini di Leonardo Bistolfi*, in "La Stampa", 16 ottobre 1906.

¹⁵ Per un quadro complessivo, e in particolare per il salotto di Cesare Lombroso, frequentato dallo stesso Bistolfi, vedi M. Vinardi, *Bistolfi. Scultura come visione*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 109, 2003, pp. 18-30 e B. Musetti, *L'opera di Auguste Rodin nell'interpretazione critica di Giovanni Cena*, in "Annali di Critica d'arte", n. 2, 2006, pp. 241-269.

¹⁶ Agli inizi del Novecento, molte risultano le presenze di allievi e assistenti presso lo studio torinese, fra i quali Felice Carena, con cui Selva manterrà durante la vita stretti rapporti di amicizia e di lavoro. Cfr. *Leonardo Bistolfi (1859-1933)*, cit., pp. 19, 31.

¹⁷ Sul dibattito all'interno dei gruppi di artisti e critici tra Milano e Torino a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento vedi A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, pp. 169-209.

¹⁸ G. Cena, *Auguste Rodin*, in "Nuova Antologia", a. XXXV, n. 702, 16 marzo 1901, pp. 284-302; E. Thovez, *Artisti contemporanei. Costantin Meunier*, in "Emporium", vol. VIII, n. 45, settembre 1898, pp. 163-178.

¹⁹ Descrivendo la *Sfinge* di Bistolfi, Cena leggeva infatti nel «carattere architettonico» del monumento, costruito secondo una «legge di frontalità», suggestioni derivate dalla plastica egizia, certo considerata dallo scultore nelle

raccolte torinesi. Vedi G. Cena, *Leonardo Bistolfi*, cit., p. 13. Anche Thovez negli stessi anni dichiarava l'importanza dell'esempio dell'arte antica per Rodin e Meunier, la cui opera mostrava «uno sforzo continuo di raggiungere l'armonia antica nell'estrinsecazione del sentimento nuovo», riuscendo così «ad essere classici». E. Thovez, *La scoltura a Milano. Alla ricerca dello stile*, in “La Stampa”, 6 ottobre 1906.

²⁰ Il primo bozzetto fu accettato dalla Commissione Reale per il Monumento a Vittorio Emanuele II nel novembre del 1908; nel 1909 il lavoro era in avanzato stato di esecuzione, mentre la traduzione in marmo fu terminata nel 1910. Cfr. *Leonardo Bistolfi (1859-1933)*, cit., pp. 109-110.

²¹ Vedi il regesto delle esposizioni.

²² Grande consenso suscitavano i lavori esposti per il Premio del 1909: la commissione ne riconosceva le «qualità eccezionali», tali da «doversi attribuire piuttosto ad un grande artista che ad un giovine alunno di poco più di 21 anni» (ACMRev, Fondazione Rittmeyer, 1909, f. 2242). Vedi anche *L'esposizione dei concorrenti al premio di Roma*, in “Il Piccolo di Trieste”, 29 ottobre 1909.

²³ Vedi D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di E. Garetto, D. Rizzi, Salerno 2010, vol. II, pp. 9-110, in part. pp. 16-44 (con bibliografia precedente).

²⁴ Per le numerose presenze degli artisti in casa Signorelli, vedi M. Signorelli, *Vita di Angelo*

Signorelli, in “Strenna dei Romanisti”, vol. XLVIII, 1987, p. 653; Ead., *Prefazione*, in *Carteggio Papini-Signorelli*, Milano 1979, pp. 8-10. Per gli stretti rapporti tra i Signorelli e Meštrović, vedi V. Barbi, *Meštrović a Roma. Collezione Signorelli*, Zagreb 1985.

²⁵ Insieme a Carlo Anti e Alessandro Della Seta, Giglioli fa parte di quella generazione di archeologi che, formati alla scuola romana di E. Löwy, fondarono in Italia le basi della disciplina. Aiuto di Lanciani per la Mostra archeologica romana del 1911, risale al 1916 il suo più celebre ritrovamento, il cosiddetto *Apollo di Veio*, opera capitale per lo studio della civiltà e dell'arte etrusca, a cui Giglioli si dedicò per tutta la vita. Vedi M. Barbanera, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LIV, Catanzaro 2000, pp. 707-711.

²⁶ Vedi G.Q. Giglioli, *Biografia*, in R. Timeus (R. Fauro), *Scritti politici (1911-1915)*, Trieste 1929, pp. IV, X-XII.

²⁷ A quel tempo risale una foto-cartolina che ritrae Selva nel gruppo dell'81° reggimento fanteria (FCMStA Ts, n. 45/7088). Nell'Archivio Attilio Selva sono presenti altre fotografie del periodo di leva, che confermano la presenza nel gruppo di Ruggero e Renato Timeus, Spiro Xydias, Gino Costantini. Vedi anche F. Todero, *Morire per la Patria. I volontari del Litorale austriaco nella Grande guerra*, Udine 2005.

²⁸ Intitolato al fondatore dell'istituzione del complesso di San Giovanni, il busto ricordo è la prima opera pubblica di Selva. Sorto per iniziativa della Giunta Municipale sul finire del 1909, risulta terminato nel maggio del 1912 (AGC Ts, *Verballi della Giunta municipale di*

Fig. 68 - *Bozzetto*, anni '50.
Collezione privata



Trieste, sedute n. 18 del 13/10/1909; n. 104 del 3/10/1910; n. 46 del 17/05/1912; n. 50 del 28/05/1912). Il ritratto è affiancato da due figure ad altorilievo assai vicine ai modi del maestro Bistolfi: evidenti i ricordi michelangeloeschi dei nudi che emergono da una massa informe. Il gesso della figura femminile è conservato presso la Galleria di arte moderna di Roma (n. inv. AM 4446): la sua datazione è perciò da ricondurre all'esecuzione del monumento, a differenza di quanto sostenuto sinora (cfr. *Artisti a Villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, a cura di G.C. de Feo, G. Raimondi, Roma 2012, p. 76; *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, a cura di S. Frezzotti, Milano 2014, scheda VI.16, p. 192).

²⁹ Capo del partito liberale nazionale triestino agli inizi del Novecento, il ricordo di Venezian fu forse voluto dal sindaco di Roma Ernesto Nathan. Per l'inaugurazione dell'erma (8 giugno 1913) sarebbe dovuto uscire un articolo di *Timeus* su "L'Idea Nazionale", che ne tratteggiava le virtù civili secondo una lettura in chiave nazionalista. Il busto è attualmente collocato nel giardino del Tempio Maggiore di Roma. Cfr. O. Melasecchi, *Artisti e committenti ebrei a Roma nella Belle Époque*, in *Ebrei a Roma tra Risorgimento ed emancipazione (1814-1914)*, a cura di C. Procaccia, Roma 2013, pp. 125-126.

³⁰ Vedi *Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, Roma 1980; *Roma Capitale 1870-1911. Dalla mostra al museo. Dalla mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Venezia 1983; *La festa delle feste: Roma e l'Esposizione internazionale del 1911*, a cura di S. Massari, Roma 2011 (con bibliografia precedente).

³¹ Per il percorso artistico e critico di Maraini, vedi F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, Firenze 1984; Ead., *Introduzione*, in A. Maraini, *Scultori d'oggi. 1930*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986, pp. VII-XXXV; M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006.

³² A. Maraini, *L'esposizione della Secessione. Rodin e Mestrovich*, in "La Tribuna", 10 aprile 1913.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. VI, vol. 2, n. 5-6, maggio-giugno 1919, p. 95.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ La zona ospitava gli studenti che orbitavano intorno all'Accademia di belle arti: intorno al 1911-1914 vi risiedevano, tra gli altri, Armando Spadini, Alfredo Biagini, Ercole Drei, Ferruccio Ferrazzi e Enrico Del Debbio in qualità di pensionanti; frequentatori dell'Accademia erano invece Cipriano Efisio Oppo, Orazio Amato, Francesco Trombadori, Amerigo Bartoli e Renato Brozzi.

³⁷ Vedi *Artisti a Villa Strohl-Fern*, cit., Roma 2012 (con bibliografia precedente).

³⁸ Cfr. *Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern*, a cura di G.C. de Feo, Roma 2010, pp. 5, 12.

³⁹ Vedi *Secessione romana 1913-1916*, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma 1987; *Secessione romana 1913-2013. Temi e*





Fig. 69 - *Bozzetto*, anni '50. Collezione privata

problemi, a cura di M. Carrera, J. Nigro Covre, Roma 2013; *Secessione e avanguardia*, cit.; *Secessioni europee. Monaco Vienna Praga Roma*, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo 2017.

⁴⁰ Lo scultore iniziò a esporre a Roma nel 1912 alla Mostra del ritratto, presso il Circolo artistico internazionale. Per le recensioni alle manifestazioni (vedi il regesto delle esposizioni): A. Lancellotti, *Cronachetta artistica. La mostra del ritratto a Roma*, in "Emporium", vol. XXXVI, n. 211, luglio 1912, p. 79; Id., *La II Esposizione Nazionale d'Arte a Napoli*, in "Emporium", vol. XXXVII, n. 220, aprile 1913, p. 319; D. Angeli, *La Mostra Artistica Giovanile a Napoli*, in "Il Giornale d'Italia", 28 marzo 1913; *Mostra Amatori e Cultori di Belle Arti*, in "Bollettino di Vita d'Arte", a. I, n. 4, aprile 1913, p. 6.

⁴¹ *Augusta*, nella versione in bronzo, entrò a far parte delle collezioni della Galleria d'arte moderna capitolina (n. inv. AM 321), mentre *Camilla* fu acquistata dallo Stato per la Galleria nazionale d'arte moderna (n. inv. 2036).

⁴² *L'Ottantatreesima Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti*, a cura di M. Rava, Milano 1914, p. 13.

⁴³ Come emerge dal raffronto dei cataloghi illustrati delle due esposizioni: cfr. *II Esposizione nazionale di belle arti del "C.N.A.G."*, Napoli 1913, p. 93 e *Prima Esposizione della Probitas. Roma MCMXIV*, testo di M. Beduschi, Milano 1914, tav. XX.

⁴⁴ *Augusta Toppi*, modella e sorella di Natalina (compagna e futura moglie dello scultore), fu una delle modelle preferite da Selva: prestò i suoi tratti per *Ritmi* e *Enigma*. Oltre alla versione in

bronzo della Galleria d'arte moderna di Roma (1914), l'esemplare originale in cera del 1913 è conservato presso la Galleria d'arte moderna Ricci Oddi di Piacenza col titolo, errato, di *Velia*. Cfr. *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di G. Bonasegale, Roma 1995, scheda n. 113, pp. 431-432; F. Arisi, *Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi Piacenza*, Piacenza 1988, foto n. 277, scheda n. 102, p. 403.

⁴⁵ *L'Ottantatreesima Esposizione*, cit., p. 13.

⁴⁶ O. Vergani, *Attilio Selva o l'artiere tra i giganti*, in "Corriere della Sera", 11 dicembre 1934.

⁴⁷ *Sfinge* fu poi riproposta, l'anno successivo, all'Esposizione internazionale di San Francisco (vedi il regesto delle esposizioni).

⁴⁸ A. Maraini, *Il Re inaugura la mostra d'arte della Secessione. I Giovani*, in "La Tribuna", 4 aprile 1915.

⁴⁹ Riprodotti in *Secessione romana 1913-1916*, cit., n. 204 e in *Attilio Selva (1888-1970). Sculture*, a cura di F. Antonacci e G.C. de Feo, Roma 2008, nn. 3-4, pp. 23-25.

⁵⁰ A. Maraini, *Il Re inaugura la mostra d'arte*, cit.

⁵¹ L'allestimento del 1915 realizzato da Marcello Piacentini, dalle soluzioni esplicitamente secessioniste, aveva riservato alla scultura un posto di rilievo nella sala centrale. Vedi M. Barrese, *La terza mostra della Secessione romana (1915). Aperture all'architettura e l'allestimento "viennese" di Marcello Piacentini*, in *Secessione romana 1913-2013*, cit, pp. 168-169.

⁵² Dell'opera esistono due versioni in gesso, leggermente variate per stile e abbigliamento: la prima, in collezione privata, è stata esposta recentemente (cfr. L. Masolini, scheda dell'opera in *Le Secessioni europee*, cit., p. 319); la collocazione dell'altra, qui riprodotta, rimane ad oggi sconosciuta.

⁵³ A. Maraini, *Il Re inaugura la mostra d'arte*, cit.

⁵⁴ La figura fu probabilmente iniziata prima dell'arruolamento dello scultore: risulta infatti poco probabile che, impegnato al fronte, vi si possa esser dedicato intorno al 1916 (cfr. G. Wenter Marini, *Un artista trentino all'esposizione del Pincio a Roma (Attilio Selva)*, in "Alba trentina", a. II, nn. 11-12, novembre-dicembre 1918, p. 418).

⁵⁵ Arruolatosi come volontario tra maggio e giugno del 1915 sotto il nome di Attilio Toppi, prendendo il cognome dalla famiglia della fidanzata Natalina (AAS, dichiarazione firmata da Bernardino e Mariantonia Toppi, Anticoli Corrado, 7 ottobre 1915) fu poi destinato come Ufficiale al 132° battaglione fanteria, brigata Lazio, occupato nelle azioni militari nelle zone carsiche del confine.

⁵⁶ A. Maraini, *Una visita alla Secessione. La scultura*, in "La Tribuna", 19 gennaio 1917.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Id., *Questioni d'arte. Il ritorno al classicismo*, in "La Tribuna", 18 gennaio 1921.

⁵⁹ C. Tridenti, *La mostra d'arte nella Casina del Pincio a Roma*, in "Pagine d'Arte", a. VI, n. 7, luglio 1918, pp. 81-86.

⁶⁰ A. Maraini, *Cronache d'arte. Un'Esposizione di B. A. al Pincio*, in "La Tribuna", 27 maggio 1918.

⁶¹ G. Bellonci, *Alla mostra del Pincio. Artisti di spiriti e forme italiane*, in "Il Giornale d'Italia", 6 giugno 1918.

⁶² P. Scarpa, *La mostra d'arte al Pincio. Un significativo ritorno alla tradizione*, in "Il Messaggero", 5 giugno 1918; A. Maraini, *Cronache d'arte*, cit.; G. Bellonci, *Alla mostra del Pincio*, cit.

⁶³ G. Bellonci, *Alla mostra del Pincio*, cit.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ In assenza del catalogo, la ricostruzione parziale delle opere esposte è stata dedotta dalle numerose recensioni all'esposizione. Vedi, ad esempio, C.E. Oppo, *Mostra del Pincio. Attilio Selva*, in "L'Ida Nazionale", 30 giugno 1918; G. Wenter Marini, *Un artista trentino*, cit.; F. Tozzi, *Mostra d'arte alla Casina del Pincio*, in "Il Messaggero della Domenica", 31 maggio 1918.

⁶⁶ C.E. Oppo, *Mostra del Pincio*, cit.

⁶⁷ Dello stesso parere G. Bellonci, *Alla mostra del Pincio*, cit.

⁶⁸ L'attenzione che la stampa riservò a Selva in tale occasione trova conferma nella sua partecipazione nel settembre dello stesso anno con ben cinque opere alla mostra internazionale dei paesi belligeranti presso la Kunsthaus di Zurigo, organizzata dall'Ufficio Propaganda (vedi *L'esposizione italiana di Zurigo*, in "Pagine d'Arte", a. VI, n. 11, novembre 1918, p. 122;

Cronache. La mostra italiana a Zurigo, in "Emporium", vol. XLVII, n. 286, ottobre 1918, pp. 214-216; C. Tridenti, *Arte italiana a Zurigo*, in "Il Giornale d'Italia", 11 settembre 1918). L'iniziativa svizzera, uno dei primi tentavi da parte dello Stato di promuovere e far conoscere l'arte italiana all'estero, fu preceduta dall'Esposizione di San Francisco del 1915, a cui pure lo scultore partecipò, insieme ad alcuni coetanei del gruppo della Secessione romana (vedi regesto delle esposizioni).

⁶⁹ Per la complessa figura di Ugo Ojetti e del suo percorso critico, vedi G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004.

⁷⁰ A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, cit., p. 95.

⁷¹ U. Ojetti, *L'esposizione d'arte di Torino*, in "Corriere della Sera", 10 ottobre 1919.

⁷² Ibidem.

⁷³ Marcella Toppi, nata nel 1907, era una delle sorelle minori della moglie dello scultore, Natalina. Cfr. *Museo d'Arte Italiana di Lima*, a cura di M. Quesada, Venezia 1994, pp. 198-199.

⁷⁴ Alberta Toppi, nata nel 1905, futura moglie del pittore Alberto Zauli, era anch'essa una sorella minore di Natalina. Per Selva posò prestando i suoi tratti anche per la seconda versione di *Ritmi*, esposta alla Biennale di Venezia nel 1922. Vedi *Le muse di Anticoli Corrado. Ritratti e storie di modelle anticolane da De Carolis a Pirandello*, a cura di M. Carrera, Roma 2017, n. 7, p. 57.

⁷⁵ Dal gesso esposto a Torino (cfr. *Attilio Selva (1888-1970). Sculture*, cit., pp. 28-29) nel 1920 fu tratta una versione in marmo, acquistata per l'occasione dalla Galleria civica d'arte moderna della città (n. inv. S/124; cfr. *Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino. Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, a cura di R. Maggio Serra e R. Passoni, Milano 1993, p. 108).

⁷⁶ A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, cit., p. 95.

⁷⁷ F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, cit., pp. 12-15.

⁷⁸ Lo stesso Maraini raffronterà *Ricordanze con Enigma*, pochi anni dopo: vedi Id., *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. I, s. II, n. 11, maggio 1922, pp. 511-527 (in part. pp. 519, 521). Un confronto simile in F. Salvador, *La scultura a Trieste prima di Mascherini*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, a cura di F. Fergonzi, A. Del Puppo, Milano 2007, pp. 62-64.

⁷⁹ A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, cit., p. 95.

⁸⁰ Dell'opera esistono diversi esemplari, di cui il più famoso è quello in marmo botticino, dalle dimensioni doppie rispetto all'originale, della Galleria d'arte moderna e contemporanea di Roma, acquistato dallo Stato nel 1922. Dall'originale in gesso, poi patinato in nero, firmato col monogramma AS e datato 1919 (cfr. *Attilio Selva (1888-1970). Sculture*, cit., pp. 30-32) sono note almeno due fusioni in bronzo conservate in collezioni pubbliche: una, nel

Civico museo d'arte moderna e contemporanea di Anticoli Corrado (Inv. 160, vedi *Percorsi della scultura in Italia. Dalla Secessione al Novecento 1915-1935*, a cura di C.F. Carli e M. Carrera, Roma 2015, pp. 10-11, 45-46); l'altra, in quello della Scienza "Leonardo da Vinci" di Milano, lascito Guido Rossi (Inv. n. 1723; cfr. R. De Grada, *Ottocento Novecento. Le collezioni d'arte del Museo della Scienza e della tecnica «Leonardo da Vinci» di Milano*, a cura di C. Fiordimela, Garbagnate Milanese 2000, p. 230).

⁸¹ U. Ogetti, *L'Esposizione di Roma*, in "Corriere della Sera", 5 aprile 1921.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ L'uno, maturato all'ombra delle teorie purovisibiliste, aveva accolto alcuni suggerimenti del neotradizionismo dovuti probabilmente alla frequentazione del circolo ogettano a Firenze (vedi F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, cit.); l'altro invece, di temperamento più polemico e battagliero, cresciuto nell'ambiente nazionalista, non arriverà a elaborare un organico e compiuto pensiero critico, pur rimanendo un attento osservatore del mondo artistico e culturale, oltre che uno dei protagonisti della cultura del Ventennio (vedi *Cipriano Efisio Oppo: un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. R. Morelli, Roma 2000, e *Cipriano Efisio Oppo. Pittura disegno scenografia*, a cura di F.R. Morelli, V. Rivosecchi, Roma 2015).

⁸⁴ A. Maraini, *Questioni d'arte*, cit. In termini analoghi, se non identici, si esprimerà Oppo sugli stessi argomenti pochi mesi dopo: cfr. C.E. Oppo, *Del ritorno alla tradizione*, in "L'Idea Nazionale", 3 marzo 1921.

⁸⁵ C.E. Oppo, *Discorsi di pittura*, in "L'Idea Nazionale", 28 settembre 1919.

⁸⁶ A. Maraini, *Questioni d'arte*, cit.

⁸⁷ Lo scultore aveva in affitto uno studio nel paese già da prima della guerra: luogo di origine della moglie Natalina, sua modella sin dagli anni di Villa Strohl-Fern, Selva giunse ad Anticoli Corrado probabilmente per il tramite di Felice Carena e Pietro Gaudenzi. L'attaccamento verso il piccolo borgo, il cui panorama roccioso ricordava all'artista le forme aspre del Carso, a lui carissimo, prenderà poi corpo nella casa costruita insieme ai figli Sergio e Bernardo negli anni Cinquanta.

⁸⁸ A. Maraini, *La mostra contemporanea alla Cinquantennale. Le arti figurative*, in "La Tribuna", 10 giugno 1921.

⁸⁹ Id., *La Cinquantennale Romana. Il significato e l'ordinamento dell'esposizione*, in "La Tribuna", 1 aprile 1921. Le riflessioni di Maraini trovavano corrispondenza con quelle di Ogetti all'indomani della seconda serie dei *Ritratti d'artisti italiani* (Milano 1923).

⁹⁰ G.I. Ferrari, *Artisti d'oggi. Attilio Selva*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. VII, fasc. 9-10, settembre-ottobre 1920, p. IV. Nel 1916, mentre era impegnato sul fronte, lo scultore sposò la fidanzata Natalina grazie all'amico medico Angelo Signorelli, che nell'occasione ebbe il ruolo di procuratore (AAS, Atto di Procura, Zona di guerra, 2 febbraio 1916).

⁹¹ Per le presenze dei vari artisti nel corso del tempo, vedi U. Parricchi, *Un paese immaginario: Anticoli Corrado*, Roma 1984; *Civico Museo d'Arte*

Moderna Anticoli Corrado, a cura di L. Indrio, Roma 1995; *Il Museo d'arte Moderna e Contemporanea di Anticoli Corrado*, a cura di M. Occhigrossi e P. Bertoletti, Subiaco 2006, e *Le muse di Anticoli Corrado*, cit.

⁹² C. Dall'Ongaro, *Il Bacchanale degli artisti romani alla selva d'Archilèo*, in "Il Piccolo", 14-15 settembre 1921 e *Echi della festa bacchica ad Anticoli Corrado*, in "Il Piccolo", 15-16 settembre 1921.

⁹³ Vedi la scheda dell'opera di V. Dell'Agostino in *Le muse di Anticoli Corrado*, cit., pp. 57-58.

⁹⁴ L'anticolana Mariella Novelli, forse familiare in casa dello scultore come aiuto domestica, è ritratta di profilo anche in un medaglione in bronzo, firmato col monogramma AS (collezione privata). Pochi anni dopo, presterà i suoi tratti anche per *Primula*.

⁹⁵ A. Maraini, *L'inaugurazione della Mostra Amatori e Cultori a Roma*, in "La Tribuna", 17 febbraio 1920.

⁹⁶ L'opera, che fece aggiudicare a Selva il primo premio per la scultura, fu acquistata dallo Stato per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma nel 1922 (n. inv. 2525; cfr. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il secolo XX*, Milano 2005, p. 266, scheda 17.6). La scultura ispirò anche una poesia, raccolta nel libretto di G. Cim, *Visioni di poesia alla I Biennale Romana*, Milano-Roma 1921, p. 4 (AAS, originale manoscritto).

⁹⁷ U. Ojetti, *L'Esposizione di Roma*, in "Corriere della Sera", 5 aprile 1921.

⁹⁸ C.E. Oppo, *Alla Prima Biennale Romana. La Scultura*, in "L'Idea Nazionale", 16 luglio 1921.

⁹⁹ Id., *La Biennale Napoletana*, in "L'Idea Nazionale", 31 maggio 1921.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Dello stesso parere M. De Benedetti (*La prima biennale romana. II*, in "Nuova Antologia", a. LVI, n. 1184, 16 luglio 1921, p.160), R. Calzini (*La prima esposizione biennale di Belle Arti a Roma*, in "L'Illustrazione italiana", 5 giugno 1921, p. 688) e G. Guida (*La prima biennale d'arte a Napoli*, in "Emporium", vol. LIV, n. 322, ottobre 1921, p. 206).

¹⁰² Il bronzo (siglato AS e datato 1919) fu acquistato dal Comune di Roma alla Prima biennale romana del 1921, ed è conservato presso la Galleria d'arte moderna della città (n. inv. AM 92; cfr. *Catalogo generale della Galleria Comunale*, cit., p. 575; *Attilio Selva (1888-1970). Sculture*, cit., pp. 38-39). L'esemplare con la base in marmo, qui proposto, fu probabilmente realizzato per la sala personale del 1929 (vedi il regesto delle esposizioni). Claudio Toppi, nato nel 1911, era uno dei fratelli minori di Natalina.

¹⁰³ C.E. Oppo, *Alla Prima Biennale Romana*, cit.

¹⁰⁴ Mariuccia Chessa sposò Felice Carena proprio nel 1919, anno a cui risale il gesso esposto a Napoli nel 1921. La versione in bronzo argentato e marmo cipollino, più tarda e impregiata dai materiali utilizzati (collezione privata; cfr. *Attilio Selva (1888-1970). Sculture* cit., pp. 36-37), risale forse al 1929, anno in cui lo scultore ebbe una sala personale alla Prima mostra del sindacato laziale fascista (il busto

policromo risulta esposto certamente a Torino nel 1931, termine *ante quem* per la sua datazione).

¹⁰⁵ C.E. Oppo, *La Biennale Napoletana*, cit.

¹⁰⁶ Cfr. L. Masolini, scheda dell'opera in *Le muse di Anticoli Corrado*, cit., pp. 58-59.

¹⁰⁷ G. Ascanio, *Attilio Selva, un superstite*, in "Il Gazzettino", 11 gennaio 1967.

¹⁰⁸ La datazione dell'opera, esposta a Venezia nel 1922, è da far risalire almeno all'anno precedente: in una lettera, datata Alessandria, 9 dicembre 1921, il direttore del Banco di Roma della sede di Alessandria d'Egitto, G. Sebasti, ringrazia Selva per il ritratto della figlia Francesca, che sarebbe dovuto arrivare di lì a poco (AAS). Il direttore sarà forse da identificare col padre del pittore Giuseppe Sebasti, allievo di Carena ad Anticoli dal 1919 al 1924 e frequentatore del paese nei soggiorni estivi; Francesca, probabilmente, ne era la sorella.

¹⁰⁹ Presentato alla Prima mostra di "Fiamma" nel 1922, il ritratto ha le fattezze del nipote dello scultore, Enrico Gaudenzi, figlio di Pietro e di Candida Toppi, nato nel 1912 (cfr. *I^a Mostra primaverile di "Fiamma"*. *Catalogo illustrato*, Roma 1922, tav. VII). La versione in bronzo fu approntata probabilmente nel 1929 per la sala personale di Selva alla Prima mostra del sindacato laziale fascista.

¹¹⁰ Il busto in terracotta patinata appartiene alla Galleria d'arte moderna di Firenze, lì giunto nel 1922 (inv. gen. 674, dep. 90; cfr. *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, a cura di C. Sisi e A. Salvadori, Livorno

2008, n. 6298, p. 1693). Al 1923, invece, risale la versione in marmo intitolata *Giovane ragazza sabina*, più volte esposta con questo titolo (vedi il regesto delle esposizioni): recentemente, a Lucca nel 2013 (cfr. *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, a cura di M.F. Giubilei e V. Terraroli, Lucca 2013, scheda 020, p. 320) e a Trieste nel 2015 (cfr. *Il mondo è là. Arte moderna a Trieste 1910-1941*, a cura di P. Fasolato, E. Lucchese, L. Nuovo, Trieste 2015, p. 191).

¹¹¹ Dai tratti più maturi rispetto alla testa del 1914, il ritratto in marmo fu esposto a Venezia nel 1920 (riprodotto solo nel 1923 in *Buenos Ayres. Esposizione italiana di Belle Arti sotto l'alto patronato del Regio Governo. Catalogo*, Milano-Roma 1923, p. 11, col titolo errato di *Enigma*). La versione in bronzo risulta già approntata per l'esposizione triestina del 1939 (cfr. S. Benco, *Una mostra di Attilio Selva*, in "La Panarie", a. XV, n. 85, gennaio-febbraio 1939, p. 27).

¹¹² Acquistato in occasione della Terza mostra di "Fiamma" nel 1925, il bronzo figura nella collezione della Galleria d'arte moderna e contemporanea di Roma (n. inv. 2701; ripr. in C. Catanzaro, *La III Mostra Nazionale di "Fiamma"*, in "Il Tevere", 23 luglio 1925).

¹¹³ Il ritratto fu esposto a Trieste nell'autunno del 1927, alla Prima mostra del sindacato e del Circolo Artistico della città (vedi il regesto delle esposizioni); la data trova conferma in un documento dell'archivio Selva, riportato in appendice in *Attilio Selva (Trieste 1888-Roma 1970) Scultore*, cit., p. 110.

¹¹⁴ Come per il *Clerici*, anche il *Dott. Pastega* compare nell'elenco dattiloscritto, datato 1926-27 (vedi nota 113), ma fu esposto soltanto dal

1935 nella collettiva parigina (vedi il regesto delle esposizioni). Un'immagine della versione in gesso fu pubblicata nel giugno del 1932 in G. Cesari, *Lo scultore Attilio Selva*, in "Rivista mensile della città di Trieste", a. V, n. 5, maggio 1932, p. 218.

¹¹⁵ A. Maraini, *La mostra contemporanea alla Cinquantennale. Le arti figurative*, in "La Tribuna", 10 giugno 1921.

¹¹⁶ M. De Benedetti, *La prima biennale romana*, cit., p. 160.

¹¹⁷ A differenza di quanto sostenuto sinora, il viaggio di Selva in Egitto risulta documentato e databile tra marzo e settembre del 1920: nell'archivio dello scultore è conservata infatti parte della corrispondenza relativa al viaggio. Altre notizie utili in D.F., *All'ombra di San Giusto. Un colloquio con Attilio Selva*, in "Il Piccolo della Sera", 14 febbraio 1920; *Notizie d'arte. Roma*, in "Il Primato", a. II, n. 3, marzo-aprile 1920, p. 35; G.I. Ferrari, *Artisti d'oggi. Attilio Selva*, cit., p. V.

¹¹⁸ A. Lancellotti, *La scultura*, in "La Fiamma", a. III, 1 luglio 1921, p. 6.

¹¹⁹ Vedi la scheda dell'opera di M. Carrera in *10 sculture. Tradizione e modernità tra le due guerre*, a cura di A. Imbellone, Roma 2017, pp. 22-23.

¹²⁰ Indicazione, questa, che permette di datare l'opera al 1921, dal momento che Lucilla nacque nel 1922.

¹²¹ C.E. Oppo, *La "Quadriennale" di Torino. Pittura e scultura in fila*, in "L'Idea Nazionale", 2 maggio 1923.

¹²² U. Ojetti, *La XIII Biennale veneziana. Il re che torna*, in "Corriere della Sera", 27 maggio 1922.

¹²³ Vedi *Cronaca delle Belle Arti. Acquisti*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. II, s. II, n. 2, agosto 1922, p. 95. L'acquisto, però, rimase senza esito: nel gennaio del 1923 l'opera fu inviata direttamente da Venezia allo scultore per la fusione in bronzo; la sua sorte, ad oggi, risulta sconosciuta (AS GNAM, Pos. 9B - Biennali di Venezia, b.1, f. 11/1922-3, lettera di R. Bazzoni al Direttore della Galleria Nazionale di Roma, Venezia, 22 gennaio 1923).

¹²⁴ Al dicembre del 1922 risale probabilmente un primo contatto fra i due: l'occasione fu la richiesta da parte di Ojetti di una riproduzione fotografica di *Ritmi* esposta a Venezia (AS GNAM, fondo Ojetti, cartella "Attilio Selva, scultore", lettera di A. Selva a U. Ojetti, Roma, 29 dicembre 1922).

¹²⁵ Ojetti ne curò non solo il catalogo, per cui scrisse l'introduzione, ma anche, di fatto, la scelta delle opere (vedi M. Quesada, *Prefazione*, in *Museo d'Arte Italiana di Lima*, cit., pp. 11-17). Tramite Mario Vannini Parenti, coinvolto nell'organizzazione, Selva partecipò nel 1923 all'Esposizione d'arte italiana a Buenos Aires (vedi il regesto delle esposizioni): nel trasporto, il gesso di *Enigma* fu danneggiato; lo scultore si rivolse a Ojetti per favorire l'acquisto delle opere da parte del museo della città, a risarcimento del danno (AS GNAM, fondo Ojetti, cartella "Attilio Selva, scultore", A. Selva a U. Ojetti, Roma, 20 luglio 1923).

¹²⁶ Il critico faceva parte della giuria: non è inverosimile che si fosse adoperato per assegnargli in via eccezionale il secondo premio, meritato riconoscimento delle sue capacità (BNCF Ojetti, P.V.P. 2 (a), 5, *Seconda relazione della giuria sul concorso pel monumento nazionale in Santa Croce alla Madre italiana*, 18 maggio 1924).

¹²⁷ *Commenti. Un'inchiesta sull'insegnamento artistico*, in "Dedalo", a. IV, n. 1, giugno 1923, p. 66.

¹²⁸ A. Maraini, *Il Duce inaugura la Prima Mostra del Sindacato Laziale degli Artisti*, in "La Tribuna", 7 aprile 1929.

¹²⁹ G.I. Ferrari, *Artisti d'oggi. Attilio Selva*, cit., p. IV.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ A. Maraini, *Alla Quadriennale di Roma. Il Premio per l'Arte del Rotary Italiano allo scultore Attilio Selva*, in "Il Rotary", settembre 1931, p. 323.

¹³² Così Selva a Maraini (Roma, 4 febbraio 1928): «Mio caro Antonio, sono molto ma molto dolente per quanto ti andrò dicendo in questa mia. La "sala" che tu avesti la bontà di offrirmi, e che io con molto piacere avrei fatto – tramonta. Ardini il mio finitore che tu ben conosci, mi esclude la possibilità di ultimare le figure della tomba Brancaccio – mancando quelle non avrei più un qualche cosa d'importante per farne il corpo solido della mia mostra, così mio malgrado debbo rinunciarvi» (AS GNAM, fondo Maraini, cartella 48, fasc. S).

¹³³ A. Maraini, *Sculptori d'oggi. 1930*, cit., pp. 22-23.

¹³⁴ *Ivi*, p. 23.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Coinvolto nel cantiere del sontuoso palazzo reale, rinnovato dall'architetto Ernesto Verrucci, lo scultore realizzò alcuni ritratti del sultano Fuad I, il profilo dello stesso per il conio delle locali piastre (emesse dal 1922) e lavorò alla decorazione del giardino progettando una fontana e dei vasi per la pergola centrale (AAS, lettera di E. Verrucci a Selva, Il Cairo, 16 gennaio 1921; stralci di lettera anonima, datata Il Cairo, 15 marzo 1921).

¹³⁷ Lettera di A. Selva a G. Gorini, Roma, 18 gennaio 1920 (AAS).

¹³⁸ Illustrati in G.I. Ferrari, *Artisti d'oggi. Attilio Selva*, cit., pp. I, V.

¹³⁹ Roma, Cimitero del Verano, Bassoripiano, riq. 124.

¹⁴⁰ Al centro del Parco della Rimembranza, il monumento fu affidato direttamente a Selva dal comitato locale intorno al 1923-24. Tramite della commissione fu il pittore Beppe Ciardi (possedeva una villa nel paese), che seguì per lo scultore l'andamento dei lavori: interrotti per gli impegni del Concorso di Santa Croce, finirono nell'estate del 1925, con l'inaugurazione del monumento a inizio settembre (AAS, minuta di A. Selva al sindaco di Quinto Treviso A. Furlanetto, Roma 14 settembre 1924; lettera di B. Ciardi a A. Selva, S. Barnaba Venezia, 3 luglio 1925). Vedi *L'inaugurazione del Monumento ai Caduti di Quinto*, in "L'Eco del Piave", 5 settembre 1925.

¹⁴¹ La figura della *Madre*, in travertino e marmo, fu poi esposta separatamente a partire dal 1928 (vedi il regesto delle esposizioni); dell'opera si conosce un altro esemplare, limitato alla figura del busto, in collezione privata.

¹⁴² A metà del 1926 l'edicola era già in opera, mentre le figure non erano ancora finite nel 1928: fu questa la motivazione per cui Selva rifiutò la sala personale a Venezia, in quello stesso anno (vedi nota 132; AAS, lettera di A. Selva all'avvocato della famiglia Brancaccio, Roma, 9 novembre 1926; lettera di A. Selva alla Marchesa Pierina Viggiani Navarra, Roma, 9 luglio 1928; appunti dei conti Giovanni Ardini [s.d.]). Le sculture rimasero nel cantiere dello sbizzarrito Ardini fino al 1930, da dove furono spostate per l'esposizione alla Seconda mostra sindacale laziale (ripr. in catalogo a p. 24), e poi poste in opera al cimitero del Verano (Pincetto nuovo, riq. VI, n. 12).

¹⁴³ Nell'ottobre del 1924 il progetto di Selva per una fontana in piazza dei Quiriti, presentato al concorso bandito dal comune di Roma nel febbraio dello stesso anno, fu giudicato vincitore. Inizialmente concepite panneggiate sino alla vita (vedi *Attilio Selva (1888-1870). Sculture*, cit., pp. 50-51), le figure accosciate furono al centro di un'accesa quanto sterile polemica, allargata poi sulla stampa locale, a causa delle proteste sollevate da parte della locale comunità cattolica per la "sconvenienza" della loro nudità. La diatriba investì in pieno Selva, additato come lo scultore «delle sconcie statue», danneggiandolo anche in termini economici; di fatto, rese inattuabile l'inaugurazione ufficiale nell'aprile del 1928, disertata dal primo cittadino. Per la vicenda,

vedi la documentazione in ASC, Rip. X (1920-1953), b. 31, fasc. 1-2; Rip. X (1920-1953) b. 30, fasc. 16; inoltre, F. Matitti, *Fontane e fontanelle (1918-1945)*, in *La capitale a Roma. Città e arredo urbano 1870-1945*, Roma 1991, pp. 198-200, 207-208.

¹⁴⁴ *Giudizi e opinioni di osservatori romani sulla "sconvenienza" di Piazza dei Quiriti*, in "Il Tevere", 1 maggio 1928.

¹⁴⁵ Lettera di A. Selva a R. Verzichi, Roma, 23 aprile 1928 (ASC, Rip. X (1920-1953), b. 30, fasc. 16).

¹⁴⁶ La versione in marmo (1924-25) fu esposta per la prima volta con il titolo *Primrose* nel 1926 all'Exhibition of Modern Italian Art a New York. L'opera in gesso, invece, risulta compiuta nel 1924, anno a cui risale una foto che la ritrae nello studio dell'architetto Enrico Del Debbio (cfr M.L. Neri, *Enrico Del Debbio*, Milano 2006, p. 40; *Attilio Selva (1888-1870). Sculture*, cit., pp. 52-53).

¹⁴⁷ E. Janni, *L'invasione monumentale*, in "Emporium", vol. XLVIII, n. 288, dicembre 1918, pp. 283-291.

¹⁴⁸ Vedi F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Id., M.T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca D'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino 1992, pp. 135-199; G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in "Artista", 1993, pp. 38-59. Per il contesto romano, vedi N. Cardano, *Per una storia dei monumenti celebrativi a Roma*, in *La capitale a Roma*, cit., pp. 216-227.

¹⁴⁹ «Vorrei concorrere, il tema è così bello ed alto – una Pietà! – mi fa tremare l'animo solo pensare – in Santa Croce? E chi ha il coraggio? Fra giorni – appena ultimata una figurona! – parto per Anticoli, e le prometto che studierò, studierò con tutta l'anima, mi proverò» (AS GNAM, fondo Ogetti, cartella “Attilio Selva, scultore”, lettera di A. Selva a U. Ogetti, Roma, 29 luglio 1923).

¹⁵⁰ Il concorso nazionale venne bandito nel giugno del 1923; dei 34 partecipanti, solo sei (tra cui, appunto, Selva, Andreotti, Maraini e Romanelli, insieme a V. Geminiani e A. Ciampini) furono ammessi alla prova di secondo grado per l'esecuzione del gruppo a grandezza naturale (maggio 1924). Della giuria artistica facevano parte U. Ogetti, gli scultori D. Trentacoste e A. Zanelli, e gli architetti A. Brasini e G. Giovannoni. Vedi E. Janni, *Commenti. Un giro intorno a un concorso*, in “Emporium”, vol. LVIII, n. 348, dicembre 1923, pp. 377-381 e *Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, a cura di M. Tamassia, Livorno 2005, pp. 48-55.

¹⁵¹ *Relazione della giuria sul Concorso del Monumento Nazionale in Santa Croce alla Madre italiana*, Firenze, 26 ottobre 1923.

¹⁵² *Ibidem*. Cfr. L. Masolini, *L'angelo di Attilio Selva in Arte Sacra Novecento. Gli artisti di Anticoli Corrado*, a cura di M. Carrera, Roma 2015, p. 8. La *Pietà* fu poi esposta nelle mostre dedicate all'arte sacra, a partire dalla Terza biennale di Roma nel 1925 (vedi il regesto delle esposizioni); una prima fusione in bronzo (1928) fu collocata nella Cattedrale di Tripoli, in Libia. Il gesso originale è stato donato dalla famiglia alla Galleria d'arte sacra dei

contemporanei di Villa Clerici a Milano nel 1972 (Milano, Villa Clerici, Archivio storico, lettera di D. Bellini a Sergio Selva, Milano 6 maggio 1972); la scultura si trovava allora in una fonderia della città, per una fusione postuma che fu donata, sempre dalla famiglia, alla Collezione d'arte religiosa moderna dei Musei Vaticani (inv. 23547; cfr. M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna. Catalogo*, Città del Vaticano 2000, p. 133).

¹⁵³ *Seconda relazione della giuria sul Concorso pel Monumento Nazionale in Santa Croce alla Madre italiana*, Firenze, 18 maggio 1924.

¹⁵⁴ Affidato per incarico diretto da parte del comitato locale nel settembre del 1923, Selva lavorò al monumento a partire dall'anno successivo (terminato il concorso fiorentino, il bozzetto fu approvato nel giugno del 1924). Il gruppo fu inaugurato ufficialmente il 22 agosto 1926 (vedi M. De Sabbata, L. Marin, *La memoria scolpita. Attilio Selva e il monumento ai caduti di Villa Santina (1922-1926)*, in “Metodi & ricerche”, n. s., a. XXVII, n. 2, luglio-dicembre 2008, pp. 283-298).

¹⁵⁵ *Cronaca udinese. La Carnia si accinge con entusiasmo a ricevere S.A.R. il Principe Ereditario*, in “Giornale del Friuli”, 21 agosto 1926.

¹⁵⁶ Prima del concorso pubblico del 1918, lo scultore aveva già presentato un bozzetto alla commissione artistica della rivista “L'Idea Nazionale”, promotrice della raccolta fondi per l'erezione del monumento, che avrebbe voluto affidarne l'esecuzione direttamente a Selva. La vicenda, piuttosto oscura, non ebbe esito positivo: a seguito di alcune lettere di protesta per la mancata diffusione del bando, nell'aprile

del 1918 la commissione, pur giudicando il lavoro di Selva meritevole, annullò il verdetto e indisse un concorso pubblico a cui lo scultore, ormai danneggiato, non partecipò. Vedi G. Guida, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, in "Emporium", vol. XLVIII, n. 288, dicembre 1918, pp. 328-334; N. Cardano, *Per una storia dei monumenti celebrativi*, cit., pp. 219-220. Per la documentazione, vedi ASC, Rip. X (1907-1920), b. 121, fasc. 3.

¹⁵⁷ U. Ojetti, *I nuovi accademici d'Italia. Trentacoste e Selva*, in "Corriere della Sera", 3 aprile 1932.

¹⁵⁸ E. Giovannetti, *Figure dell'Italia Nuova. Lo scultore delle Rinascenti dee*, in "L'Illustrazione Italiana", 22 luglio 1934, p. 130.

¹⁵⁹ S. Sibilia, *Pittori e scultori di Trieste*, Milano 1922, pp. 17-18.

¹⁶⁰ Vedi M. De Sabbata, *Sul «far grande» in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia*, in Ado Furlan, *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo 2005, pp. 37-61; Id., *La Casa del Combattente. Pittura e scultura monumentale per l'italianità di Trieste*, in Carlo Sbisà: "ai quadri miei non dan libero passo", atti del convegno a cura di L. Caburlotto, M. De Grassi, Trieste 2014, pp. 258-279; Id., *Trieste come "Roma d'Oriente": le arti per una nuova identità italiana (1919-1943)*, in *Il mondo è là*, cit., pp. 87-97.

¹⁶¹ S. Benco, *Mostra di Attilio Selva*, Trieste 1939, p. 9.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ivi, p. 8.

¹⁶⁴ Si veda, ad esempio, U. Apollonio, *Maestria di Attilio Selva*, in "Il Popolo di Trieste", 21 gennaio 1939.

¹⁶⁵ Tra la fine del 1924 e gli inizi del 1925 lo scultore stava già lavorando al ricordo per i caduti triestini, mentre al 1926 risale la vittoria del concorso nazionale per il Monumento a Nazario Sauro, insieme a Del Debbio. Nel 1927, inoltre, gli fu affidata per incarico diretto la realizzazione del monumento a Oberdan, e al 1928 risalgono i primi contatti per l'esecuzione dei Pili portabandiera da parte del R.A.C.I. e dell'amministrazione comunale.

¹⁶⁶ [U. Ojetti] *Commenti*, in "Dedalo", a. XII, fasc. X, ottobre 1932, pp. 817-818.

¹⁶⁷ Id., *La prima Quadriennale romana inaugurata alla presenza dei sovrani. Paragone dell'arte nostra*, in "Corriere della Sera", 6 gennaio 1931.

¹⁶⁸ Vedi la corrispondenza relativa alla questione tra Oppo, Selva e Ojetti: lettera di C.E. Oppo a A. Selva, Roma [febbraio 1931] (AAS); A. Selva a U. Ojetti, Roma, 21 febbraio 1931 (AS GNAM, fondo Ojetti, cartella "Attilio Selva scultore"). La statua fu realizzata in marmo nel 1938 per la sede triestina del Banco di Napoli, e risulta nelle collezioni della casa madre (n. inv. 1542; cfr. *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli. Catalogo delle opere*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1984, n. 239, p. 505); attualmente è esposta nel Palazzo Zevallos Stigliano, sede napoletana delle Gallerie d'Italia del Gruppo Sanpaolo (cfr. *Gallerie d'Italia. Palazzo Zevallos Stigliano*. Guida, Napoli 2014, p. 77).

¹⁶⁹ Espressamente richieste dall'architetto come «cariatidi, tipo prigionieri di Michelangelo, ma, naturalmente, d'oggi, vive, espressive, terribili» (AAS, lettera di M. Piacentini a Selva, Roma, 12 luglio 1929), Selva realizzò per il monumento cinque figure maschili (*Autiere, Aviere, Marinaio, Bersagliere e Milite della Rivoluzione*). Vedi inoltre R. Papini, *Il mausoleo di Cadorna*, in "L'Illustrazione italiana", 29 maggio 1932, pp. 716-717.

¹⁷⁰ Vedi E. Longari, M. Ganino, *Note sulla scultura di Attilio Selva nel cortile d'onore del Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Lombarda", n. s., n. 168-169, 2013, pp. 90-101. Una riproduzione del bozzetto per la testa della scultura, dai tratti della figlia Lucilla, è presente nel fondo d'archivio dell'architetto (BST FMP, cart. 94 e 95).

¹⁷¹ Cfr. M.L. Neri, *Enrico Del Debbio*, cit., scheda 38 pp. 346-348.

¹⁷² Vedi il regesto delle esposizioni.

¹⁷³ Progettato da Angiolo Mazzoni ed Efsio Vodret, l'edificio per il Dopolavoro ferroviario (1925-29) comprendeva anche il Teatro Italia, per cui Selva realizzò cinque gruppi, a coronamento dell'ingresso esterno (la *Cinematografia*, il *Teatro*, lo *Sport*, la *Cultura e la Legge*); fu inaugurato nel giugno del 1930. Vedi *Domani sarà inaugurata in via Bari la grande sede del dopolavoro ferroviario dell'Urbe*, in "La Tribuna", 30 maggio 1930; B. Di Gaddo, *Roma anni Trenta. Gli elementi dell'architettura*, Roma 2001, pp. 142-147.

¹⁷⁴ M. Piacentini, *Il Foro Mussolini in Roma*, in "Architettura", a. XII, febbraio 1933, p. 65.

¹⁷⁵ Per il complesso Selva realizzò i modelli del *Fromboliere* (Alessandria), del *Discobolo* (Siena), del *Pugilatore* (Rieti) e del *Lanciatore di giavellotto* (Messina), che furono per la maggior parte tradotti in pietra dalla Scuola del Marmo dell'Accademia di Carrara. Vedi M. De Sabbata, *Una "corona di statue" per lo Stadio dei Marmi di Roma*, in *Carrara e il mercato della scultura*, a cura di S. Berresford, Milano 2007, pp. 47-51.

¹⁷⁶ Vedi Attilio Selva (*Trieste 1888-Roma 1970*) scultore, cit., pp. 52, 54-57.

¹⁷⁷ R. Papini, *Cronache d'arte. Artisti nel Lazio*, in "Corriere della Sera", 13 aprile 1929.

¹⁷⁸ Vedi il regesto delle esposizioni.

¹⁷⁹ Vedi il regesto delle esposizioni. L'opera, rielaborata dal *Ritratto della Principessa Brancaccio*, fu acquistata per l'occasione dal Museo Revoltella (n. inv. 2711; cfr. *Il Museo Revoltella*, cit., p. 244). Un'altra copia fa parte degli arredi del romano Palazzo dell'Industria di Piacentini (cfr. *Il Palazzo dell'Industria*, Roma 1990, ripr. p. 117).

¹⁸⁰ Esposto già alla Prima Quadriennale nel 1931, la sua versione in bronzo fu acquistata dallo Stato per la Galleria nazionale d'arte moderna (n. inv. 3097), e dal Comune di Genova per la Galleria d'arte moderna della città (n. inv. 617; cfr. *Galleria d'arte Moderna di Genova. Repertorio generale delle opere*, a cura di M.F. Giubilei, Firenze 2004, vol. II, p. 695).

¹⁸¹ Del ritratto della figlia dello scultore, nata nel 1922, se ne conoscono diverse versioni (fu esposto per la prima volta nel 1932). Il gesso fa parte delle collezioni dell'Accademia Nazionale

di San Luca a Roma, di cui Selva fu presidente nel biennio 1967-1968 (n. inv. 0087; cfr. *Da Raffaello a Balla. Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di V. Sgarbi, Aosta 2017, pp. 246-247). Il busto in basalto, del 1936 circa (presentato alla XI Esposizione d'arte del sindacato interprovinciale a Trieste nel 1937), fu acquistato dall'industriale Guido Rossi, passato come lascito nel 1957 al Museo della scienza e della tecnologia "Leonardo da Vinci" di Milano (n. inv. 1699, cfr. *Ottocento Novecento*, cit., p. 229). Una versione in bronzo fu esposta a Parigi nel 1935.

¹⁸² S. Benco, *Mostra di Attilio Selva*, cit., pp. 9-10. Della stessa opinione U. Apollonio (*Maestria di Attilio Selva*, in "Il Popolo di Trieste", 21 gennaio 1939; Id., *Trieste. Attilio Selva*, in "Emporium", vol. LXXXIX, n. 530, febbraio 1939, p. 104), R. Marini (*La mostra triestina di Attilio Selva*, in "Le Tre Venezie", a. XIV, n. 2, febbraio 1939, pp. 50-53) e il breve commento nel quaderno 257-258 de "L'Eroica" dedicato a Selva con le illustrazioni delle sue opere (*Attilio Selva*, ivi, a. XXIX-XXX, gennaio-febbraio 1940, pp. 21-22).

¹⁸³ Per l'attiguo Atrio degli Eroi era stata affidata a Selva anche una statua di Minerva, poi non realizzata a causa dell'eccessivo costo (vedi *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano*, a cura di M. Nezzo, Treviso 2008, pp. 540-553). Una successiva rielaborazione, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, fu la *Dea Roma*, donata all'Università di Trieste nel 1963 (cfr. M. De Grassi, "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste 2014, scheda 101, pp. 191-192): simili per impostazione, i due bozzetti a tema

mitologico qui presentati – l'uno, della dea Minerva; l'altro di una figura allegorica – sono riconducibili agli stessi anni.

¹⁸⁴ Vedi A. Cambedda, M.G. Tolomeo, *Una trasformazione urbana. Piazza Augusto Imperatore a Roma*, Roma 1991.

¹⁸⁵ Commissionata dal Ministero delle Comunicazioni, il bozzetto dell'opera di grandi dimensioni, pensata in marmo policromo, era già eseguito nel 1941; nel maggio del 1942 fu stipulato il contratto, ma i lavori furono sospesi per necessità di guerra pochi mesi dopo (AAS, Verbale di consegna, Roma, 9 febbraio 1942; lettera del Sottosegretario di Stato per le Comunicazioni a Don Minozzi, Roma, 13 novembre 1948). Per la documentazione del progetto di Mazzoni, vedi MART AM, Maz. G5.

¹⁸⁶ Vedi A. Prandi, *La basilica di Sant'Eugenio*, Roma 1958.

¹⁸⁷ Vedi R. Pilla, *La Basilica di S. Giovanni Bosco in Roma*, Torino 1969.

¹⁸⁸ Il gruppo era già stato presentato negli ambienti ecclesiastici agli inizi del 1946 (AAS, lettera di A. Selva a Gelmini, Roma, 28 febbraio 1946); una copia in bronzo si trova nell'abbazia di Montecassino, mentre una fusione postuma è nella chiesa di Santa Vittoria di Anticoli Corrado, lì giunta nel 1975 con una sottoscrizione della comunità (opuscolo per la benedizione della Madonna della Pace e del Giglio, Anticoli Corrado, 7 settembre 1975).

¹⁸⁹ Y. De Begnac, *Personaggi romani in controluce. L'estate gioiosa di Attilio Selva*, in "Il Piccolo di Trieste", 6 giugno 1958.

¹⁹⁰ Il busto, datato 1942 circa (cfr. *Attilio Selva (1888-1970). Sculture*, cit., pp. 66-67), fu esposto solamente nel 1948 alla V Quadriennale di Roma (vedi il regesto delle esposizioni).

¹⁹¹ Cfr. E. Tagliacollo, *La progettazione dell'Eur. Formazione e trasformazione urbana dalle origini ad oggi*, Roma 2011, pp. 66-67, 95.

¹⁹² Vedi M. Borghi, *Ss. Pietro e Paolo all'EUR*, Roma 1966.

¹⁹³ Vedi M.D. Ruiz Villoslada, *El Paseo de los Precursores y los Próceres. Monumento conmemorativo edificado a los Grandes Ilustres Venezolanos. Patrimonio Cultural de Venezuela*, in "e-rph", n. 8, giugno 2011, pp. 114-156.

¹⁹⁴ Per il complesso monastico lo scultore realizzò nel 1970 il *Paliotto argenteo* per l'altare maggiore della basilica (l'ultima delle sue opere), sopra la tomba del santo, e il *Busto dell'abate Ildefonso Rea*, principale promotore e sostenitore della ricostruzione del monastero. Vedi T. Breccia Fratadocchi, *La ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino*, Roma 2014, pp. 118-120.

¹⁹⁵ G. Ascanio, *Attilio Selva, un superstite*, in "Il Gazzettino", 11 gennaio 1967.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Attilio Selva, regesto delle esposizioni (1908 - 1968)

1908

Torino, Seconda esposizione quadriennale,
Società Promotrice di Belle Arti
Busto di donna (marmo, p. 31 n. 235)

1912

Roma, Mostra del ritratto, Circolo artistico
internazionale
Catalogo non rintracciato. Dagli articoli
dell'epoca risultano esposti: *Ritratto*

1913

Genova, LIX Esposizione della Società
Promotrice di Belle Arti
Testa (cera, p. 22 n. 136); *Testa* (cera, p. 22
n.137)

Napoli, II Esposizione nazionale di Belle arti del
"Comitato Nazionale Artistico Giovanile"
Ritratto (gesso, p. 92 n. 198)

Roma, LXXXII Esposizione della Società
Amatori e Cultori di Belle Arti
Placchetta (gesso, p. 37 n. 250); *Placchetta*
(ritratto, gesso, p. 37 n. 251); *Placchetta*
(ritratto, gesso, p. 37 n. 252); *Donna che si lava*
(p. 37 n. 322)

1914

Roma, LXXXIII Esposizione della Società
Amatori e Cultori di Belle Arti
Camilla (p. 6 n. 19); *Cecilia* (p. 6 n. 20); *Nudo*
(p. 7 n.49)

Roma, Prima esposizione della Probitas
Velia (cera, p. 12 n. 65); *Augusta* (cera, p. 12 n.
66)

Venezia, XI Esposizione internazionale d'arte
Sfinge (marmo, p. 66 n. 18); *Nudo di donna*
(marmo, p. 66 n. 19)

1915

San Francisco, Esposizione internazionale
Sfinge (marmo); *Primavera sul lago* (olio)

Roma, Terza esposizione internazionale d'arte
della Secessione
Ritmi (p. 26 n. 13); *Idolo* (p. 26 n. 26);
Raccoglimento (p. 47 n. 19)

1916-1917

Roma, Quarta esposizione internazionale d'arte
della Secessione
Marmo (p. 18 n. 21); *Disegno* (p. 24 n. 18);
Danzatrice (p. 33 n. 27)

1918

Roma, Esposizione giovanile del Pincio
Catalogo non rintracciato. Dagli articoli
dell'epoca risultano esposti: *Sfinge*; *Idolo*; *Ritmi*;
Danzatrice; *Camilla*; *Cecilia*; *Augusta*; *Testina di*
bimba; bozzetti e disegni

Torino, Esposizione delle Tre Venezie

Zurigo, Esposizione presso il Kunsthaus
Idolo (p. 16 n. 90); *Ritorni* [*Ritmi*] (p. 16 n. 91);
Vittoria (p. 16 n. 92); *Sfinge* (p. 16 n. 93); *Nudo*
(p. 16 n. 94)

1919

Torino, Esposizione nazionale di Belle Arti,
Società Promotrice di Belle Arti
Marcellina (cera, p. 22 n. 58); *Donna che si*
sveglia (gesso, p. 22 n. 59); *Adolescente* (cera
bianca, p. 24 n. 83); *Berta* (cera policroma con
base in pietra di Subiaco, p. 25 n. 87); *Enigma*
(gesso, p. 26 n. 119); *Susanna* (gesso, p. 26 n.
120)

1920

Roma, LXXXIX Esposizione della Società
Amatori e Cultori di Belle Arti
Testa di donna (sala VII, n. 24); *Testa di donna*
(sala VII, n. 25)

Roma, Prima mostra dell'Arte Moderna Italiana
Catalogo non rintracciato. Dagli articoli
dell'epoca risultano esposti: *Tre teste femminili*

Venezia, XII Esposizione internazionale d'arte
Mariella (marmo, p. 96 n. 21); *Augusta* (marmo,
p. 96, n. 35)

Milano, Mostra del Gruppo romano, Famiglia
artistica

Catalogo non rintracciato. Dagli articoli
dell'epoca risultano esposti: *Due teste femminili*
(cera)

1921

Napoli, Prima esposizione biennale nazionale
d'arte
Ritratto di donna (gesso, p. 31 n. 41); *Idolo*
(gesso, p. 41 n. 55); *Dolorante* (gesso, p. 96 n. 21)

Roma, Prima biennale romana
Enigma (p. 75 n. 27); *Mia moglie* (p. 174 n. 18);
Testina (p. 174 n. 19); *Claudio* (p. 184 n. 39);
Sergio (p. 184 n. 40)

1922

Milano, Bottega di Poesia
Catalogo non rintracciato. Dagli articoli
dell'epoca risultano esposti: *Danzatrice*

Roma, Prima mostra primaverile di "Fiamma"
Testa (n. 16); *Susanna* (n. 17); *Augusta* (n. 18)

Venezia, XIII Esposizione internazionale d'arte
Ritmi (gesso, p. 32 n. 6); *Francesca* (terracotta, p. 32 n. 7)

1923

Buenos Aires, Esposizione italiana di Belle Arti
Giovane donna sabina; *Enigma*; *L'idolo*

Monza, Prima esposizione internazionale delle
arti decorative
Ritmi (sala 68); *Cecilia* (sala 68); *Mariella* (sala 68); *Ritmi* (sala 66)

Torino, Quadriennale, Società Promotrice di Belle
Arti
Sabina (marmo, p. 27 n. 118); *Sogno di maternità*
– studio per un gruppo, frammento (p. 53 n. 582)

1924

Bruxelles, L'art italien au Cercle Artistique de
Bruxelles
Giovane ragazza sabina (n. 7)

1924-1925

Milano, Esposizione di venti artisti italiani,
Galleria Pesaro
Fanciulla ragazza sabina (p. 5 n. 46); *Testa di bimba* (p. 5, n. 47)

1925

Roma, Terza mostra nazionale di "Fiamma"
Ritratto di Raniero Nicolai; *Enigma*; *Figura femminile*

Roma, Terza biennale romana
Pietà (p. 202 n. 1)

Venezia, Esposizione d'arte dei combattenti delle
Tre Venezie
Enigma (p. 22 n. 42); *Mariella* (p. 22 n. 43)

1926

New York, Exhibition of Modern Italian Art
Primula (n. 129); *Sergio* (n. 130); *Mariella* (n. 131); *Bambino* (n. 132)

1927

Firenze, 80^a Esposizione nazionale, Società
fiorentina delle Belle Arti
Primula (marmo, n. 357); *Ritratto del Sig. Clerici*
(n. 358); *Claudio* (bronzo, n. 359); *Mariella*
(bronzo argentato, n. 360); *Nannina* (bronzo, n. 361)

Monza, Terza mostra internazionale delle arti
decorative
Busto del Duce (bronzo argentato, p. 41 sala 54);
Il Genio, Il Valore, La Fecondità (bronzo, p. 41 sala 54)

Trieste, Prima esposizione del Sindacato delle
Belle arti e del Circolo artistico
Primula (marmo, p. 24 n. 9); *Ritratto Clerici*
(gesso, p. 24 n. 11); *Claudio* (gesso, p. 24 n.12)

1928

Roma, XCIV Esposizione della Società Amatori e
Cultori di Belle Arti
La madre (p. 61 n. 18)

Trieste, Seconda esposizione del Sindacato fascista regionale delle Belle arti e del Circolo artistico
Bozzetto (metallo, p. 19 n. 17)

1929

Roma, Prima mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti
Mostra personale di Attilio Selva (sala 11)
Erma del Duce (p. 42 n.1); *Ritratto della Signora Carena* (p. 42 n. 2); *Signora romana* (p. 42 n. 3); *Ritratto Signorina Sebasti* (p. 42 n. 4); *Ritratto di Enrico Gaudenzi* (p. 42 n. 5); *Ritratto di Augusta* (p. 42 n. 6); *Ritratto di Claudio* (p. 42 n. 7); *Il poeta Raniero Nicolai* (p. 42 n. 8); *Nudino in bronzo argentato Sogno* (p. 42 n. 9); *Torso in marmo di adolescente Primula* (p. 42 n. 10); *Testa di ragazzo sabino* (p. 42 n. 11); *Cariatide* (studio per una fontana, p. 42 n. 12); *Sogno di maternità* (studio per un gruppo, p. 42 n. 13); *Mariella* (p. 43 n. 14); *Mammina* (p. 43 n. 15); *La canestra* (p. 43 n. 16); *Mendicante egiziana* (p. 43 n. 17); *Famiglia* (p. 43 n. 18); *Ritratto del comm. Gino Clerici* (p. 43 n. 19); *La madre* (p. 43 n. 20)

1930

Milano, Convegno d'arte Pittura e Scultura, Galleria Pesaro
Madre (n. 157); *Primula* (n. 158); *Signora Carena* (n. 159); *Risveglio* (n. 160)

Roma, Seconda mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti
Monumento funerario (particolare, p. 31 n.1); *Monumento funerario* (p. 31 n.2)

1931

Roma, Prima Quadriennale d'arte nazionale
Bambino malarico (gesso, p. 107 n. 34); *Giuliana* (gesso, p. 107 n. 35); *Eva* (gesso, p. 107 n. 36)

Torino, LXXXIX Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, III del Sindacato fascista di Belle Arti
Risveglio (bronzo argentato, n. 31); *Signora Carena* (bronzo argentato, n. 32); *Madre* (marmo, n. 359); *Primula* (marmo, n. 360)

1932

Roma, Mostra del bersagliere dell'arte
Testa di bersagliere (p. 17 n. 106)

Roma, Terza mostra del Sindacato regionale fascista Belle Arti del Lazio
Mia figlia Lucilla (p. 20 n. 1); *Ritratto* (p. 20 n. 2)

Trieste, VI Esposizione d'arte del Sindacato regionale fascista Belle arti della Venezia Giulia

1933

Vienna Mostra di arte moderna italiana, Künstlerhaus,
Primula (p. 16 n. 45); *Sogno di maternità* (gesso, p. 18 n. 62); *Ritratto maschile* (gesso, p. 23 n. 117); *Signora Carena* (bronzo argentato e marmo, p. 25 n. 134)

1934

Roma, IV Mostra del Sindacato regionale fascista Belle Arti del Lazio
Ritratto (p. 23 n.5)

Roma, Seconda mostra internazionale d'Arte Sacra
Pietà (bronzo, p. 49 n. 6)

1935

Parigi, L'Arte italiana del XIX e XX secolo, Jeu de
Paume

Lucilla (bronzo e marmo, p. 123 n. 217); *Ritratto
della signora Carena* (bronzo argentato e marmo,
p. 123 n. 218); *Il dottor Pastega* (bronzo, p. 123
n. 219)

Vienna, Mostra di scultura italiana contemporanea

1936

Budapest, Mostra d'arte moderna italiana

1937

Trieste, XI Esposizione d'arte del Sindacato
interprovinciale fascista Belle arti
Ritratto Signora Carena (p. 40 n. 1); *Lucilla* (p. 40
n. 2)

1937-1938

Roma, Mostra Augustea della Romanità
La Vittoria (sala XXVI); *Busto di Vittorio Emanuele
III* (sala XXVI); *Busto di Mussolini* (sala XXVI)

1939

Trieste, Mostra di Attilio Selva, Padiglione del
giardino pubblico

Studio per una Vittoria (n. 1); *Sogno di maternità*
(n. 2); *Enigma* (n. 3); *Duca d'Aosta* (n. 4);
Nazario Sauro (n. 5); *Natalina* (n. 6); *Sergio* (n.
7); *Lucilla* (n. 8); *Enrico* (n. 9); *Giuliana* (n. 10);
Marcella (n. 11); *Claudio* (n. 12); *Augusta* (n. 13);
Camilla (n. 14); *Il poeta Nicolai* (n. 15); *Dott.
Pastega* (n. 16); *Bambino malarico* (n. 17); *Clerici*
(n. 18); *La Sebastia* (n. 19); *Mariella* (n. 20);
Caterinella (n. 21); *Signora Carena* (n. 22)

New York, Esposizione universale, Mostra d'arte
contemporanea italiana
Bambino malarico (p. 110)

1940

Napoli, Prima mostra triennale delle Terre
d'Oltremare
Roma navale (sala VII)

Roma, IX Mostra del Sindacato interprovinciale
fascista Belle Arti del Lazio
Testina (p. 26 n. 24)

Roma, Mostra degli artisti del Sindacato Belle Arti
di Trieste, Galleria di Roma
Enigma (sala 34 n. 86)

1941

Milano, III Mostra del Sindacato nazionale
fascista Belle Arti
Busto di donna (p. 76 n. 26)

1945

Roma, Mostra Artisti della Venezia Giulia, Società
Dante Alighieri
Catalogo non rintracciato

1948

Roma, V Quadriennale, Rassegna nazionale di arti figurative
Ritratto Chierichetto (p. 27 n. 32)

1950

Roma, Esposizione internazionale d'Arte Sacra
Regina Pacis (p. 166 n. 215)

1956

Milano, Mostra delle arti figurative, Angelicum
Catalogo non rintracciato

1958

Napoli, Sculture di Attilio Selva. Incisioni e disegni di Ettore di Giorgio, Galleria del Ponte
Mariuccia Carena (n. 1, bronzo e cipollino);
Lucilla (n. 2, bronzo); *Claudio* (n. 3, bronzo);
Francesca (n. 4, bronzo); *Peppinella* (n. 5, bronzo);
Chierichetto (n. 6, bronzo); *Domenico* (n. 7, bronzo);
Maria (n. 8, bronzo); *Enrico* (n. 9, bronzo);
Donatella (n. 10, bronzo); *Giuseppina* (n. 11, bronzo);
Belisario (n. 12, bronzo); *Maternità* (n. 13, bronzo, bozzetto);
Bozzetto (n. 14, gesso patinato)

1959-1960

Roma, VIII Quadriennale nazionale d'arte
Ritratto (p. 55 n. 1); *Ritratto* (p. 55 n. 2);
Ritratto (p. 55 n. 3)

1961

Trieste, Prima mostra internazionale d'Arte Sacra
Via Crucis, XVI Stazione (n. 171, bronzo)

1963

Roma, IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio
Bozzetto (p. 18 n. 15); *Bozzetto* (p. 18 n. 16);
Ritratto (p. 18 n. 17)

1966

Trieste, II Mostra internazionale di Arte Sacra
Madonna della tartaruga

1967

Roma, Dieci artisti triestini e goriziani a Roma, Galleria Piazza di Spagna
Testa di vecchio contadino

1968

Roma, Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina
Enigma (p. 36); *Mariuccia Carena* (p. 36); *Nudo* (p. 36);
Nudo (p. 36); *Vecchio* (p. 36); *Idolo* (p. 36);
Camicia (p. 36); *Nudi* (p. 36); *Madonna* (p. 36);
Figura (p. 36); *Cristo* (p. 36)

Fondi archivistici. Elenco delle abbreviazioni

AAS: Roma, Archivio Attilio Selva

ACMRev: Trieste, Archivio del Civico Museo Revoltella

AGC Ts: Trieste, Archivio Generale del Comune

ASC: Roma, Archivio storico capitolino

AS GNAM: Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Archivio storico

BNCF Ogetti: Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Fondo Ogetti

BST FMP: Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università degli studi di Firenze,
Fondo Marcello Piacentini

FCMStA Ts: Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia ed Arte

MART AM: Rovereto, Museo di arte contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900,
Fondo Angiolo Mazzoni

Attilio Selva, bibliografia

E. Thovez, *Artisti contemporanei. Costantin Meunier*, in "Emporium", vol. VIII, n. 45, settembre 1898, pp. 163-178.

G. Cena, *Auguste Rodin*, in "Nuova Antologia", a. XXXV, n. 702, 16 marzo 1901, pp. 284-302.

U. Ojetti, *Nello studio di Leonardo Bistolfi*, in "L'Illustrazione italiana", 25 dicembre 1904, pp. 532-533.

G. Cena, *Leonardo Bistolfi*, in "Nuova Antologia", a. XL, n. 801, 1 maggio 1905, pp. 1-20.

E. Thovez, *La scoltura a Venezia. Leonardo Bistolfi*, in "La Stampa", 11 luglio 1905.

U. Ojetti, *L'Arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano 1906.

E. Thovez, *La scoltura a Milano. Alla ricerca dello stile*, in "La Stampa", 6 ottobre 1906.

E. Thovez, *La scoltura a Milano. Il monumento a Segantini di Leonardo Bistolfi*, in "La Stampa", 16 ottobre 1906.

Seconda Esposizione Quadriennale di Torino 1908. Catalogo Illustrato, Torino 1908.

L'esposizione dei concorrenti al premio di Roma, in "Il Piccolo di Trieste", 29 ottobre 1909.

A. Lancellotti, *Cronachetta artistica. La mostra del ritratto a Roma*, in "Emporium", vol. XXXVI, n. 211, luglio 1912, pp. 76-79.

Il Esposizione nazionale di belle arti del "C.N.A.G.", Napoli 1913.

D. Angeli, *La Mostra Artistica Giovanile a Napoli*, in "Il Giornale d'Italia", 28 marzo 1913.

Catalogo delle opere d'arte. LIX Esposizione 1913. Società di Belle Arti in Genova, Genova 1913.

La II Esposizione Nazionale d'Arte a Napoli, in "Emporium", vol. XXXVII, n. 220, aprile 1913, pp. 309-319.

A. Maraini, *L'esposizione della Secessione. Rodin e Mestrovich*, in "La Tribuna", 10 aprile 1913.

Roma. Mostra Amatori e Cultori di Belle Arti, in "Bollettino di Vita d'Arte", a. I, n. 4, aprile 1913, pp. 5-6.

Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma. Catalogo della LXXXII^a Esposizione Internazionale. XXXVII^a Esposizione degli Acquarellisti, Roma 1913.

XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo, Venezia 1914.

L'Ottantatreesima Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, a cura di M. Rava, Milano 1914.

L'Ottantatreesima Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti. Roma, Milano 1914.

Prima esposizione della "Probitas". Catalogo, Roma 1914.

Prima Esposizione della Probitas. Roma MCMXIV, testo di M. Beduschi, Milano 1914.

Esposizione internazionale Panama-Pacifico. S. Francisco di California 1915, Roma 1915.

A. Maraini, *Il Re inaugura la mostra d'arte della Secessione*. I *Giovani*, in "La Tribuna", 4 aprile 1915.

Terza Esposizione Internazionale d'Arte della "Secessione". Catalogo illustrato, Roma 1915.

Quarta Esposizione Internazionale d'arte della "Secessione". Catalogo, Roma 1916.

G. Bellonci, *Alla mostra del Pincio*. *Artisti di spiriti e forme italiane*, in "Il Giornale d'Italia", 6 giugno 1918.

Cronache. *La mostra italiana a Zurigo*, in "Emporium", vol. XLVII, n. 286, ottobre 1918, pp. 214-216.

Esposizione delle Tre Venezie. Catalogo, Torino 1918.

G. Guida, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, in "Emporium", vol.

XLVIII, n. 288, dicembre 1918, pp. 328-334.

E. Janni, *L'invasione monumentale*, in "Emporium", vol. XLVIII, n. 288, dicembre 1918, pp. 283-291.

Kunsthaus Zürich. *Ausstellung 8. sept. bis 2. okt. 1918* [Zürich 1918].

L'esposizione italiana di Zurigo, in "Pagine d'Arte", a. VI, n. 11, novembre 1918, p. 122.

A. Maraini, *Cronache d'arte*. *Un'Esposizione di B. A. al Pincio*, in "La Tribuna", 27 maggio 1918.

C.E. Oppo, *Mostra del Pincio*. *Attilio Selva*, in "L'Idέα Nazionale", 30 giugno 1918.

P. Scarpa, *La mostra d'arte al Pincio*. *Un significativo ritorno alla tradizione*, in "Il Messaggero", 5 giugno 1918.

F. Tozzi, *Mostra d'arte alla Casina del Pincio*, in "Il Messaggero della Domenica", 31 maggio 1918.

C. Tridenti, *Arte italiana a Zurigo*, in "Il Giornale d'Italia", 11 settembre 1918.

C. Tridenti, *La mostra d'arte nella Casina del Pincio a Roma*, in "Pagine d'Arte", a. VI, n. 7, luglio 1918, pp. 81-86.

G. Wenter Marini, *Un artista trentino all'esposizione del Pincio a Roma (Attilio Selva)*, in "Alba trentina", a. II, nn. 11-12, novembre-dicembre 1918, pp. 415-418.

A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. VI, vol. 2, n. 5-6, maggio-giugno 1919, pp. 95-98.

U. Ojetti, *L'esposizione d'arte di Torino*, in "Corriere della Sera", 10 ottobre 1919.

C.E. Oppo, *Discorsi di pittura*, in "L'Idea Nazionale", 28 settembre 1919.

Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo, Torino 1919.

XII^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo, Roma-Milano-Venezia 1920.

LXXXIX Esposizione di Belle Arti della Società Amatori e Cultori, Roma 1920.

D.C. [G. De Chirico], *Esposizione del Gruppo Romano alla Famiglia Artistica*, in "Il Convegno", a. I, n. 4, maggio 1920, pp. 63-65.

D.F., *All'ombra di San Giusto. Un colloquio con Attilio Selva*, in "Il Piccolo della Sera", 14 febbraio 1920.

G.I. Ferrari, *Artisti d'oggi. Attilio Selva*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. VII, fasc. 9-10, settembre-ottobre 1920, pp. I-V.

A. Maraini, *L'inaugurazione della Mostra Amatori e Cultori a Roma*, in "La Tribuna", 17 febbraio 1920.

Notizie d'arte. Roma, in "Il Primato", a. II, n. 3, marzo-aprile 1920, p. 35.

C.E. Oppo, *Un'esposizione d'arte decorativa*, in "L'Idea Nazionale", 22 dicembre 1920.

R. Calzini, *La prima esposizione biennale di*

Belle Arti a Roma, in "L'Illustrazione italiana", 5 giugno 1921, pp. 683-688.

G. Cim, *Visioni di poesia alla I Biennale Romana*, Milano-Roma 1921.

C. Dall'Ongaro, *Il Baccanale degli artisti romani alla selva d'Archilèo*, in "Il Piccolo", 14-15 settembre 1921.

M. De Benedetti, *La prima biennale romana. II*, in "Nuova Antologia", a. LVI, n. 1184, 16 luglio 1921, pp.152-162.

Echi della festa bacchica ad Anticoli Corrado, in "Il Piccolo", 15-16 settembre 1921.

G. Guida, *La prima biennale d'arte a Napoli*, in "Emporium", vol. LIV, n. 322, ottobre 1921, pp. 195-206.

A. Lancellotti, *La scultura*, in "La Fiamma", a. III, 1 luglio 1921, pp. 5-6.

A. Maraini, *La Cinquantennale Romana. Il significato e l'ordinamento dell'esposizione*, in "La Tribuna", 1 aprile 1921.

A. Maraini, *La mostra contemporanea alla Cinquantennale. Le arti figurative*, in "La Tribuna", 10 giugno 1921.

A. Maraini, *Questioni d'arte. Il ritorno al classicismo*, in "La Tribuna", 18 gennaio 1921.

U. Ojetti, *L'Esposizione di Roma*, in "Corriere della Sera", 5 aprile 1921.

C.E. Oppo, *Alla Prima Biennale Romana. La Scultura*, in "L'Idea Nazionale", 16 luglio 1921

C.E. Oppo, *Del ritorno alla tradizione*, in "L'Idea Nazionale", 3 marzo 1921.

C.E. Oppo, *La Biennale Napoletana*, in "L'Idea Nazionale", 31 maggio 1921.

Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale. Catalogo, Milano-Roma 1921.

Prima Esposizione Biennale Nazionale d'Arte della città di Napoli. Catalogo, Roma-Milano-Napoli 1921.

I^a Mostra primaverile di "Fiamma". Catalogo illustrato, Roma 1922.

XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo, Firenze 1922.

Cronaca delle Belle Arti. Acquisti, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. II, s. II, n. 2, agosto 1922, pp. 95-96.

Le mostre e le sale di «Bottega di Poesia», in "Il Primato", a. IV, n. 2, febbraio 1922, p. 43.

A. Maraini, *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. I, s. II, n. 11, maggio 1922, pp. 511-527.

U. Ojetti, *La XIII Biennale veneziana. Il re che torna*, in "Corriere della Sera", 27 maggio 1922.

C.E. Oppo, *La "bottega" e la libertà (Una scuola d'arte agli Orti Sallustiani)*, in "L'Idea Nazionale", 24 febbraio 1922.

S. Sibilia, *Pittori e scultori di Trieste*, Milano 1922.

Buenos Ayres. Esposizione italiana di Belle Arti sotto l'alto patronato del Regio Governo. Catalogo, Milano-Roma 1923.

Commenti. Un'inchiesta sull'insegnamento artistico, in "Dedalo", a. IV, n. 1, giugno 1923, p. 66.

E. Janni, *Commenti. Un giro intorno a un concorso*, in "Emporium", vol. LVIII, n. 348, dicembre 1923, pp. 377-381.

C.E. Oppo, *La "Quadriennale" di Torino. Pittura e scultura in fila*, in "L'Idea Nazionale", 2 maggio 1923.

Prima esposizione internazionale delle arti decorative, Milano 1923.

Relazione della giuria sul Concorso del Monumento Nazionale in Santa Croce alla Madre italiana, Firenze, 26 ottobre 1923.

Società Promotrice di Belle Arti a Torino. La Quadriennale. Catalogo, Torino 1923.

Esposizione di venti artisti italiani, Milano 1924.

Exposition d'art italien contemporain organisée par la Galerie Pesaro de Milan au Cercle artistique de Bruxelles, Milano-Roma 1924.

Seconda relazione della giuria sul concorso pel monumento nazionale in Santa Croce alla Madre italiana, 18 maggio 1924.

C. Catanzaro, *La III Mostra Nazionale di "Fiamma"*, in "Il Tevere", 23 luglio 1925.

Esposizione d'arte dei combattenti delle Tre Venezie. Catalogo, Venezia 1925.

L'inaugurazione del Monumento ai Caduti di Quinto, in "L'Eco del Piave", 5 settembre 1925.

Terza Biennale Romana. Esposizione Internazionale di Belle Arti. Catalogo, Roma 1925.

Terza mostra nazionale di "Fiamma". Catalogo illustrato, Roma 1925.

Cronaca udinese. La Carnia si accinge con entusiasmo a ricevere S.A.R. il Principe Ereditario, in "Giornale del Friuli", 21 agosto 1926.

Exhibition of Modern Italian Art, New York 1926.

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste. Catalogo illustrato, Trieste 1927.

Società delle Belle Arti Firenze. 80ª Esposizione Nazionale, Firenze 1927.

Terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative. Catalogo, Milano 1927.

IIª Esposizione del Sindacato fascista regionale delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, Trieste 1928.

XCIV Esposizione di Belle Arti della Società Amatori e Cultori Roma. Catalogo, Roma 1928.

Giudizi e opinioni di osservatori romani sulla "sconvenienza" di Piazza dei Quiriti, in "Il Tevere", 1 maggio 1928.

A. Maraini, *Il Duce inaugura la Prima Mostra del Sindacato Laziale degli Artisti*, in "La Tribuna", 7 aprile 1929.

R. Papini, *Cronache d'arte. Artisti nel Lazio*, in "Corriere della Sera", 13 aprile 1929.

Prima mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti, Roma 1929.

R. Timeus (R. Fauro), *Scritti politici (1911-1915)*, Trieste 1929.

V. Valeri, *Nella villa romana di Attilio Selva*, in "Il Piccolo della Sera", 28 febbraio 1929.

Convegno d'arte Pittura Scultura. Galleria Pesaro, Milano-Roma 1930.

Domani sarà inaugurata in via Bari la grande sede del dopolavoro ferroviario dell'Urbe, in "La Tribuna", 30 maggio 1930.

Notiziario. La rivista delle riviste. Francia, in "Architettura e arti decorative", a. IX, vol. II, fasc. 9, maggio 1930, pp. 430-431.

Seconda mostra del Sindacato laziale Fascista di Belle Arti, Roma 1930.

Catalogo 89ª esposizione Società Promotrice Belle Arti. 3ª del Sindacato regionale fascista Belle Arti, Torino 1931.

A. Maraini, *Alla Quadriennale di Roma. Il Premio per l'Arte del Rotary Italiano allo scultore Attilio Selva*, in "Il Rotary", settembre 1931, pp. 323-325.

U. Ojetti, *La prima Quadriennale romana inaugurata alla presenza dei sovrani. Paragone dell'arte nostra*, in "Corriere della Sera", 6 gennaio 1931.

Prima Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo, Roma 1931.

VI Esposizione d'arte del Sindacato regionale fascista Belle Arti della Venezia Giulia, Trieste 1932.

G. Cesari, *Lo scultore Attilio Selva*, in "Rivista mensile della città di Trieste", a. V, n. 5, maggio 1932, pp. 211-223.

Commenti [U. Ojetti], in "Dedalo", a. XII, fasc. X, ottobre 1932, pp. 817-818.

Mostra del Bersagliere nell'Arte, Roma 1932.

U. Ojetti, *I nuovi accademici d'Italia. Trentacoste e Selva*, in "Corriere della Sera", 3 aprile 1932.

R. Papini, *Il mausoleo di Cadorna*, in "L'Illustrazione italiana", 29 maggio 1932, pp. 716-717.

Terza mostra del Sindacato regionale fascista Belle Arti del Lazio, Roma 1932.

Künstlerhaus Wien. 54 Jahresausstellung moderne italienische kunst die zeitgenössische medaille in Deutschland und Österreich, Wien 1933.

M. Piacentini, *Il Foro Mussolini in Roma*, in "Architettura", a. XII, febbraio 1933, pp. 65-75.

II Mostra Internazionale d'Arte Sacra. Catalogo, Roma 1934.

IV Mostra del Sindacato regionale fascista Belle Arti del Lazio, Roma 1934.

E. Giovannetti, *Figure dell'Italia Nuova. Lo scultore delle Rinascenti dee*, in "L'Illustrazione Italiana", 22 luglio 1934, pp. 130-131.

F. Saponi, *Corrado Vigni e la giovane scultura italiana*, in "Emporium", vol. LXXIX, n. 471, marzo 1934, pp. 131-142.

O. Vergani, *Attilio Selva o l'artiere tra i giganti*, in "Corriere della Sera", 11 dicembre 1934.

Ausstellung italienischer Plastik der Gegenwart, Wien 1935.

L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles. Catalogue, Paris 1935.

Modern Olasz Művészeti Kiállítás, Budapest 1936.

XI Esposizione d'Arte del Sindacato Interprovinciale fascista Belle Arti, Trieste 1937.

Mostra Augustea della Romanità. Catalogo, Roma 1937.

U. Apollonio, *Maestria di Attilio Selva*, in "Il Popolo di Trieste", 21 gennaio 1939.

U. Apollonio, *Trieste. Attilio Selva*, in "Emporium", vol. LXXXIX, n. 530, febbraio 1939, p. 104.

S. Benco, *Mostra di Attilio Selva*, Trieste 1939.

S. Benco, *Una mostra di Attilio Selva*, in "La

Panarie”, a. XV, n. 85, gennaio-febbraio 1939, pp. 26-27.

R. Marini, *La mostra triestina di Attilio Selva*, in “Le Tre Venezie”, a. XIV, n. 2, febbraio 1939, pp. 50-53.

Mostra d'arte contemporanea italiana. Padiglione italiano all'Esposizione universale di New York, Milano 1939.

IX Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti del Lazio, Roma 1940.

XXXIV Mostra della Galleria di Roma con le opere degli artisti del Sindacato Belle Arti di Trieste, Roma 1940.

V. Costantini, *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Milano 1940.

“L'Eroica”, a. XXIX-XXX, quaderno 257-258, gennaio-febbraio 1940.

Prima mostra Triennale delle terre italiane d'Oltremare, Napoli 1940.

III Mostra del Sindacato nazionale fascista Belle Arti. Catalogo, Milano, 1941.

Rassegna nazionale di arti figurative, Roma 1948.

F. Saporì, *Scultura italiana moderna*, Roma 1949.

Esposizione internazionale d'Arte Sacra. Catalogo, Roma 1950.

Y. De Begnac, *Personaggi romani in controluce*.

L'estate gioiosa di Attilio Selva, in “Il Piccolo di Trieste”, 6 giugno 1958.

A. Prandi, *La basilica di Sant'Eugenio*, Roma 1958.

VIII Quadriennale nazionale d'arte di Roma. Catalogo generale, Roma 1959.

Prima mostra internazionale d'Arte Sacra, Trieste 1961.

IV Rassegna delle Arti Figurative di Roma e del Lazio, Roma 1963.

M. Borghi, *Ss. Pietro e Paolo all'EUR*, Roma 1966.

10 artisti triestini e goriziani a Roma, Roma [1967].

G. Ascanio, *Attilio Selva, un superstite*, in “Il Gazzettino”, 11 gennaio 1967.

Documentazioni della Seconda mostra internazionale d'arte sacra, Trieste 1967.

Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina, Roma 1968.

R. Pilla, *La Basilica di S. Giovanni Bosco* in Roma, Torino 1969.

Carteggio Papini-Signorelli, Milano 1979.

Roma 1911, a cura di G. Piantoni, Roma 1980.

A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981.

Roma Capitale 1870-1911. Dalla mostra al museo. Dalla mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana, Venezia 1983.

F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, Firenze 1984.

Il patrimonio artistico del Banco di Napoli. Catalogo delle opere, a cura di N. Spinosa, Napoli 1984.

Leonardo Bistolfi (1859-1933). Il percorso di uno scultore simbolista, a cura di S. Berresford, Casale Monferrato 1984.

V. Barbi, *Meštrović a Roma. Collezione Signorelli*, Zagreb 1985.

A. Maraini, *Scultori d'oggi. 1930*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986.

Secessione romana 1913-1916, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma 1987.

M. Signorelli, *Vita di Angelo Signorelli*, in "Strenna dei Romanisti", vol. XLVIII, 1987, pp. 643-660.

F. Arisi, *Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi Piacenza*, Piacenza 1988.

Il Palazzo dell'Industria, Roma 1990.

A. Cambedda, M.G. Tolomeo, *Una trasformazione urbana. Piazza Augusto Imperatore a Roma*, Roma 1991.

La capitale a Roma. Città e arredo urbano 1870-1945, Roma 1991.

F. Fergonzi, M.T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca D'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino 1992.

G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in "Artista", 1993, pp. 38-59.

Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino. Il Novecento. Catalogo delle opere esposte, a cura di R. Maggio Serra e R. Passoni, Milano 1993.

Museo d'Arte Italiana di Lima, a cura di M. Quesada, Venezia 1994.

Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e la Biennali, a cura di M. Masau Dan e G. Pavanello Milano 1995.

A. Caroli, *Kaiserlich Königliche Staatsgewerbeschule in Triest. Arte e tecnica a Trieste 1850-1916*, Monfalcone 1995.

Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, a cura di G. Bonasegale, Roma 1995.

Civico Museo d'Arte Moderna Anticoli Corrado, a cura di L. Indrio, Roma 1995.

F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912). I*, in "Prospettiva", nn. 89-90, 1998, pp. 40-73.

F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912). II*, in "Prospettiva", nn. 95-96, 1999, pp. 24-50.

M. Barbanera, *Giulio Quirino Giglioli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LIV, Catanzaro 2000, pp. 707-711.

Cipriano Efisio Oppo: *un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. R. Morelli, Roma 2000.

R. De Grada, *Ottocento Novecento. Le collezioni d'arte del Museo della Scienza e della tecnica «Leonardo da Vinci» di Milano*, a cura di C. Fiordimela, Garbagnate Milanese 2000.

M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna. Catalogo*, Città del Vaticano 2000.

A. Inzana, *Attilio Selva*, tesi di laurea, relatore C. Zambianchi, Università degli studi di Roma "La Sapienza", a.a. 2000-2001.

B. Di Gaddo, *Roma anni Trenta. Gli elementi dell'architettura*, Roma 2001.

Rodin et l'Italie, a cura di A. Le Normand-Romain, Roma 2001.

D. Berardi, *Attilio Selva (1888-1970). La scultura*, tesi di laurea, relatore F. Benzi, Università degli studi "Gabriele D'Annunzio" Chieti, a.a. 2002-2003.

M. Vinardi, *Bistolfi. Scultura come visione*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 109, 2003, pp. 18-30.

G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004.

Galleria d'arte Moderna di Genova. Repertorio generale delle opere, a cura di M.F. Giubilei, 2 voll., Firenze 2004.

Il Museo Revoltella di Trieste, a cura di M. Masau Dan, Vicenza 2004.

Ado Furlan. Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo 2005.

Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento, a cura di M. Tamassia, Livorno 2005.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il secolo XX, Milano 2005.

F. Todero, *Morire per la Patria. I volontari del Litorale austriaco nella Grande guerra*, Udine 2005.

M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006.

Il Museo d'arte Moderna e Contemporanea di Anticoli Corrado, a cura di M. Occhigrossi, P. Bertoletti, Subiaco 2006.

B. Musetti, *L'opera di Auguste Rodin nell'interpretazione critica di Giovanni Cena*, in "Annali di Critica d'arte", n. 2, 2006, pp. 241-269.

M.L. Neri, *Enrico Del Debbio*, Milano 2006.

Carrara e il mercato della scultura, a cura di S. Berresford, Milano 2007.

Mascherini e la scultura europea del Novecento, a cura di F. Fergonzi, A. Del Puppo, Milano 2007.

Attilio Selva (1888-1970). Sculture, a cura di F. Antonacci, G.C. de Feo, Roma 2008.

M. De Sabbata, L. Marin, *La memoria scolpita. Attilio Selva e il monumento ai caduti di Villa Santina (1922-1926)*, in "Metodi & ricerche", n. s., a. XXVII, n. 2, luglio-dicembre 2008, pp. 283-298.

Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale, a cura di C. Sisi, A. Salvadori, Livorno 2008.

Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano, a cura di M. Nezzo, Treviso 2008.

Leonardo Bistolfi. I monumenti per Giovanni Segantini, a cura di G. Mazza, G. Nicoletti, Arco 2009.

Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo, a cura di E. Garetto, D. Rizzi, 2 voll., Salerno 2010.

Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern, a cura di G.C. de Feo, Roma 2010.

Roma: architetture, biografie. 1870-1970, a cura di A.P. Briganti, A. Mazza, Roma 2010.

La festa delle feste: Roma e l'Esposizione internazionale del 1911, a cura di S. Massari, Roma 2011.

M.D. Ruiz Villoslada, *El Paseo de los Precursores y los Próceres. Monumento conmemorativo edificado a los Grandes Ilustres Venezolanos. Patrimonio Cultural de Venezuela*, in "e-rph", n. 8, giugno 2011, pp. 114-156.

E. Tagliacollo, *La progettazione dell'Eur. Formazione e trasformazione urbana dalle origini ad oggi*, Roma 2011.

Artisti a Villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956, a cura di G.C. de Feo, G. Raimondi, Roma 2012.

Ebrei a Roma tra Risorgimento ed emancipazione (1814-1914), a cura di C. Procaccia, Roma 2013.

La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950, a cura di M.F. Giubilei e V. Terraroli, Lucca 2013.

E. Longari, M. Ganino, *Note sulla scultura di Attilio Selva nel cortile d'onore del Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Lombarda", n. s., n. 168-169, 2013, pp. 90-101.

Secessione romana 1913-2013. Temi e problemi, a cura di M. Carrera, J. Nigro Covre, Roma 2013.

L. Masolini, *Attilio Selva scultore. Opere fino al 1939*, tesi di laurea, relatore G. De Lorenzi, Università degli studi di Firenze, a.a. 2013-2014.

T. Breccia Fratadocchi, *La ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino*, Roma 2014.

Carlo Sbisà: "ai quadri miei non dan libero passo", atti del convegno a cura di L. Caburlotto, M. De Grassi, Trieste 2014.

M. De Grassi, "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste 2014.

Gallerie d'Italia. Palazzo Zevallos Stigliano.
Guida, Napoli 2014.

*Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima
della Grande Guerra 1905-1915*, a cura di
S. Frezzotti, Milano 2014.

*Arte Sacra Novecento. Gli artisti di Anticoli
Corrado*, a cura di M. Carrera, Roma 2015.

*Cipriano Efisio Oppo. Pittura disegno
scenografia*, a cura di F.R. Morelli, V. Rivosecchi,
Roma 2015.

*Il mondo è là. Arte moderna a Trieste 1910-
1941*, a cura di P. Fasolato, E. Lucchese,
L. Nuovo, Trieste 2015.

*Percorsi della scultura in Italia. Dalla
Secessione al Novecento 1915-1935*, a cura di C.F.
Carli e M. Carrera, Roma 2015.

*Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del
moderno*, a cura di A. Villari, F. Parisi, Cinisello
Balsamo 2016.

*10 sculture. Tradizione e modernità tra le due
guerre*, a cura di A. Imbellone, Roma 2017.

*Da Raffaello a Balla. Capolavori
dell'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di
V. Sgarbi, Aosta 2017.

*Le muse di Anticoli Corrado. Ritratti e storie di
modelle anticolane da De Carolis a Pirandello*, a
cura di M. Carrera, Roma 2017.

*Secessioni europee. Monaco Vienna Praga
Roma*, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo
2017.



Sergio Selva nel suo studio, anni '70.
Fotografia di Claudio Abate (archivio Sergio Selva)

Manuel Carrera

Sergio Selva e l'arte tra Roma e la fucina di Anticoli Corrado

Oggetto di una recente riscoperta¹, la figura di Sergio Selva è pienamente rappresentativa di un contesto storico artistico di primo piano, eppure non ancora adeguatamente approfondito, quale quello dell'arte a Roma nel secondo Novecento. Un capitolo della storia dell'arte romana quanto mai complesso, in cui è soprattutto l'arte figurativa ad entrare in crisi, travolta dal peso esercitato dalle avanguardie statunitensi sul mercato, tanto da ritrovarsi spesso – e immeritatamente – imbrigliata nel buio della provincialità.

Tutta la vicenda artistica e umana di Selva è però unita dal *fil rouge* della frequentazione di Anticoli Corrado, dove visse e operò a lungo: proprio entro le viuzze e gli studi d'arte del borgo laziale tra Tivoli e Subiaco l'artista stabilì numerose connessioni con pittori e scultori, letterati ed intellettuali di chiara fama, i quali diedero vita ad un vero e proprio cenacolo culturale, incuranti di ogni accusa di passatismo o, peggio, di provincialità. «Gli artisti stavano assieme, non parlavano di dollari, e si rispettavano l'un l'altro, grandi e piccoli»², ricordava il critico e pittore Virgilio Guzzi a proposito degli anni trascorsi negli studi di Anticoli Corrado, in un articolo dedicato a Sergio Selva pubblicato su “Il Tempo”. Già Attilio Selva lo aveva eletto a paese adottivo, pren-

dendovi uno studio e trovandovi l'amore: sposò infatti la modella Natalina Toppi, sorella delle altrettanto celebri modelle anticolane³ Candida e Augusta, rispettivamente prima e seconda moglie del pittore genovese Pietro Gaudenzi, e degli artisti Carlo, Mario, Margherita Toppi-Osswald e Alberta Toppi-Zauli. Da Attilio e Natalina nacque Sergio, il 9 aprile del 1919. Pur essendo di base a Roma, la famiglia trascorreva lunghi periodi nel paesino. Ed è proprio nel contesto bucolico, rassicurante e familiare di Anticoli Corrado che Sergio Selva, compiute le scuole dell'obbligo, cominciò ad impugnare pennelli e colori, incoraggiato dal padre. Nella fucina creativa anticolana il giovanissimo pittore poté apprendere all'alba degli anni Trenta i rudimenti della pittura, dell'affresco e del mosaico da alcuni dei più influenti artisti del tempo. Tra questi, naturalmente, vi era lo zio Pietro Gaudenzi, con la cui famiglia era uso unirsi per le vacanze estive sul lago di Garda. Nel laboratorio del pittore genovese – che proprio in quegli anni riscopriva e reinterpretava la grande tradizione del Quattrocento italiano – Sergio muoveva i primi passi nella pittura accanto ad un altro figlio d'arte: il cugino Enrico Gaudenzi, classe 1912, *enfant prodige* che già nel 1929 aveva esposto presso la prestigiosa Galleria Pesaro di Milano in una tripla personale insieme a Giuseppe Maggi ed Evasio Montanella⁴. I percorsi artistici di Sergio Selva ed Enrico Gaudenzi ebbero per molti aspetti punti di tangenza e si incrociarono in più di qualche occasione.

L'esordio di Sergio Selva alle esposizioni nazionali, spesso erroneamente indicato come

risalente al 1936, avvenne invece a Roma nel 1934 alla Quarta Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio⁵. Il pittore, appena quindicenne, vi espose due paesaggi e una natura morta (fig. 70), quest'ultima rivelatrice dell'influenza di Gaudenzi e delle sue raffinate, pastose nature morte floreali. Uno dei due paesaggi fu acquistato dal Ministero dell'Educazione Nazionale, che in quella stessa sede comprò numerose opere di artisti legati in qualche modo ad Anticoli Corrado, quali, tra gli altri, Emanuele Cavalli, Rolando Monti, Corrado Corelli, Carlo Romagnoli e Domenico Ponzi⁶.

L'anno seguente, Selva era nel "sotto-comitato" – insieme a Carlo Toppi, Enrico Gaudenzi, Giovanni Ciucci e Giovanni Sinibaldi – dell'istituendo Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Anticoli Corrado, allora "Galleria Comunale d'Arte Moderna", inaugurata solennemente dal ministro Bottai il 15 settembre. Nel primo nucleo di opere elencate in un pieghevole pubblicato per l'occasione, tra i capolavori di Arturo Mar-



Fig. 70 - *Natura morta*, 1934.
Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 71 - *Studio o Ritratto d'un gatto*, 1935.
Foto: Archivio Sergio Selva

tini, Cavalli, Sartorio e Capogrossi, figurava Sergio Selva con una natura morta, oggi non più presente nelle collezioni del museo⁷. Già nell'inverno dello stesso anno aveva preso parte ad un'importante inaugurazione ufficiale, alla presenza del Duce: quella della Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale⁸ a Palazzo delle Esposizioni. Vi espose uno *Studio o Ritratto d'un gatto* (fig. 71), per cui aveva posato la sorella Lucilla (già ritratta da Attilio Selva nel 1932, v. fig. 51). Questo singolare, intenso ritratto, il primo di Sergio Selva ad oggi documentato, mostra come i riferimenti del giovane pittore si siano spostati da Gaudenzi alla "scuola romana" e, nello specifico, da un lato verso il tonalismo di Cavalli e Capogrossi, entrambi attivi ad Anticoli Corrado in quegli stessi anni, dall'altro al più acceso espressionismo di Mario Mafai. Tale intelligente fusione di tendenze si riscontra anche nei ritratti successivi, come quelli del 1936, anno del suo esordio alla Biennale di Venezia (figg. 72-73. Il *Ritratto di bambina* esposto a Venezia è identificabile in uno dei due dipinti), così come



Fig. 72 - *Ritratto di bambina o Volto di ragazza*, 1936. Collezione privata



Fig. 73 - *Bambina con bambola*, 1936.
Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 74 - *Paesaggio*, 1938. Collezione privata

nel malinconico *Paesaggio* esposto alla Biennale successiva⁹ (fig. 74). Altrettanto significativa è la *Composizione*¹⁰ (fig. 75) esposta all'VIII Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio nel 1938, in cui è evidente il riferimento a Gino Severini, autore in quel periodo di suggestive nature morte realizzate con la tecnica del mosaico (si veda, ad esempio, la

Composizione del 1933 oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Roma). Vincitrice di premio per la decorazione murale, l'opera – primo di una lunga serie di mosaici che Sergio Selva eseguirà, con grande successo, nel corso della sua carriera – è esemplare di quanto accadeva nel cenacolo di Anticoli Corrado negli anni Trenta, periodo in cui si assisteva ad un recupero del

concetto di arte come mestiere e delle tecniche antiche, quali l'encausto, l'affresco e, appunto, il mosaico. Si ricordi che, proprio nel 1938, Pietro Gaudenzi partì da Anticoli Corrado alla volta di Rodi insieme al figlio Enrico e a Mario Toppi per affrescare le sale del Castello dei Cavalieri¹¹, ai cui cartoni stava lavorando dal 1936, sotto gli occhi ammirati di tutti i giovani artisti presenti nel borgo. L'influenza delle grandi scene rodiote del pittore genovese si rilevano nella prima composizione di ampio respiro realizzata dal giovane Selva, il quale di lì a breve si sarebbe misurato, riuscendoci, con affreschi di carattere monumentale: *La zingara* (fig. 76), esposta alla Quadriennale del 1939. L'opera ottenne un buon successo e spinse qualche critico a incoraggiare l'artista esordiente, come l'anonimo "Observer" della "Rassegna Italiana": «fa, inoltre, concepire serie speranze intorno ai prossimi sviluppi stilistici dell'autore la grande composizione *La zingara* dell'adolescente Sergio Selva, che dimostra la capacità di risolvere ardui problemi di racconto e di ambientazione, pur mantenendo su gamme troppo tenebrose la sua sensibile tavolozza»¹². Nello stesso anno arrivò per Sergio Selva la



Fig. 75 - *Composizione (mosaico)*, 1938.

Foto: Archivio Sergio Selva

prima importante esposizione oltreoceano: la "International Exhibition of Paintings" del Carnegie Institute a Pittsburgh, dove espose *Dunna*, ritratto dell'amico anticolan Luigi Calderari mentre indossa i guanti, già presentato alla mostra del Sindacato del 1938. Nell'archivio dell'artista è conservata una lettera di John O'Connor, vice-direttore del Carnegie Institute¹³, in cui il mittente accludeva una fotografia dell'opera così com'era stata esposta nella sala italiana, indicata con una freccetta a penna (fig. 77).

Il crescente successo dell'esordiente Selva fu incrementato dalla partecipazione alla Biennale di Venezia del 1940, dove l'affresco *Legionari a riposo* (fig. 78), presentato nell'ambito del concorso per la decorazione temporanea di un salone d'onore del padiglione italiano, riscosse un vivo successo. Anche nell'affresco, Selva dimostrava di aderire con convinzione al monumentalismo della scuola di Gaudenzi, Cavalli e Cagli, come è evidente anche in altri lavori dello stesso periodo¹⁴, compreso il mosaico della pala d'altare della nuova cappella-sepolcreto dell'Arciconfraternita dei Trapassati al Cimitero Monumentale del Verano, terminato nel 1942.

L'arrivo inaspettato e impetuoso della se-



Fig. 76 - *La zingara*, 1939. Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 77 - La sala italiana alla “International Exhibition of Paintings” al Carnegie Institute di Pittsburgh, 1939.
Nella pagina a fianco: particolare di *Dunna*, opera esposta da Sergio Selva. Foto: Archivio Sergio Selva

conda guerra mondiale non lasciò indifferente la sensibilità artistica del pittore e, nel giro di pochi mesi, il suo linguaggio visivo apparve completamente mutato. La frequentazione dello scultore Pericle Fazzini (fig. 79), con cui condivise l'esperienza militare a Viterbo e trattenne una duratura amicizia, dovette influire

in qualche modo nell'approdo ad un espressionismo più audace e sicuro, fatto di pennellate corpose e veloci. E, naturalmente, di colori puri, impiegati per ottenere contrasti mai eccessivi, ma intensi e comunicativi come mai prima di allora nel pittore romano. I risultati di questo nuovo indirizzo della ricerca di Selva



furono presentati ad un'importante mostra personale a Trieste – dove aveva già esposto nel 1939 – tenuta nel maggio del 1943 presso la Galleria d'Arte Trieste in via XX Settembre. Con diciannove dipinti, definiti dall'artista nella presentazione del catalogo “bozzetti”, “aspirazioni” e “tentativi”, Selva si proponeva nella città d'origine del padre come pittore d'avanguardia, ormai completamente slegato da quei classicismi che, in qualche modo, potevano rimandare alla più severa fedeltà al dato reale delle ricerche artistiche condotte dal padre Attilio. Sfociando anche, talvolta, nell'antigravioso: «[...] chiarendo a me stesso fatti pittorici che mi tormentano; rischiando magari l'aberrazione nel colore pur di possederne la vita»¹⁵. I temi, invece, restavano quelli della vita bucolica, memorie del rapporto simbiotico con il paesaggio naturale e la vita quotidiana ad Anticoli Corrado: *La cattura delle lucertole*, *Mattino all'Aurella* (la pozza sulfurea ai piedi del borgo, fig. 80), *Al santuario*, o anche *Attesa di pagliacci*, dipinto acquistato dal Museo Revoltella per le proprie collezioni (fig. 82). «Per il giovane Selva, la conquista della potenza del colore significa la conquista del mondo. [...] per lui la pittura di Scipione non è stata soltanto una meteora rapida e vana»¹⁶, scriveva il triestino Silvio Benco in una più che entusiastica recensione della mostra.



Fig. 78 - *Legionari a riposo*, 1940.
Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 79 - Pericle Fazzini, *Ritratto di Sergio Selva*, 1943. Roma, Archivio Sergio Selva



Fig. 80 - *Mattino all'Aurella*, 1943.
Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 81 - *Concerto*, 1943.
Foto: Archivio Sergio Selva

Su questa strada, Sergio Selva continuò anche negli anni successivi al conflitto, com'è evidente nelle opere prodotte nell'ultimo lustro degli anni quaranta, in particolare quelle esposte alla Galleria del Cortile nell'aprile del 1947 (fig. 83) – dove ammetteva finalmente «è nei bozzetti il mio mondo dove sento maggiore la gioia e il piacere di vivere»¹⁷ – e alla Biennale di Venezia del 1948 (fig. 84).

La netta cesura che con la guerra si verificò nel panorama artistico internazionale condizionò anche la scena più bucolica del cenacolo di Anticoli Corrado¹⁸, borgo che pure aveva ospitato non pochi perseguitati dal regime fascista. Il cambiamento radicale di gusto e committenze aveva generato uno stato di crisi e confusione, spingendo diversi artisti a rinunciare a qualsiasi legame con la figurazione per lanciarsi, conformemente alle tendenze del mercato, in un'avanguardia fino a quel momento inesplorata (è il caso, ad esempio, di Giuseppe Capogrossi). Agli antipodi si ponevano tutti quegli artisti che, non senza intenti polemici, si rifugiarono nel conforto della tradizione, isolandosi completamente dal dibattito artistico a loro contemporaneo. Il prosieguo del percorso pittorico di Sergio Selva, invece, si poneva esattamente al centro dei due poli. Senza mai abbandonare del tutto la figurazione, il pittore continuò quindi a cercare la propria via nell'arte riflettendo sulle innovazioni introdotte dalle avanguardie storiche.

Proprio nell'immediato dopoguerra, tuttavia, Selva spostò l'obiettivo dal cavalletto, a cui prese a lavorare con meno impegno, alla grande decorazione. Già nel 1946 affrescò l'ab-



Fig. 82 - *Attesa di Pagliacci (Saltimbanchi)*, 1943. Trieste, Museo Revoltella

side della chiesa di Sant'Adolfo ad Aielli – oggi dedicata a San Giuseppe – con uno stile ancora reminiscente della lezione gaudenziana. Tre anni dopo fondò ad Anticoli Corrado uno scuola del mosaico, a cui dedicò molte energie. È l'artista stesso a spiegare le intenzioni dell'iniziativa in una lettera dattiloscritta conservata nel suo archivio:

In Anticoli Corrado, paese noto per la sua tradizione artistica, fu organizzato nel 1949 dal sottoscritto un Laboratorio di mosaico. Grazie alle spiccate capacità dei giovani del luogo, in maggioranza contadini, fu possibile realizzare a perfetta regola d'arte un complesso di lavori per i quali si allega



Fig. 83 - Bovi e pastori, 1946.
Foto: Archivio Sergio Selva

documentazione, lavori questi procurati e progettati dal sottoscritto che si riprometteva di dare una continuità di occupazione ad elementi che avrebbero potuto così assicurarsi la possibilità stabile di sussistenza avendo acquisito una notevole padronanza del mestiere. Con grande dolore questa continuità

non fu possibile ottenerla per la scarsità e la saltuaria assegnazione di lavoro. Nel 1951 risposi ad un appello dell'allora Sindaco di Subiaco industriale Crespi che invitava, esortato dal Ministro Campilli, a promuovere ed a far presente la organizzazione di piccole industrie artigiane della valle dell'Aniene, allo scopo di alleviare la disoccupazione. Tutto ciò restò lettera morta. Da allora fu possibile soltanto un limitato funzionamento del laboratorio stesso alimentato da lavori di privati eseguiti su bozzetti e cartoni miei. Per risolvere questo problema e dare quindi lavoro continuo alle maestranze, chiedo agli organi responsabili dello Stato che hanno la possibilità e la precisa competenza in questo campo di considerare seriamente quanto espongo. La legge del 28 luglio 1949 n. 717 sancisce, come è specificato nel testo della legge stessa "In tutte le costruzioni promosse dalle Amministrazioni Statali, Enti Pubblici, una somma pari al 2% dell'importo complessivo dei lavori sia destinata all'esecuzione di opere di decorazione muraria e di arte figurativa (affreschi, mosaici, sculture, bassorilievi). Detta legge si applica per tutte le costruzioni statali o parastatali la cui spesa complessiva sia superiore ai 50 milioni. In virtù di questa legge quindi chiedo che venga considerata l'opportunità di essere interpellato affinché con

*l'assegnazione di lavoro con le modalità stabilite si possa ridare lavoro e tranquillità alle maestranze che a mio tramite si rivolgono a voi*¹⁹.

Nello stesso periodo, Selva avviò i lavori per gli affreschi del nuovo salone conciliare di Cassino, realizzati insieme ad Enrico Gaudenzi, e per il salone d'ingresso alla fonte Lelia nel complesso delle Terme di Recoaro. Verso il 1953, invece, lavorò ai grandi affreschi per il santuario di Santa Maria del Piano ad Ausonia e ai mosaici per la palazzina di famiglia all'Eur, in via del Giordano, progettata dal fratello Bernardo.

L'impegno profuso nella pittura murale influì profondamente sul linguaggio artistico di Selva, il quale, già verso la metà degli anni Cinquanta, sentiva l'urgenza irrefrenabile di tornare al cavalletto. Pur affrontando nuovamente i consueti temi bucolici ispirati all'universo pastorale della Valle dell'Aniene, l'artista prese a conferire alle figure un'inedita monumentalità, memore della lezione picassiana. Si vedano, ad esempio, *Pastore e cavaliere* (fig. 85), *Pastori e cavalli* (fig. 86) *Pastori e buoi* (fig. 87), raffinate armonie di bruni focalizzate sulla scansione ritmica dei volumi, presentate alla Biennale di Venezia del 1956, o *Bovi e pastori (natura morta)*, fig. 88, appartenente alla stessa serie. Nel catalogo dell'esposizione, le opere risultavano già di proprietà della Galleria del Vantaggio di Eleonora "Nora" Posabella, a Roma, dove nell'ottobre dell'anno seguente ebbe una personale presentata in catalogo dall'amico Pericle Fazzini:



Fig. 84 - Ritratto di bimbo, 1947.
Collezione privata

*Caro Sergio,
dopo la visita al tuo studio, ho parecchio ripensato ai tuoi quadri: hai fatto molto cammino – e lo noto con piacere – dall'ultima tua personale del 1946²⁰ al Cortile. Infatti nelle tue cose più recenti, come i ritmi agresti e quelli subacquei, ho osservato una sempre più esplicita trasfigurazione verso il lirismo spaziale e cromatico; maggiormente*



Fig. 85 - *Pastore e cavaliere*, 1955.
Foto: Archivio Sergio Selva

dove si avverte il distacco dall'oggetto per arrivare alla sua sintesi fantastica, cioè alla sua creazione. Ciò che è, ovviamente, l'aspirazione di ogni autentico artista.

Ti auguro di cuore ogni bene e ti saluto con affetto, tuo

*Pericle Fazzini*²¹

La mostra ebbe vasta eco sulla stampa, e fu visitata – come risulta dalle firme sul registro degli ospiti – da numerose personalità

di rilievo quali Antonio Donghi, Fausto Pirandello, Francesco Trombadori, Amerigo Tot, Ugo Attardi, Edita Broglio, Cipriano Efiso Oppo, Fortunato Bellonzi e molti altri. Anche le recensioni furono perlopiù positive, soprattutto riguardo nuove composizioni come *Subacquei* (fig. 89). «[...] immagini in cui le figure, ben disegnate, si sviluppano con ritmo architettonico, il quale si giova dell'ausilio del colore per accentuare i volumi e rendere l'insieme plastico e luminoso»²² scriveva Piero Scarpa sul *Messaggero*, notando fondatamente il riflesso del rapporto dell'architettura nell'arte di Sergio Selva, così come la critica Lorenza Trucchi, la quale rilevava nelle opere esposte la fusione dell'«eleganza del ritmo decorativo di Matisse con il sintetico vigore architettonico di Picasso»²³.

Sulla scia del successo della mostra alla Galleria del Vantaggio, Giuseppe Sciortino, compagno di Eleonora Posabella, presentò la pittura di Sergio Selva a Napoli in una nuova personale alla Galleria del Ponte, inaugurata il 10 maggio del 1958. Arricchita di nuovi lavori dalle cromie più accese e contrastanti, come *Notturmo tra i pastori* (fig. 90), *L'albero di natale* (figg. 91-92) o la drammatica *Deposizione* (fig. 93), la personale napoletana incontrò nuovamente il favore della critica. Oltre ad una giovane Lea Vergine, la quale notava come nella sua opera vi fosse «una vena romantica che lo lega alla tradizione ma che esplose con una carica di emozione vergine»²³, recensirono positivamente l'esposizione, tra gli altri, Piero Girace²⁵ e Alfredo Schettini, quest'ultimo “persuaso” dalla pit-



Fig. 86 - *Pastori e cavalli*, 1955.
Foto: Archivio Sergio Selva

tura di Selva «perché è nutrita di cultura classica e moderna»²⁶.

Un'instancabile, concitata ansia di ricerca portò Sergio Selva nei mesi successivi ad asciugare sempre più il proprio linguaggio pittorico, giungendo ad una cifra stilistica totalmente rinnovata. Costituiscono in tal senso una prima importante prova le tre opere esposte tutte con il titolo *Composizione* alla Quadriennale del 1959-60 (figg.97-99), in cui è evidente il confronto diretto con le ricerche condotte in quegli stessi anni da



Fig. 87 - *Pastori e buoi*, 1955.
Foto: Archivio Sergio Selva

Fausto Pirandello, nome di punta del cenacolo di Anticoli Corrado. A favorire lo sviluppo della ricerca del pittore era, in generale, un periodo di grande serenità, anche economica, dovuta all'aggiudicazione di alcuni importanti concorsi pubblici per grandi decorazioni musive. Nel 1958 eseguì il mo-

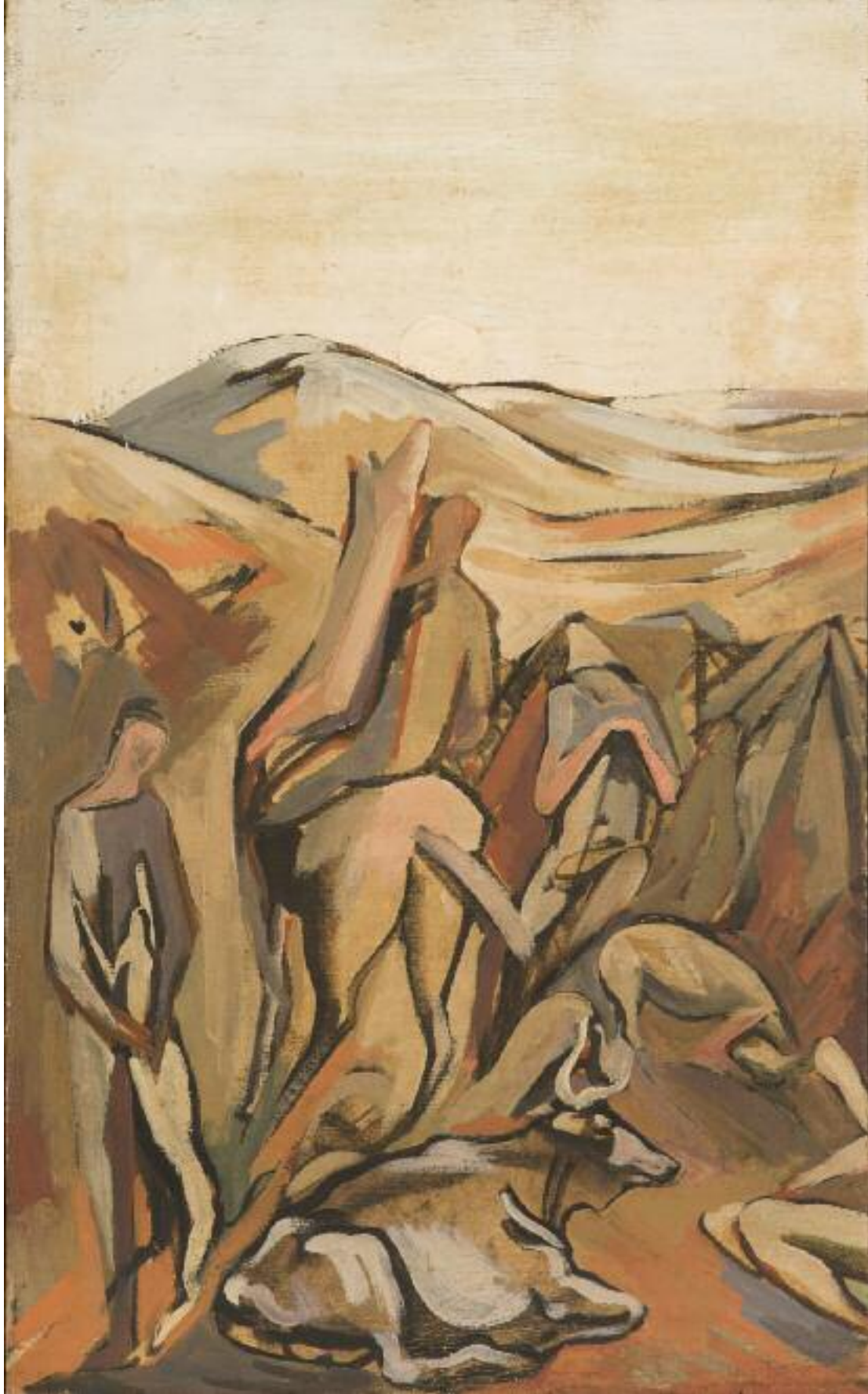


Fig. 88 - *Bovi e pastori*
(*natura morta*), 1955.
Collezione privata

Fig. 89 - *Subacquei*, 1956.
Collezione privata



Fig.90 - *Notturmo tra i*
pastori, 1958.
Collezione privata





Fig. 91 - *L'albero di natale*, 1957.
Collezione privata



Fig. 92 - *L'albero di natale*, 1957.
Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 93 - *Deposizione*, 1958. Collezione privata

MANUEL CARRERA



Fig. 94 - *Acrobati*, 1958. Collezione privata



Fig. 96 - Circo (acrobati), 1958. Collezione privata



Fig. 95 - Circo (giocolieri), 1958. Collezione privata



Fig. 97 - *Composizione o I martiri*, 1959.
Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 98 - *Composizione*, 1959.
Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 99 - *Composizione o Deposizione*, 1959.
Foto: Archivio Sergio Selva

saico per l'Aula Magna dell'Istituto Guido Baccelli a Civitavecchia; l'anno successivo, quello per la cupola e gli archi intorno all'altare della chiesa di San Girolamo ad Ischia, per l'atrio del Liceo Gian Domenico Cassini

a Genova, per il frontone del Palazzo della Provincia di Catanzaro e, conclusi nel 1960, i mosaici del pavimento delle piscine olimpioniche dello Stadio dei Marmi e della pala d'altare nella cappella dell'Istituto di Riedu-



Fig. 100 - Circo, 1959. Collezione privata

cazione Minorile di Casal del Marmo a Roma.

Le meritate vacanze estive, dopo tanto lavoro, avvenivano per Sergio Selva, la moglie Marianna e i figli Flavia e Corrado a Castel Fusano, dove affittava una delle caratteristiche cabine dello stabilimento "La Nuova Pineta". Profondamente innamorato del mare, l'artista trovò nella località balneare innumerevoli spunti per tutta una serie di quadri realizzati all'inizio degli anni Sessanta, tra i quali si ricordano *Bagnanti* (fig. 101), tema su cui tornerà anche negli anni a seguire, *L'aquilone* (fig. 102) o *Figure sulla spiaggia* (fig. 104). Una prima selezione di questo ispiratissimo corpus fu esposta nel marzo del 1961 nell'ambito di una personale presso la prestigiosa Galleria Russo a Roma (anche questa volta visitata da numerosi nomi di spicco della scena romana)²⁷, presentata da Fortunato Bellonzi. Il critico pisano, nel lusinghiero testo di presentazione, notava quanto Selva avesse «saputo assimilare gli spunti fruttuosi da Picasso, da Pirandello e anche da Scipione, là dove appare meglio scoperta – nel tema quasi unico dei "bagnanti" – l'intenzione di renderci il sentimento di un'esistenza umana liberata dal peso delle consuetudini, docile al richiamo della grande vita naturale. [...] ci sembra che oggi possiamo guardare alle opere recenti del nostro pittore come ad un punto certo di arrivo»²⁸. Le suggestioni della pittura – o per meglio dire dei soggetti – di Fausto Pirandello vengono declinate dal Selva in una visione chiara e luminosa, quasi evanescente, che al tormento psicologico contrappone un immaginario etereo di sapore arcaicizzante.

Noterà diligentemente Michele Biancale «appena un'eco pirandelliana: ma spenta nelle finenze d'un cromatismo tra i più belli. E un tanto di poesia, finalmente, che nasce da tali motivi»²⁹. Il tema dei bagnanti, del mare e più in generale dell'acqua, rimarranno una costante per Sergio Selva, insieme a quell'immaginario arcadico fatto di pastori, cavalli e buoi già affrontato, come si è visto, fin dagli esordi. Tuttavia, la peculiare cifra stilistica dei bagnanti presentati alla Russo muterà visibilmente nel giro di pochi mesi: verso la metà degli anni Sessanta, infatti, le figure si fanno sempre più essenziali, così come gli sfondi e le ambientazioni, mentre le scelte cromatiche si indirizzano verso una più raffinata ricerca di armonie di toni in accordo. Ciò sarà evidente già alla IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio, dove figurerà tra gli artisti invitati con cinque opere³⁰. Le composizioni raffiguranti uomini con buoi e cavalli, immersi in uno spazio indefinito, ricorderanno non più Pirandello o Scipione, ma piuttosto le pitture rupestri del paleolitico. Svincolandosi quindi dalle ricerche degli artisti a lui contemporanei, Sergio Selva trova finalmente se stesso in una visione lirica ed essenziale della pittura, con un linguaggio personale, unico e ormai pienamente riconoscibile. «Credo che il valore dell'arte è dato da uno spazio misterioso, da qualcosa che si avverte, si intuisce, qualcosa che ci affascina, qualcosa che non si misura, qualcosa che si ascolta!», scrive il pittore stesso nella presentazione ad una personale promossa nel 1966 dalla Società "Dante Alighieri" presso



Fig. 101 - *Bagnanti*, 1960. Collezione privata



Fig. 102 - *L'aquilone*, 1960. Collezione privata



Fig. 103 - *Nuotatori*, 1960. Collezione privata

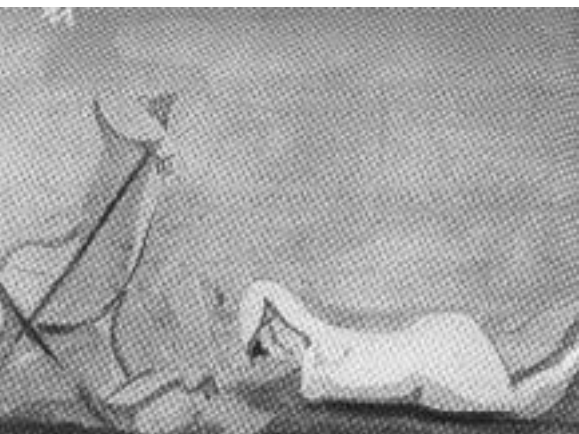


Fig. 104 - *Figure sulla spiaggia*, 1960.
Foto: Archivio Sergio Selva

la Galleria dell'Ente Provinciale per il Turismo di Frosinone. «Secondo me questa è l'essenza dell'arte. Non credo si possa stabilire una barriera tra arte figurativa e arte astratta. La pluralità delle tendenze e la febbre di ricerca caratterizzano questo momento che considero grande fortuna vivere: perché sono convinto che da questa infinita disperazione potrà scaturire l'artista che sarà l'espressione più viva della nostra ragione di vita: un Santo insomma!»³¹.

Nello stesso periodo, Selva realizzò alcuni dei più importanti lavori di decorazione della sua fortunata carriera, con i quali andava assicurandosi un ruolo di assoluto rilievo, o per meglio dire di primato, nella produzione musiva italiana. Nel 1964 decorò la cupola del battistero nella basilica dei Santi Pietro e Paolo all'Eur, al cui cantiere tornerà due anni dopo per realizzare il mosaico della pala d'altare con il *Cristo in trono* del padre Attilio; e, soprattutto, realizzò il grande mosaico dell'abside della chiesa di Santa Maria Consolatrice a Casal Bertone, solennemente benedetto dal papa Paolo VI e salutato dalla critica come «uno dei suoi lavori più felicemente compiuti»³², opera in cui le vedute di Gerusalemme e di Nazareth sembrano ricordare Anticoli Corrado (fig. 105). L'anno seguente, invece, vinse il concorso per le decorazioni musive della scuola media Ettore Fieramosca di Capua e dell'Istituto Giacomo Leopardi di Ancona, mentre nel 1966 quello per l'arazzo dello scalone d'onore del Ministero degli Affari Esteri alla Farnesina (fig. 106), dove è tuttora conservato lo studio

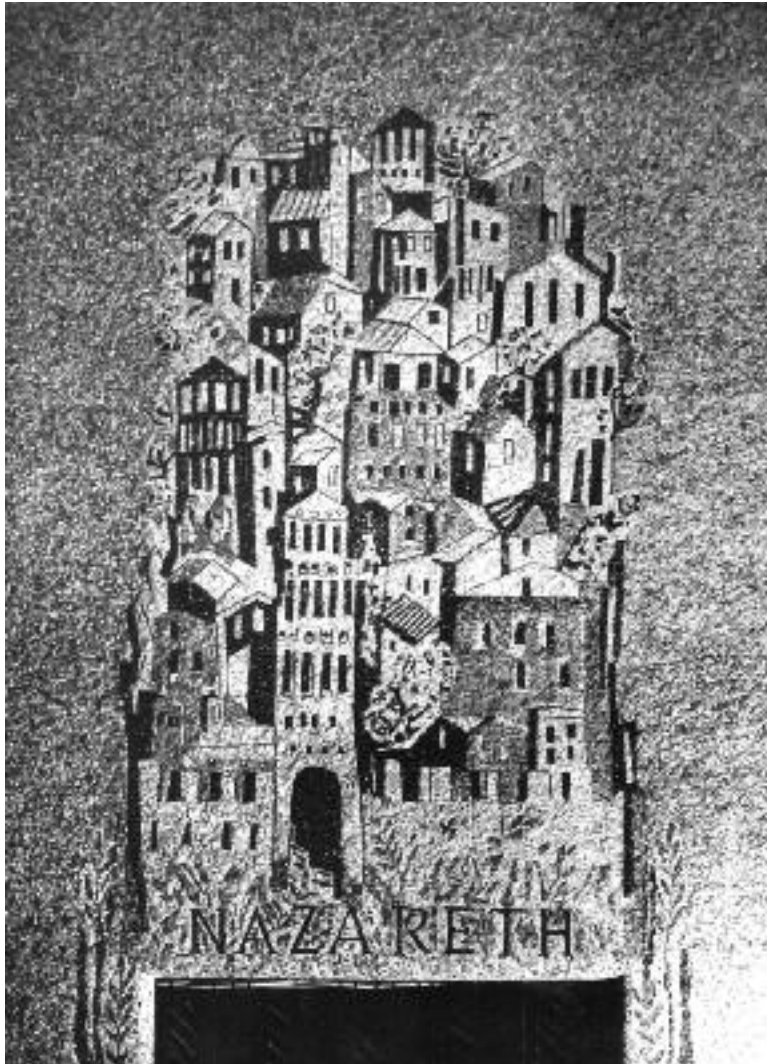


Fig. 105 - Particolare del mosaico in Santa Maria Consolatrice a Casal Bertone, Roma, 1964. Foto: Archivio Sergio Selva



Fig. 106 - L'arazzo di Sergio Selva presso lo scalone d'onore del Ministero degli Affari Esteri alla Farnesina, Roma, 1966.

Foto: Archivio Sergio Selva

preparatorio. E ancora, due anni dopo realizzò un mosaico per l'Aula di Corte d'Assise del nuovo Palazzo di Giustizia dell'Aquila; poi, nel 1969, quello per il pavimento d'ingresso dei corpi C e D della Nuova Direzione Generale dei Monopoli di Stato a Roma e per l'atrio principale dell'ingresso dell'Ospedale Civile di Santa Chiara di Trento. Nel 1965, inoltre, ottenne l'incarico di insegnante di figura disegnata presso i licei artistici statali

di Roma. Nello stesso periodo, s'inaugurò in via Angelo Brunetti 6 il "Laboratorio del Mosaico" (fig. 107), intestato alla cognata Pierina Grifoni (già attiva nella scuola del mosaico ad Anticoli Corrado), per il quale Sergio Selva realizzava tavoli e pannelli decorativi di assoluta eleganza. Sebbene l'artista scegliesse di non far comparire il proprio nome nei *dépliant* pubblicitari, forse per non vedersi sminuita la figura aulica di pittore, dedicò molte delle sue energie all'elaborazione di motivi decorativi da realizzare per il laboratorio: sono infatti noti numerosi bozzetti preparatori, sia nell'archivio dell'artista che in collezione privata (fig. 108), in gran parte raffinati studi di pura astrazione geometrica.

Nel frattempo, seguì a dipingere e ad esporre con continuità, sia in grandi rassegne d'arte contemporanea (come la VI Rassegna delle Arti Figurative di Roma e del Lazio, dove presenta il celebre *Cavaliere su giallo*, fig. 109), che in mostre personali, vale a dire quelle del 1967 alla Sala Comunale d'Arte di Trieste, con presentazione del pittore Sigfrido Maovaz, e alla Galleria Borgo di Catania. In questo stesso periodo, intensifica la sua amicizia con il poeta spagnolo Rafael Alberti, a lungo di casa ad Anticoli Corrado durante il suo esilio. È del 1969 una toccante poesia, intitolata *Sergio Selva 1969, pintor* dedicata alla pittura di Selva, pubblicata nella raccolta *Canciones del Alto Valle del Aniene y otros versos y prosas*, 1967-1972, che l'artista ergerà a manifesto della propria visione artistica.

*Con vapori di fiume,
soffi della montagna,
alito della terra.*

*Con albeggiare muto,
con occhi non dormienti,
sogno dopo del sogno.*

*Con pascoli intravisti,
azzurri diluiti,
con ocre evaporati.*

*Con ricordati grigi,
con rosa ormai svaniti,
oscurità di luna.*

*Con aspirati verdi,
ombrosità silenti
e forse con il vento.*

*Cavalli solitari
come pesci che balzano
uomini solitari.*

*Uomini soli, a bere,
e nudità sperdute.*

*Con la realtà che esiste,
con la terra che esiste,
però dopo sognate.*

*È questo che si vede,
è questo che si tocca,
che grazie a te rimane.*

Rafael Alberti, Anticoli Corrado, 1969³³



Fig. 107 - Interno del "Laboratorio del mosaico" di Pierina Grifoni, 1965 circa.

Foto: Archivio Sergio Selva

La poesia, riprodotta sia in italiano che in spagnolo con la grafia originale dell'autore, apparve già nel febbraio del 1970 sul catalogo della personale di Selva alla Galleria d'Arte La Borgognona, vera e propria retrospettiva con ben trentuno dipinti. Fortunato Bellonzi, in un articolo scritto qualche mese prima per la rivista "Alfabeto" e riproposto in catalogo come presentazione, rilevava il profondo mutamento avvenuto nell'espressione pittorica di Selva rispetto alla personale presso la Galleria Russo, intravedendo una riflessione su certi aspetti dell'arte primonovecentesca tra liberty e secessione: «Le forme larvali, che Selva faceva scaturire dalla materia dei fondi viscosi circoscrivendole con un segno continuo, spesso ripassato più volte, e appena rilevandole con poche note di colore disteso,



Fig. 108 - Studi preparatori per tavoli musicali, 1965 circa. Collezione privata



Fig. 109 - *Cavaliere su giallo*, 1964 (ridatato 1971). Collezione privata



Fig. 110 - *Figura e uccello*, 1965.
Collezione privata

sono venute precisandosi, col tempo, in persuasivi ritagli dello spazio pittorico, in impronte decise e sicure, in memorie più chiare di antichissime pitture rupestri, crescendo di significato, di capacità evocativa. Le figure degli uomini e degli animali si collocano ora come isole nitide e appiattite, come varianti della superficie cromatica preziosa, articolata con grande finezza, né senza accortezze eleganti che hanno tenuto conto della rinata attenzione alle flessioni idealizzanti dell'Art Nouveau, cui risalgono altresì la propensione per la linea curva, flessuosa, gareggiante con l'onda melodica, e gli avveduti e misurati innesti decorativi di piccole tessere di colore

puro sui nastri bruni, che ci riportano a Klimt, come spesso l'immagine del dipinto ci conduce a Redon, ma per affinità di propositi e di gusto assai più che per un accostamento premeditato. [...] Un surrealismo quello di Selva, che ignora i mostri insorgenti dal sonno della ragione, ma che illumina quietamente l'angolo segreto della nostra interiorità profonda dove si annidano, consapevoli o meno, le nostre aspirazioni alla poesia come all'unica possibilità di conoscere, per vie alogiche, che cosa siano il mondo e la vita³⁴. Il riferimento al surrealismo non è casuale, considerata soprattutto l'amicizia del pittore con Rafael Alberti. Il poeta, tra l'altro, era in quel periodo a stretto contatto con Joan Mirò, il quale fu tra gli illustri visitatori della personale di Sergio Selva alla Borgognona, come risulta dalla firma presente nel registro degli ospiti³⁵.

Anche Virgilio Guzzi, in una recensione su "Il Tempo"³⁶, guardava all'importante personale come un punto di arrivo nel percorso di Selva e, tentando di comprendere quali fossero i riferimenti assimilati dal pittore per giungere ad un linguaggio tanto personale, ricordava la sua esperienza nell'ambito degli artisti della scuola romana, notando al contempo una riflessione su Pirandello, Bacon e Marino Marini, quest'ultimo soprattutto per ciò che concerne l'iconografia del cavallo. Il successo della mostra fu tale da essere riproposta, dopo la sua chiusura, anche a Milano, presso la Galleria Gian Ferrari. Lì le suggestioni oniriche di Selva colpirono persino Dino Buzzati, il quale pubblicò tra le colonne del "Corriere della sera" un omaggio squisi-



Fig. 111 - *Figura sola*, 1967. Collezione privata



Fig. 112 - *Figure su blu*, 1968. Collezione privata



Fig. 113 - *Uccelli sulla siepe*, 1969. Collezione privata



Fig. 114 - *Uomo e frasca*, 1969 (ridatato 1971). Collezione privata



Fig. 115 - *Figure*, 1969. Collezione privata



Fig. 116 - *Cavalli*, 1969. Collezione privata

tamente poetico: «Dopo lungo cammino, verso sera, intravedemmo, immobile sul ciglio di un dosso, un cavaliere, avvolto dalle nebbie che salivano lentamente. Sia l'uomo sia il quadrupede parevano stanchissimi. Lo chiamammo, ma lui non rispose, né passando i minuti accennava menomamente a muoversi: come una statua. Ma dove ci trovavamo? Fluide masse di corpose brume che si attorcigliavano come ectoplasmi ci impedivano di capire se eravamo in un deserto, o sulla riva di uno sconosciuto mare (ci giungeva però molto vago, un ritmico profondo sospiro, come di svogliata risacca), oppure alla frontiera dell'ultima Tule. Su tutto certamente dominava – tipico di questo interessante pittore romano, nato nel 1919 – un sentimento di

misteriosa attesa, di fantasmagorico languore»³⁷.

Qualche mese dopo, la zia Margherita Toppi-Osswald, pittrice anticolana da tempo affermata in Svizzera, scrisse da Ascona al nipote per complimentarsi dei recenti successi:

Caro Sergio e Marianna!

Il catalogo, che ho ricevuto mi a fatto molto piacere e spero che il successo non sia mancato a venire per le tue opere. Sono contenta dello slancio e del rischio, perché so bene che costa non solo denaro ma anche emozione d'animo. Così meriti tutto il pieno successo, nell'avvenire.

*Anche io qui lavoro ma l'inverno manca un po' l'energia. Tu sei giovane e il successo una volta incominciato tira uno dopo l'altro. Spero che la mia fiducia in te sia piena di incoraggiamento e gioia. Anche se ognuno di noi a uno stile diverso, la mia intenzione è l'augurio è quello del più sincero di vederti volare in alto col pieno successo salute e felicità con Marianna e con i tuoi figli
Saluti cari a voi tutti
Zia Margherita³⁸*

Alla vigilia degli anni Settanta, Sergio Selva è ormai un pittore maturo, con all'attivo più di trent'anni di instancabili sperimentazioni, esposizioni di successo, commissioni pubbliche e incontri intellettualmente stimolanti. La sua cifra stilistica risulta finalmente ben

definita e riconoscibile: nelle sue composizioni prevalgono pochi toni delicati tendenti alla monocromia, distesi quasi a velature, orchestrati con eleganza e una profonda sensibilità decorativa. Le figure, appena delineate, diventano quasi *silhouette*, lontanamente (e forse inconsapevolmente) reminiscenti delle fisionomie di Licini, e si fanno spazio in campiture piatte di ampio respiro. I temi, invece, restano quelli da lui più amati: cavalli e cavalieri di kandinskiana memoria e impressioni acquatiche. Proprio ai cavalli e al tema dell'acqua, con la loro intensa carica poetica ben illustrata da Rafael Alberti, sono legati alcuni dei suoi più significativi capolavori, tra cui quelli presentati alla Quadriennale del 1972 (figg. 116, 120, 124, 125, 130), dove espose sette opere nell'ambito della sezione d'arte figurativa dedicata alle "Nuove ricerche di immagine"³⁹. Qui Selva divise la critica, tra chi ne apprezzò la purezza d'intenti e chi si schierò verso le più moderne ricerche degli altri espositori, Mario Schifano in primis⁴⁰. Tuttavia, l'artista continuò la sua ricerca solitaria, continuando parallelamente a lavorare alle grandi decorazioni per le quali aveva vinto concorsi nazionali: nel 1972 il mosaico della scuola media di Valstagna e per le vetrate della chiesa del nuovo ospedale generale di Cremona; nel 1974 i mosaici per le scuole romane intitolate a Aldo Manuzio e Francesco Severi, e per il carcere di Rebibbia; nel 1978, infine, il grande mosaico per il salone principale della Banca Centrale dell'Oman a Muscat. Ancora nell'estate del 1974 inaugurava ad Anticoli Corrado lo "Studio d'Arte Flavia",



Fig. 117 - *Figura e luce*, 1970. Collezione privata

galleria d'arte contemporanea ideata da Sergio Selva insieme alla figlia, per la quale il pittore aveva chiamato a raccolta numerosi artisti di spicco orbitanti attorno agli studi del borgo laziale⁴¹. All'apertura di questo spazio – che ebbe tuttavia breve vita – era presente anche Rafael Alberti, il quale, come riportava un ar-

MANUEL CARRERA



Fig. 118 - *Cavalli in amore*, 1970 (ridatato 1973). Collezione privata



Fig. 119 - *Lo stagno grigio*, 1970. Collezione privata



Fig. 120 - *La mano nell'acqua*, 1971.
Collezione privata



Fig. 121 - *Uomini (figure sul fiume)*, 1971.
Collezione privata



Fig. 122 - *Uomo e uccello*, 1971.
Collezione privata



Fig. 123 - *Figure su verde*, 1971. Collezione privata

MANUEL CARRERA



Fig. 124 - *Colloquio*, 1972. Collezione privata

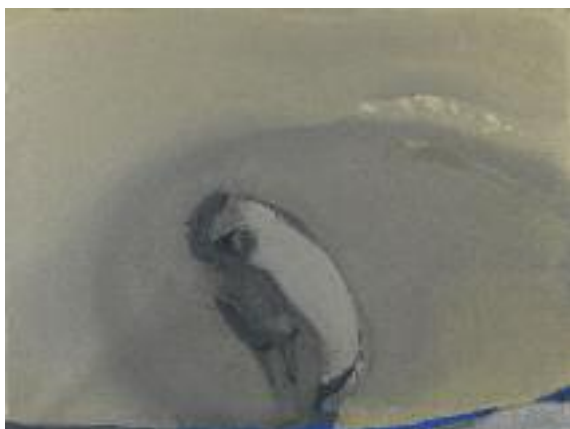


Fig. 125 - *Cavalli in amore*, 1972. Collezione privata



Fig. 126 - *Buttero e cavalli*, 1972.
Anticoli Corrado, Civico Museo d'Arte
Moderna e Contemporanea



Fig. 127 - *Cavallo che si volta*, 1972.
Collezione privata



Fig. 128 - *Figure e farfalla*, 1970 (ridatato 1972).
Collezione privata



Fig. 129 - *Uccello e figura*, 1972. Collezione privata



Fig. 130 - *Uomo*, 1972. Collezione privata



Fig. 131 - *I piedi nell'acqua*, 1972.
Collezione privata



Fig. 132 - *Cavaliere verde*, 1972.
Collezione privata



Fig. 133 - *Figure*, 1972. Collezione privata



Fig. 134 - *Cavallo e ramo*, 1972.
Collezione privata



Fig. 135 - *Donna e uomo*, 1972. Collezione privata



Fig. 136 - *Figure*, 1972. Collezione privata



Fig. 137 - *Uomo che beve*, 1973.
Collezione privata



Fig. 138 - *Cavallo, ramo e figura*, 1973.
Collezione privata



Fig. 139 - *Figure su verde*, 1973. Collezione privata



Fig. 140 - *Cavalli in amore*, 1974.
Collezione privata



Fig. 141 - *Cavaliere*, 1974. Collezione privata

ticolo su “Il Tempo”, affermò in un «breve ma ispirato discorso» che una simile iniziativa «solo in Anticoli Corrado poteva essere concepita e portata a termine»⁴². A fare visita al pittore e al suo nuovo spazio artistico, poche settimane dopo giunse da Roma lo scultore Venanzo Crocetti:

*Caro Selva,
abbiti un saluto e ringraziamento
vivissimo anche alla tua gentile Signora
per la simpatica ospitalità che mi avete
offerto nella vostra casa di Anticoli. Ti
prego di porgere i miei saluti al sindaco
dott. Bertoletti e agli altri amici.
Buon lavoro
Tuo Venanzo Crocetti*

*La progettata manifestazione per
ricordare Martini potrà riuscire bene,
ma sarà necessaria una fattiva
collaborazione degli anticolani di buona
volontà⁴³.*

A documentare il costante impegno di Sergio Selva nella pittura da cavalletto, anche durante un periodo così ricco di impegni pubblici, fu invece un'altra mostra personale, la più ricca a lui mai dedicata fino a quel momento, presso la Galleria “La Barcaccia” a Roma, inaugurata nel febbraio del 1976. Con cinquantaquattro opere tra dipinti e lavori su carta, l'artista proponeva esclusivamente lavori recenti, raffiguranti cavalli, butteri, uccelli e figure in rapporto con l'acqua, definiti da Guzzi «fluide, impalpabili – dentro uno



Fig. 142 - *Uomo e cavallo*, 1974.
Collezione privata



Fig. 143 - *Figure su giallo*, 1974 circa.
Collezione privata

spazio astratto ch'è atmosfera – inquietanti ombre o larve»⁴⁴. Tra questi, si ricorda in particolare *L'uomo nello stagno* (fig. 146), opera manifesto della visione artistica del Selva maturo, la cui armonia di grigi sembra ricon-

durre alle atmosfere sulfuree dell'Aurella.

Tuttavia, l'artista non smise mai di sperimentare, ed è alla fine del decennio che la produzione da cavalletto incontrò finalmente la suggestione della pittura parietale in una serie di affreschi animati da un intenso afflato lirico. Selva li espose per la prima volta, insieme – o forse in contrapposizione – ad un corpus di collage e altri delicatissimi lavori su carta (fig. 147), alla Galleria d'arte "Porto di Ripetta", in una doppia mostra con l'amico scultore Giuseppe Niglia nel maggio del 1980 (figg.148-153).

Il 25 di quello stesso mese, a pochi giorni dall'inaugurazione della mostra, un malore improvviso stroncò la vita di Sergio Selva. Le parole dell'amico giornalista e critico d'arte Umberto Parricchi, allora direttore del museo di Anticoli Corrado, ben descrivono lo sgo-mento causato dall'inattesa scomparsa di un uomo profondamente stimato, che tanto ancora aveva da dare all'arte: «Da pochi giorni avevamo festeggiato Sergio Selva per l'inaugurazione della mostra personale alla Galleria d'Arte Porto di Ripetta qui a Roma. A distanza di mesi lo rivedo tra la folla degli invitati con la stessa aria semplice e scanzonata, lo stesso sorriso aperto e ammiccante di sempre. Alle pareti, i collages e gli affreschi distaccati, esposti per la prima volta, racchiudono il suo mondo poetico fatto di pochi temi ricorrenti, originati da un sentimento sepolto nell'inconscio e riaffiorante perentoriamente nello spazio formale. Nei collages il filo metallico dei contorni delle figure ridotti al massimo dell'essenzialità, interferisce con le delicate



Fig. 144 - *Colloquio o Uomini o Personaggi*, 1974. Collezione privata

trasparenze cromatiche in un gioco di raffinata eleganza. Una pittura la sua al limite dell'astrazione, dalle tonalità controllate, il ritmo plastico ben tenuto, evidente negli affreschi; una pittura al servizio di un'intuizione figurativa che si manifesta come necessità segreta di trascendere l'esistenza ricollegandosi



Fig. 145 - *Cavallo*, 1974. Collezionista privata

ai miti di un eden perduto; i cari fantasmi dell'adolescenza (anche della nostra) aggirantisi tra i boschi e la valle di Anticoli Corrado e intorno al miracolo delle acque sorgive; i bagni spensierati nella campagna protetta dal baluardo di cime montuose ammantate di verde, alleate col celeste del cielo; il calore intenso della terra e il silenzio dell'eternità accompagnati dal basso continuo delle cicale. A questo infranto rapporto con la natura si ricollegano le reazioni emotive di Sergio Selva. Avremmo dovuto parlarne di più (ma con



Fig. 146 - *L'uomo nello stagno*, 1976. Collezionista privata

quali presentimenti?). Invece ci salutammo in fretta con l'intesa di rivederci, come d'abitudine, ad Anticoli nella bella stagione che non poteva tardare più oltre. In altra occasione (vedi Paese Sera del 26/5/1979) abbiamo ricordato la forte presenza nei primi decenni del Novecento, di artisti italiani e stranieri in quel celebre paesello ai confini orientali della campagna romana. Nel secondo dopoguerra gli artisti, per seguire una tradizione che risale alla metà dell'Ottocento, avevano continuato ad incontrarsi nella piazza delle Ville, luogo privilegiato di una socialità integrata. Rafael Alberti, esule politico, nel 1969 aveva dedicato a Sergio una poesia (tradotta da M. Eusebi Ciceri) che



Fig. 147 - Lavori su carta, 1979. Collezione privata

parla di pascoli intravisti, di cavalli solitari, di uomini soli, di nudità sperdute, di azzurri diluiti, di ocre evaporati, di ombrosità silenti. «Esto es lo que se mira, / esto es lo que se toca / E por ti permanece» (è questo che si vede, / è questo che si tocca, / che grazie a te rimane), concludeva Alberti con accenti che oggi acquistano il valore di un puntuale presagio. Ma la consuetudine di quegli incontri faceva velo ad una realtà che cominciava a cambiare e poi diventò illusione, un'illusione indotta dall'immutato scenario della piazza ampia, soleggiata, con la fontana di Arturo Martini e i platani a corona, e, al vespro, dai rintocchi sempre uguali della campanella della chiesa romanica di San Pietro, incasto-

nata e seminascosta nell'angolo ascendente verso le montagne di quella «eterna agorà». Dopo la scomparsa della bohème cosmopolita e il cambio delle generazioni, in quel microcosmo rurale qualcosa era finito dentro e fuori di noi. Sergio si era opposto al corso inarrestabile del tempo esistenziale con la ricerca inesausta e tormentata del tempo e dello spazio ideali e l'urgenza di esprimere una verità interiore con i mezzi, che gli s'erano andati sempre più affinando, di una personalissima esperienza estetica. Tornai (e che altro avrei potuto fare?) a rivedere la sua ultima mostra prima che chiudesse definitivamente. Quelle pareti bianche coperte dalle sue opere, quella sala stretta e irrimediabilmente vuota

della sua presenza fisica, soltanto quelle cose visibili che restano potevano dire di un incontro affrettato nel disinganno di un mondo inesplicabile. Con la scomparsa di Sergio Selva una delle ultime schegge – appartenenti ad una tradizione iniziata con il sorgere e poi continuata con il rafforzarsi di un'alleanza tra contadini e artisti, in un ambiente favorito dalla natura – si distacca dal grande albero di una storia municipale, le cui vicende superano i confini geografici. Il rimpianto per un amico e soprattutto per un pittore, che cade repentinamente nella piena maturità e nel mezzo della sua operosità più evidente, si accompagna a questa consapevolezza»⁴⁵.

NOTE

¹ M. Carrera (a cura di), *Sergio Selva 1919-1980*, Rignano Flaminio 2017.

² V. Guzzi, *Sergio Selva visionario*, in "Il Tempo", 3 marzo 1970.

³ Per un approfondimento sul tema delle modelle anticolane, si veda M. Carrera (a cura di), *Le muse di Anticoli Corrado: ritratti e storie di modelle anticolane da De Carolis a Pirandello*, Roma 2017.

⁴ V. Costantini (a cura di), *Mostra delle opere di Enrico Gaudenzi, Giuseppe Maggi, Evasio Montanella*, Milano-Roma 1929.

⁵ *Quarta Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio*, Roma 1934, p. 22, nn. 9-11.

⁶ *Il Ministero dell'Educazione Nazionale acquista numerose opere alla Mostra del Sindacato Belle Arti*, in «Il Messaggero», 22 giugno 1934.

⁷ Al suo posto il museo conserva *Uomo a cavallo* (1962), insieme a *Buttero e cavalli* (1972), donato recentemente dalla figlia dell'artista.

⁸ Sebbene le fotografie d'archivio dell'opera rechino il titolo *Ritratto d'un gatto*, il dipinto è citato catalogo della mostra semplicemente come *Studio*. Cfr. *Seconda Quadriennale Nazionale d'Arte: catalogo generale*, Roma 1935, p. 193, n. 17.

⁹ *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1938, p. 66.

¹⁰ *VIII Mostra del Sindacato Belle Arti del Lazio – Roma*, Roma 1938, p. 21, n. 7, tav. 6.

¹¹ M. F. Apolloni, M. Cardarelli (a cura di), *Pietro Gaudenzi: gli affreschi perduti del Castello dei Cavalieri a Rodi*, Firenze 2015.

¹² *Observer, La Terza Quadriennale Nazionale d'arte*, in "Rassegna Italiana", 1939, vol. XLIX, fasc. CCLII, p. 345.

¹³ Roma, Archivio Sergio Selva, lettera di John O'Connor inviata da Pittsburgh il 5 dicembre 1939, indirizzata all'indirizzo romano di Sergio Selva (via Generale Chinotto 10).

¹⁴ Cfr. M. Barrese, *Centralità della decorazione ambientale nell'opera di Sergio Selva*, in M.



Fig. 148 - *Affresco rosa*, 1979. Collezione privata



Fig. 149 - *Affresco chiaro*, 1979. Collezione privata

Carrera, cit., pp. 19-20.

¹⁵ S. Selva, *Prefazione*, in *Mostra personale del pittore Sergio Selva*, Trieste 1943.

¹⁶ B. [S. Benco], *Mostre d'arte: Sergio Selva nella Galleria Trieste*, in «Il Piccolo», 19 maggio 1943. Tra i diversi quadri ricordati dal critico, vale la pena menzionare *L'amico Tozzi*, ritratto del pittore sublacense Benedetto Tozzi, il cui passaggio dalla figurazione tonalista all'espressionismo è simile, per certi versi, a quello compiuto da Selva. Il ritratto, disperso, colpì Benco per «la pasta luminosa e viva di cui è fatto il volto [...] il carattere sorvolante ed arguto con pochi rapidi segni. È uno stupendo ritratto: è il colore stesso a rendere il carattere».

¹⁷ S. Selva, prefazione in *Pitture di Sergio Selva*, Roma 1947.

¹⁸ Si veda A. Fabbi, *Il cenacolo di Anticoli Corrado nel secondo dopoguerra*, in M. Carrera (a cura di), *Benedetto Tozzi (1910-1968): dalla pittura tonale alla visione espressionista*, Rignano Flaminio 2016, pp. 13-16.

¹⁹ Roma, Archivio Sergio Selva. Già pubblicata da Barrese, cit., nota 12.

²⁰ La mostra, come si è visto, in realtà si tenne nel 1947.

²¹ P. Fazzini, *Sergio Selva*, Roma 1957.

²² P. Scarpa, *Sergio Selva*, in «Il Messaggero», 26 ottobre 1957.

²³ L. Trucchi, *Mostre d'arte romane: I "Rilievi" di Arp, Iansen alla "Feluca"*, Sergio Selva al

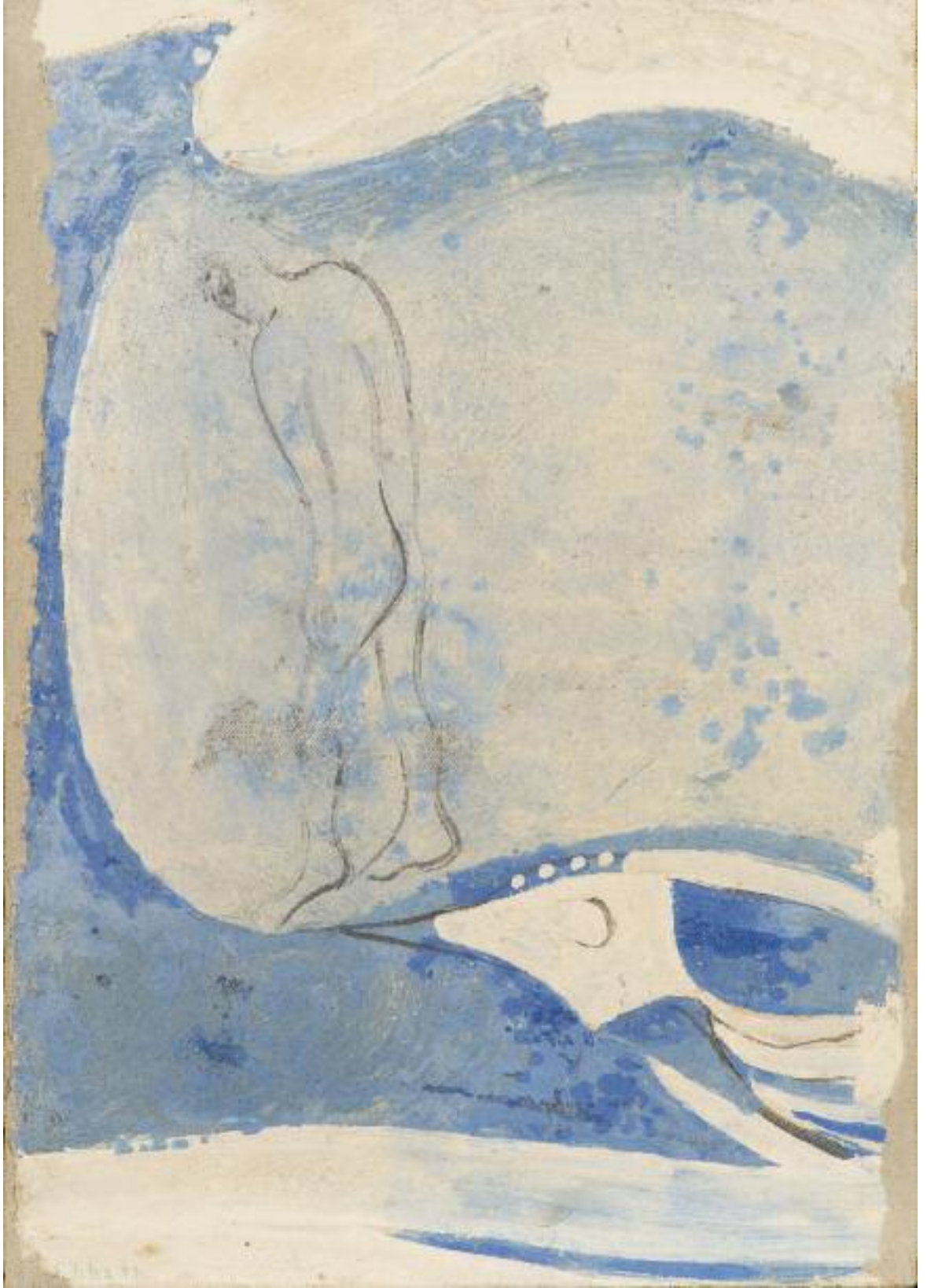


Fig. 150 - *Affresco blu*, 1979. Collezione privata



Fig. 151 - *Affresco verde*, 1979.
Collezione privata

“Vantaggio”, *Velia Sacchi al “Pincio”*, in “La Fiera Letteraria”, 10 novembre 1957.

²⁴ L. Vergine, *Mostre d'Arte: alla Del Ponte*, in “Il Popolo”, maggio 1958.

²⁵ P. Girace, *La bottega delle arti: bovi e pastori*, in “Napoli Notte”, 14 maggio 1958.

²⁶ A. Schettini, *Note d'arte*, in “Corriere di Napoli”, 21 maggio 1958.

²⁷ Nel registro degli ospiti, conservato nell'archivio dell'artista, compaiono – tra le altre – le firme di Franco Miele, Alberto Carosi, Nino Bertoletti, Pierluigi Pirandello, Francesco Trombadori, Angelo Canevari, Sante Monachesi, Cesare Zavattini e Giuseppe Capogrossi, il quale aggiunge accanto alla sua firma la nota «mi dispiace non trovarti. Molti auguri».

²⁸ F. Bellonzi (a cura di), *Sergio Selva*, Roma 1961.

²⁹ M. Biancale, *Mostre romane d'arte: Sergio Selva alla «Galleria Russo»*, in “Momento sera”, 22 marzo 1961.

³⁰ *IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, Roma 1963, p. 19, nn. 19-23.

³¹ S. Selva, in *Selva 1966*, Frosinone 1966.

³² *I mosaici di Sergio Selva*, in “Vita”, VI, XII, 284, 23 settembre 1964, p. 57

³³ Traduzione di Marcelli Eusebi Ciceri, pubblicata in F. Bellonzi (a cura di), *Selva*, Roma 1970. *Testo originale*: Con vapores de rio, | vahos de la montaña, | aliento de la tierra. | Con



Fig. 152 - *Affresco rosa*, 1979. Collezione privata

madrugadas mudas, | con ojos no dormidos, |
sueño después del sueño. | Con prados
entrevistos, | diluidos azules, | evaporados ocres.
| Con recordados grises, | rosas que ya se fueron,
| oscuros de la luna. | Con aspirados verdes, |
con umbrias calladas | y tal vez con el viento. |
Caballos solitarios | como peces que surgen | y
solitarios hombres. | Hombres solos que beben, |
y caballos que beben, | y desnudos perdidos. |
Con realidad que existe, | con la tierra que
existe, | pero después soñadas. | Esto es lo que se
mira, | esto es lo que se toca, | y por ti
permanece.

³⁴ F. Bellonzi, *Sergio Selva*, in “Alfabeto”, 15-
30 settembre 1969, nn. 17-18.

³⁵ Proprio nel 1970 Mirò collaborava a Roma
con la “2RC Stamperia d’Arte” di Valter Rossi.

³⁶ Guzzi 1970, cit.

³⁷ D. Buzzati, in “Corriere della Sera”, 8
maggio 1970.

³⁸ Roma, Archivio Sergio Selva, lettera da
Ascona di Margherita Toppi-Osswald a Sergio
Selva e Marianna Grifoni, 23 novembre 1970.

³⁹ *X Quadriennale Nazionale d’Arte. Aspetti
dell’Arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche
di immagine*, Roma 1972, vol. I, p. 53.

⁴⁰ G. Giuffrè, *Arte. Nel gran calderone*, in
“Sette giorni”, 24 dicembre 1972, n. 289, p. 31;
si veda inoltre M. Variali, scheda dell’opera in
Carrera 2017, Sergio Selva, cit.,

⁴¹ Nel pieghevole della prima mostra, con
testo introduttivo di Flavia Selva, sono elencati i
seguenti artisti: R. Alberti, O. Amato, N.
Bertoletti, S. Bertoletti, C. Bonanotte, U. M.
Casotti, M. Dietrich, P. Fazzini, P. Gaudenzi, E.
Gaudenzi, Gerod De Lain, Guelfo, J. Hale, E.
Hebborn, H. Inlander, G. Marelli, L.
Montanarini, H. Nakaema, G. Niglia,
Pasquarosa, F. Placidi, J. Piccoli, D. Rossoni, G.
B. Salatino, M. Sarra, G. Scalco, A. Scordia, A.
Selva, S. Selva, G. Strazza, O. Tamburi, B. Toppi,
C. Toppi, M. Toppi, M. Villalta, A. Virduzzo, S.
Zianna.

⁴² L. Cognetti, *Anticoli: un altro studio d’arte*,
in “Il Tempo”, 21 luglio 1974, p. 9.

⁴³ Roma, Archivio Sergio Selva, lettera del 31
agosto 1974 di Venanzo Crocetti a Sergio Selva,
con carta intestata “Venanzo Crocetti / Roma –
via Cassia, 492”.

⁴⁴ V. Guzzi, *La solitudine di Selva*, in “Il
Tempo”, Roma, 1 marzo 1976.

⁴⁵ U. Parricchi, *In ricordo di un pittore: Sergio
Selva*, in “Paese Sera”, 19 agosto 1980.



Fig. 153. *Affresco – figure che nuotano*, 1979. Collezione privata

Sergio Selva, regesto delle esposizioni (1934 - 1980)

1934

Roma, *Quarta Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio*:

9. Paesaggio, 10. Fiori, 11. Paesaggio.

1935

Roma, *II Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*:

17. Studio o Ritratto d'un gatto.

1936

Venezia, *XX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*:

11. Ritratto di bambina.

1938

Venezia, *XXI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*:

Paesaggio.

Roma, *VIII Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio*:

5. Pulcinella, 6. Dunna, 7. Composizione.

1939

Roma, *III Quadriennale Nazionale d'Arte*:

13. La zingara.

Pittsburgh, Carnegie Institute, *International Exhibition of Paintings*:

293. Man putting on his gloves.

Trieste, mostra personale.

1940

Venezia, *XXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*:

6. Legionari a riposo.

1943

Trieste, Galleria d'Arte Trieste, *Mostra Personale del pittore Sergio Selva*:

1. Confidenza, 2. La toeletta, 3. Concerto e studio, 4. Concerto e studio, 5. La cattura delle lucertole, 6. Attesa di pagliacci, 7. Mattino all'aurella, 8. La fiera, 9. Al santuario, 10. Fiori su fondo bleu, 11. Fiori su fondo giallo, 12. Fiori su fondo rosa, 13. Fiori su fondo verde, 14. Natura morta, 15. Peppinella, 16. Paesaggio a S. Agnese, 17. Paesaggio a S. Agnese, 18. L'amico Tozzi, 19. Michele.

1947

Roma, Galleria d'Arte "Il Cortile", *Pitture di Sergio Selva*.

1948

Venezia, XXIV Biennale di Venezia: 21. *Ritratto di bimbo*, 1947.

1949

Roma, Esposizione Internazionale di Arte Sacra a Roma:
Deposizione.

1950

Malmö (Svezia), mostra personale.

Roma, *Mostra Internazionale d'Arte Sacra*.

1956

Venezia, XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia:
76. *Pastore e cavaliere*, 77. *Pastori e cavalli*, 78.
Pastori e buoi.

1957

Roma, Galleria del Vantaggio, *Sergio Selva*:
1. *Bovi e pastori* (n.1), 1946, 2. *Bombardamento*,
1948, 3. *Fiori* (n. 1), 1954, 4. *Fiori* (n. 2), 1954, 5.
Studio per nudino, 1955, 6. *Composizione* (n. 1),
1955, 7. *Composizione* (n. 2), 1955, 8. *Bovi e*
pastori (n. 2), 1955, 9. *Composizione* (n. 3), 1956,
10. *A Caracalla*, 1952, 11. *Subacquei* (n. 1), 1957,
12. *Subacquei* (n. 2), 1957, 13. *Ritmo agreste*,
1957, 14. *Composizione* (n. 3), 1957.

1958

Napoli, Galleria del Ponte, *Sergio Selva*:
1. *Bombardamento* (1948), 2. *Bovi e pastori* (1955),
3. *Deposizione n. 1* (1956), 4. *Deposizione n. 2*
(1956), 5. *Pastore e cavaliere* (1956), 6. *Nudi e*
cavalli (1956), 7. *Nudi e Cavalli* (1956), 8. *Nudino*
(1956), 9. *Il martire* (1956), 10. *L'albero di Natale*
(1957), 11. *A Caracalla* (1957), 12. *Subacquei*
(1957), 13. *Crocefissione* (1958), 14. *Acrobati*
(1958), 15. *Notturmo tra i pastori* (1958).

1959

Roma, VIII Quadriennale Nazionale d'Arte:
Composizione, *Composizione (I martiri)*,
Composizione (Deposizione).

1961

Roma, Galleria Russo, *Sergio Selva*:

1. *Amanti*, 2. *Subacquei*, 3. *Figure sulle spiaggia*, 4. *Composizione*, 5. *Il ballo della Pupazza*, 6. *Pastori*, 7. *Figure*, 8. *Uomo solo*, 9. *Uomo tra le foglie*, 10. *Figure al mare*, 11. *L'alba*, 12. *L'aquilone*, 13. *Figure*, 14. *Figure sulla rena*, 15. *Composizione*, 16. *Bagnanti*.

Trieste, I Mostra Internazionale d'Arte Sacra Contemporanea.

Roma, Galleria d'Arte Sacra L'Agostiniana, *Le donne nel Vangelo*.

1963

Roma, IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio:

19. *Figura e cavalli*, 20. *Figure e cavalli*, 21. *Figura e cielo*, 22. *Figure*, 23. *Uomo solo*.

1966

Frosinone, Galleria dell'Ente Provinciale per il Turismo, *Selva 1966*.

1967

Roma, Galleria Piazza di Spagna, *10 artisti triestini e goriziani a Roma*:

Trieste, Sala Comunale d'Arte, *Mostra personale di Sergio Selva*:

1. *Adamo ed Eva*, 2. *Figura e uccello*, 3. *Pastori*, 4. *Figure*, 5. *L'aquilone*, 6. *Figura sola*, 7. *Colloquio*, 8. *Uomo e cavallo*, 9. *Uomo solo*, 10. *Battesimo*, 11. *Figure al mare*, 12. *Tellinaro*, 13. *Uomo che beve*, 14. *Crocefissione*, 15. *Caduta di S. Paolo*, 16. *Pastore*, 17. *Il sogno*, 18. *Uomo che beve*, 19. *Crocefissione*, 20. *Uomo solo*, 21. *Tellinaro*, 22. *Adamo ed Eva*, 23. *Figura*, 24. *S. Francesco e gli uccelli*, 25. *L'aquilone*, 26. *Pastori*, 27. *Uomo contro luce*.

Catania, Galleria Borgo, mostra personale.

Roma, Sala della Protomoteca in Campidoglio, *Mostra d'Arte Sacra La Pentecoste*.

Losanna, III Biennale Internationale de la Tapisserie.

1968

Roma, VI Rassegna delle Arti Figurative di Roma e del Lazio:
Cavaliere su giallo.

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Mostra del Cinquantenario dell'annessione di Trieste all'Italia*.

1970

Roma, Galleria d'arte La Borgognona, *Selva*:

1. *Ombra e figure*, 2. *Uomo e cavallo n. 1*, 3. *Due figure su bianco*, 4. *Uomo che beve*, 5. *Figura sullo*

stagno, 6. Cavalli soli, 7. L'alba e figure, 8. Uomo e cavallo n. 2, 9. Cavallo su bleu, 10. Cavaliere su giallo, 11. Uomo e cavallo su grigio, 12. Figure e farfalla, 13. Figure su bleu, 14. Uomo e cavallo su ocre, 15. Cavalieri e buoi, 16. Figura e luce, 17. Uccelli e pastore, 18. Pastore, 19. L'aquilone rosso, 20. Cavalli in amore, 21. Pastori, 22. S. Francesco e gli uccelli, 23. Pastore e bue, 24. Tellinero, 25. Uomo che beve n. 2, 26. Crocefissione, 27. Uomo che beve n. 3, 28. Colloquio, 29. La Pentecoste, 30. Bagnanti, 31 Pastori e buoi 1940.

Milano, Galleria Gian Ferrari, Sergio Selva pittore: Tavole riprodotte: 1. Cavalli soli, 2. Uccello sulla siepe, 3. Uomo e cavallo su ocre, 4. Cavalli in amore, 5. Uomo e cavallo su grigio, 6. Cavaliere su giallo.

1971

Tokyo, Mostra di Artisti Italiani.

1972

Roma, X Quadriennale Nazionale d'Arte:
1. Cavallo e frasca, 2. Cavalli, 3. Cavalli in amore, 4. La mano nell'acqua, 5. Colloquio, 6. Colloquio, 7. Uomo.

1976

Roma, Galleria La Barcaccia, Selva:
1. Figure e uccelli, 2. L'uomo nello stagno, 3. Cavalli in amore, 4. Uomo e cavallo, 5. Figure sole,

6. Uomini, 7. Cavallo e frasca, 8. Buttero e cavalli, 9. Cavallo che si volta, 10. Cavallo che beve, 11. Cavalli in amore, 12. Uomini e animali, 13. Personaggi, 14. Colloquio, 15. Uomo, 16. I piedi nell'acqua, 17. Pastore e frasca, 18. Cavalli in amore, 19. Figure nel fiume, 20. Colloquio, 21. Cavallo e ramo, 22. Cavallo nello stagno, 23. Cavallo che si volta, 24. Cavaliere e uccello, 25. Cavaliere verde, 26. Uomo che beve, 27. Uomo e cavalli, 28. Cavalli in amore, 29. Cavalli in amore, 30. Uomo e cavalli, 31. I piedi nell'acqua, 32. Cavaliere e figura. Disegni e collages: 33. Bagnante, 34. Figura al sole, 35. L'aquilone (1), 36. Uomini e uccelli, 37. Figure, 38. Donne al sole, 39. Bagnanti e cavallo, 41. Aquilone (2), 42. Pastori e cavalli, 43. Aquilone (3), 44. Bagnanti (2), 45. Aquilone (4), 46. Cavalli in amore, 47. Aquilone (5), 48. Ragazzo che si bagna, 49. Amore nell'acqua, 50. Figure e uccello, 51. Bagnanti (3), 52. Cavalli in amore, 53. I piedi nell'acqua, 54. Bagnanti.

1979

Roma, Galleria d'Arte "Porto di Ripetta", Natale 1979.

1980

Roma, Galleria d'Arte "Porto di Ripetta", Sergio Selva – Giuseppe Niglia.

Sergio Selva, bibliografia

Il Ministero dell'Educazione Nazionale acquista numerose opere alla Mostra del Sindacato Belle Arti, in "Il Messaggero", 22 giugno 1934.

Il Sovrano inaugura oggi la Mostra sindacale d'arte del Lazio, in "Corriere della Sera", 29 aprile 1934.

Quarta Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio, Roma 1934, p. 22, nn. 9-11.

Seconda Quadriennale Nazionale d'Arte: catalogo generale, Roma 1935, p. 193, n. 17.

XX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia 1936, p. 167, n. 11.

VIII Mostra del Sindacato Belle Arti del Lazio – Roma, Roma 1938, p. 21, nn. 5-7, tav. 6.

XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1938, p. 66.

I bozzetti prescelti per la prossima Biennale, in "Corriere della Sera", 30 novembre 1939.

International Exhibition of Paintings, Pittsburgh 1939, n. 293.

Observer, La Terza Quadriennale Nazionale d'arte, in "Rassegna Italiana", 1939, j.

XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940-XVIII. Catalogo. Seconda edizione, Venezia 1940, p. 47, tav. 22.

E. Zorzi, *L'allestimento della XXII Biennale di Venezia*, in "Corriere della Sera", 5 maggio 1940.

La nuova-cappella sepolcra dell'Arciconfraternita del Verano, in "L'Osservatore Romano", 2 ottobre 1942.

Mostra personale del pittore Sergio Selva, Trieste 1943.

B. [S. Benco], *Mostre d'arte: Sergio Selva nella Galleria Trieste*, in "Il Piccolo", 19 maggio 1943.

Pitture di Sergio Selva, Roma 1947.

XXIV Biennale di Venezia: catalogo, Venezia 1948, p. 123, n. 21.

Esposizione Internazionale di Arte Sacra MCM-MCML, Verona 1950.

R. Perino, *Nata da un voto una grande chiesa. La terza cupola di Roma*, in "Orizzonti", VI, 50, 12 dicembre 1954, p. 10.

XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia 1956, p. 104, nn. 76-78.

A. Berti, *Il monumento a De Gasperi nella città di Trento*, Roma 1956, p. 31.

M. Bernardini, *Finirà in polvere il regno delle più belle modelle del mondo?*, in "Corriere della Sera", 10 settembre 1957, p. 3.

P. Fazzini, *Sergio Selva*, Roma 1957.

V. Guzzi, *Mostre romane*, in "Il Tempo", 29 ottobre 1957.

P. Scarpa, *Sergio Selva*, in "Il Messaggero", 26 ottobre 1957.

L. Trucchi, *Mostre d'arte romane: I "Rilievi" di Arp, Iansen alla "Feluca", Sergio Selva al "Vantaggio", Velia Sacchi al "Pincio"*, in "La Fiera Letteraria", 10 novembre 1957.

C. Barbieri, *Alla galleria del Ponte*, in "Il Mattino", maggio 1958.

P. Girace, *La bottega delle arti: bovi e pastori*, in "Napoli Notte", 14 maggio 1958.

P. Ricci, *Note d'arte: Selva (padre e figlio), Di Giorgio etc.*, in "L'Unità", 10 giugno 1958.

A. Schettini, *Note d'arte*, in "Corriere di Napoli", 21 maggio 1958.

G. Sciortino (a cura di), *Sergio Selva*, Napoli 1958.

L. Vergine, *Mostre d'Arte: alla Del Ponte*, in "Il Popolo", giugno 1958.

VIII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma 1959, p. 258, nn. 7-9.

Bandiere di dodici Nazioni alla Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Trieste, in "Nuova Scintilla", 4 giugno 1961.

M. Biancale, *Mostre romane d'arte: Sergio*

Selva alla «Galleria Russo», in "Momento sera", 22 marzo 1961.

F. Bellonzi (a cura di), *Sergio Selva*, Roma 1961.

U. Cesaroni, *Sergio Selva*, in "Settimana a Roma", 28 aprile – 4 maggio 1961.

Dieci nazioni all'Internazionale d'Arte Sacra, in "Vita Nuova", 20 maggio 1961.

G. Etna, *Bagnanti a Piazza di Spagna*, in "Il Giornale del Mezzogiorno", marzo 1961, p. 3.

C. Giacomozzi, *Figlio d'arte*, in "Vita", 30 marzo 1961, pp. 41-42.

D. Gioseffi, *La Mostra Internazionale d'arte sacra*, in "Il Piccolo", 31 maggio 1961.

V. Guzzi, *Selva alla Galleria Russo*, in "Il Tempo", 17 aprile 1961.

S. G., *Pittori e scultori all'«Agostiniana»*, in "Il Popolo", 6 giugno 1961.

Itinerario artistico, in "Merci e Mercati", 23 marzo 1961, p. 15.

F. Miele, *Le figure vive di Sergio Selva*, in "Giustizia", 18 marzo 1961.

D. Muratori, *Art centre: one Roman and two Sicilians*, in "This Week in Rome", 31 marzo – 6 aprile 1961.

Sergio Selva, in "Informazioni culturali", marzo 1961, p. 22.

M. Venturoli, *Selva da Russo*, in "Paese sera", 29 marzo 1961.

IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio, Roma 1963, p. 19, nn. 19-23.

Da Nazaret a Gerusalemme un poema di dolore, in "La Madre di Dio. Mensile mariano", XXXI, 6, giugno 1964, pp. 26-27.

I mosaici di Sergio Selva, in "Vita", VI, XII, 284, 23 settembre 1964, p. 57.

Sergio Selva: il mosaico nella chiesa di S. Maria Consolatrice a Casal Bertone, Roma 1964.

P. G. Liverani, *Arte e urbanistica per le chiese parrocchiali*, in "Capitolium", 1965, n. 11, p. 546.

M. Borghi, *Ss. Pietro e Paolo all'Eur*, in "Le chiese di Roma illustrate", 90, Roma 1966, p. 77.

Selva 1966, Frosinone 1966.

10 artisti triestini e goriziani a Roma, Roma 1967.

E. Francia (a cura di), *La Pentecoste nella interpretazione di un gruppo di artisti contemporanei*, Roma 1967, ad vocem.

S. Maovaz (a cura di), *Mostra personale di Sergio Selva*, Trieste 1967.

Sesta Biennale romana: rassegna delle arti figurative di Roma e del Lazio, Roma 1968, p. 45.

F. Bellonzi, *Sergio Selva*, in "Alfabeto", 15-30 settembre 1969, nn. 17-18.

V. Apuleio, *La pittura di Selva come indagine intimista. Personale dell'artista romano alla "Borgognona"*, in "La Voce Repubblicana", 7-8 marzo 1970, p. 5.

F. Bellonzi (a cura di), *Selva*, Roma 1970.

D. Buzzati, *Mostre d'arte*, in "Corriere della Sera", 8 maggio 1970.

G. Da Vià, *Mostre romane*, in "L'Osservatore Romano", 4 giugno 1970, p. 4.

V. Guzzi, *Sergio Selva visionario*, in "Il Tempo", 3 marzo 1970.

G. Pompei, *Ritratto d'artista: Sergio Selva*, in "Il Cavour", 1 aprile 1970, p. 22.

X Quadriennale Nazionale d'Arte. Aspetti dell'Arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche di immagine, Roma 1972, vol. I, p. 53.

R. Alberti, *Canciones del alto Valle del Aniene: y otros versos y prosas (1967-1972)*, Barcellona 1972, p. 57.

V. Apuleio, *La X Quadriennale di Roma. Nel periplo dell'oggettività le nuove ricerche attorno all'immagine*, in "La Voce Repubblicana", 14-15 dicembre 1972.

G. Da Vià, *Vecchie e nuove vie alla figurazione nella X Quadriennale Romana*, in "L'Osservatore Romano", 27 dicembre 1972.

Finalmente varata la X Esposizione Quadriennale Nazionale d'Arte, in "Eco d'Arte", novembre 1972, p. 11.

C. Giacomozzi, *Viaggio tra le 595 opere della decima Quadriennale romana*, in "Avvenire", 7 dicembre 1972.

C. Giacomozzi, *Panorama di Casa Nostra*, in "La Fiera Letteraria", 10 dicembre 1972.

G. Grassi, *La Quadriennale dei commendatori*, in "Roma", 17 novembre 1972.

G. Giuffrè, *Arte. Nel gran calderone*, in "Sette giorni", 24 dicembre 1972, n. 289, p. 31.

G. Fasan, *Il mostro sacro della Quadriennale riapre i battenti dopo sette anni*, in "Giornale di Calabria", 10 dicembre 1972, p. 9.

La borsa dell'arte: Sergio Selva e l'ultimo paradiso, in "Vita", 8 aprile 1972.

L. Cognetti, *Anticoli: un altro studio d'arte*, in "Il Tempo", 21 luglio 1974, p. 9.

F. Selva (a cura di), *Studio d'Arte Flavia*, Roma 1974.

Beatificazione del servo di Dio Giuseppe Moscati, laico, Città del Vaticano 1975.

V. Guzzi, *La solitudine di Selva*, in "Il Tempo", Roma, 1 marzo 1976.

Selva, Roma 1976.

Sergio Selva – Giuseppe Niglia, Roma 1980.

U. Parricchi, *In ricordo di un pittore: Sergio Selva*, in "Paese Sera", 19 agosto 1980.

F. Pfannmüller, *Central Bank of Oman. Über eine bank...Über ein land*, Roma 1980.

Aa.Vv., *Premio Villa D'Este 1983*, Tivoli 1984, ad vocem.

U. Parricchi, *Un paese immaginario: Anticoli Corrado*, Roma 1984.

M. Pignatti Romano, N. Di Santo, P. Refice (a cura di), *E42: l'immagine ritrovata. Catalogo dei cartoni e degli studi per la decorazione*, Roma 1990, pp. 48, 57.

Omar, *Incontro con l'arte: Sergio Selva*, in "Prospettive 2000", n. 4,5,6, maggio - luglio 1993, p. 15.

G. Villa, *Selva Sergio: Uomo e cavallo*, in L. Indrio (a cura di), *Civico Museo d'Arte Moderna: Anticoli Corrado. Catalogo*, Roma 1995, pp. 145-146.

M. Negroni, *Rafael Alberti: l'esilio italiano*, Milano 2001, p. 84.

M. Alemanno, *Le chiese di Roma moderna*, Roma 2007, vol. III, pp. 37, 125.

M. Mascia Galateria, P. Masini (a cura di), *Pittori del Novecento e carte da gioco: la collezione di Paola Masino*, Modena 2016.

M. Carrera (a cura di), *Benedetto Tozzi (1910-1968): dalla pittura tonale alla visione espressionista*, Rignano Flaminio 2016, pp. 7, 10.

M. Carrera (a cura di), *Sergio Selva 1919-1980*, Rignano Flaminio 2017.

M. De Candia, *Selva, la retrospettiva*, in "TrovaRoma", 13 luglio 2017, p. 55.

F. P. Del Re, *Fino al 3.IX.2017: Sergio Selva, tra sogno e realtà*, in "Exibart", 31 agosto 2017.

Opere in mostra

Attilio Selva:

Nudo, 1915-18 circa (fig. 10, p. 29)
Carboncino su carta, cm 18,5 x 27
Firmato in alto a sinistra "A. Selva"
Collezione privata

Bozzetto, anni '20 (fig. 16, p. 34)
Gesso patinato, cm 20 x 21 x 10
Siglato sul retro della base "AS"
Collezione privata

Bozzetto, anni '50 (fig. 17, p. 35)
Gesso, 14 x 22 x 24
Collezione privata

Alberta, 1919 (fig. 19, p. 36)
Gesso, cm 37 x 26 x 25
Collezione privata

Claudio, 1919, fusione della seconda metà degli
anni '20 (fig. 25, p. 40)
Bronzo, base in marmo, cm 40 x 36 x 16
Firmato sul lato sinistro col monogramma "AS";
sul lato destro, incisione della fonderia "ABruni
Fuse in Roma"
Collezione privata

Sergio, 1921 circa (fig. 28, p. 42)
Bronzo, base in peperino, cm 38,5 x 15 x 19
Collezione privata

Francesca (La Sebasti), 1921 (fig. 29, p. 43)
Terracotta patinata, cm 54 x 24,5 x 26
Siglata sul retro della base col monogramma
"AS"
Collezione privata

Ritmi, 1921 circa (fig. 33, p. 46)
Gesso patinato, cm 153 x 73 x 63
Siglata sulla base col monogramma "AS"
Collezione privata

Bozzetto, 1919 circa (fig. 35, p. 48)
Gesso, 33 x 36 x 14 cm
Collezione privata

Bozzetto, anni '50 (fig. 36, p. 49)
Cera, cm 8,5 x 18 x 7
Collezione privata

Primula, 1924 circa (fig. 40, p. 53)
Gesso, cm 109 x 47 x 26
Collezione privata

Bozzetto per il concorso del Monumento a
Simón Bolívar per Quito, Ecuador, 1929 circa
(fig. 43, p. 57)
Gesso, cm 57 x 46 x 26
Collezione privata

Bambino malarico, 1928 circa (fig. 50, p. 61)
Gesso patinato, cm 51 x 18 x 22
Collezione privata

Bozzetto per una Minerva, anni '50 (fig. 54, p. 64)
Gesso, 43 x 17 x 9
Collezione privata

Bozzetto per una figura allegorica, anni '50 (fig. 55, p. 65)
Gesso, cm 51 x 17,5 x 10,5
Collezione privata

Bozzetto per una Madonna e Bambino con San Giovannino, anni '40 (fig. 58, p. 67)
Gesso, cm 37 x 16,5 x 16
Collezione privata

Bozzetto, anni '20 (fig. 59, p. 68)
Gesso patinato, cm 28 x 11,5 x 14
Siglato sul retro della base "AS"
Collezione privata

Bozzetto, anni '20 (fig. 60, p. 69)
Gesso patinato, cm 29 x 21 x 16

Bozzetto del Generale Bermúdez per il Paseo los Próceres (Caracas, Venezuela), 1954 circa (fig. 64, p. 73)
Gesso, cm 39,5 x 15 x 11
Collezione privata

Sergio, bozzetto per la *Morte di San Benedetto*, 1952 circa (fig. 66, p. 75)
Gesso patinato, cm 59 x 24 x 27
Collezione privata

Flavia, 1959 circa (fig. 67, p. 76)
Gesso, cm 41,5 x 38 x 28
Collezione privata

Bozzetto, anni '50 (fig. 68, p. 78)
Gesso patinato, cm 26 x 12,5 x 10,5
Siglato sul retro della base "Attilio Selva"
Collezione privata

Bozzetto, anni '50 (fig. 69, pp. 80-81)
Gesso, cm 12 x 42 x 19
Collezione privata

Sergio Selva:

Circo, 1959 (fig. 100, p.138)
Olio su tela, cm 50 x 70
Collezione privata

L'aquilone, 1960 (fig. 102, p. 141)
Tempera e collage su carta, cm 65 x 79
Collezione privata

Uccelli sulla siepe, 1969 (fig. 113, p. 151)
Olio su tela, cm 80 x 70
Collezione privata

Figure, 1969 (fig. 115, p. 153).
Tecnica mista, cm 39 x 29,5
Collezione privata

Cavalli, 1969 (fig. 116, p. 154)
Tecnica mista, cm 90 x 90
Collezione privata

Figura e luce, 1970 (fig. 117, p. 155)
Tecnica mista, cm 65,5 x 40
Collezione privata

Cavalli in amore, 1970, ridatato 1973 (fig. 118, p. 156)
Tecnica mista, cm 125,5 x 100
Collezione privata

Lo stagno grigio, 1970 (fig. 119, p. 157).
Tecnica mista, cm 61 x 72,5
Collezione privata

La mano nell'acqua, 1971 (fig. 120, p. 158)
Tecnica mista, cm 90 x 90
Collezione privata

Uomo e uccello, 1971 (fig. 122, p. 159)
Tecnica mista, cm 80 x 70
Collezione privata

Figure su verde, 1971 (fig. 123, p. 159)
Tecnica mista, cm 50 x 40
Collezione privata

Cavalli in amore, 1972 (fig. 125, p. 161)
Tecnica mista, cm 120 x 90,5
Collezione privata

Uccello e figura, 1972 (fig. 129, p. 163)
Tecnica mista, cm 71 x 80
Collezione privata

Uomo, 1972 (fig. 130, p. 164)
Tecnica mista, cm 50 x 40
Collezione privata

I piedi nell'acqua, 1972 (fig. 131, p. 164)
Tecnica mista, cm 60,5 x 50,5
Collezione privata

Cavaliere verde, 1972 (fig. 132, p. 165)
Tecnica mista, cm 59,5 x 50
Collezione privata

Figure, 1972 (fig. 133, p. 165)
Tecnica mista, cm 61 x 80
Collezione privata

Cavallo e ramo, 1972 (fig. 134, p. 166)
Tecnica mista, cm 81 x 61
Collezione privata

Donna e uomo, 1972 (fig. 135, p. 166)
Tecnica mista, cm 80 x 70,5
Collezione privata

Figure, 1972 (fig. 136, p. 167)
Tecnica mista, cm 61 x 80
Collezione privata

Uomo che beve, 1973 (fig. 137, p. 167)
Tecnica mista, cm 50,5 x 40
Collezione privata

Cavallo, ramo e figura, 1973 (fig. 138, p. 168)
Tecnica mista, cm 60 x 50
Collezione privata

Figure su verde, 1973 (fig. 139, p. 168)
Tecnica mista, cm 50 x 40
Collezione privata

Cavalli in amore, 1974 (fig. 140, p. 169)
Tecnica mista, cm 80 x 80
Collezione privata

Uomo e cavallo, 1974 (fig. 142, p. 170)
Tecnica mista, cm 62 x 82
Collezione privata

Figure su giallo, 1974 circa (fig. 143, p. 170)
Tecnica mista, cm 40 x 50
Collezione privata

Colloquio o Uomini o Personaggi, 1974 (fig. 144, p. 171)
Tecnica mista, cm 50 x 38
Collezione privata

L'uomo nello stagno, 1976. (fig. 146, p. 172)
Tecnica mista, cm 100 x 100
Collezione privata

Affresco verde, 1979 (fig. 151, p. 178)
Affresco, cm 101 x 75,5
Collezione privata

Affresco rosa, 1979 (fig. 152, p. 179)
Affresco, cm 43,5 x 53
Collezione privata

Affresco – figure che nuotano, 1979 (fig. 153, p. 181)
Affresco, cm 103,5 x 63,5
Collezione privata

ATTILIO SELVA - SERGIO SELVA
DENTRO LO STUDIO



GALLERIA BERARDI
Roma

È disponibile
in galleria il catalogo
della mostra

info@maestronline.it
www.maestronline.it



10 SCULTURE

TRADIZIONE E MODERNITÀ TRA LE DUE GUERRE



GALLERIA BERARDI

È disponibile in galleria
il catalogo della mostra

info@maestrionline.it
www.maestrionline.it



Renato Tomassi

Dalle secessioni al realismo magico

Camillo Innocenti



CATALOGO GENERALE

A CURA DI
MANUEL CARRERA
E EUGENIA QUERCI

In collaborazione con



GALLERIA BERARDI

WWW.CAMILLOINNOCENTI.IT



GALLERIA BERARDI

È disponibile in galleria
il catalogo della mostra

info@maestronline.it
www.maestronline.it

(1844-1905)
Hermann Corrodi

Italy and the East

Enchantment and Fascinations of a Nineteenth Century Traveller



GALLERIA BERARDI

È disponibile in galleria
il catalogo della mostra

info@maestrionline.it
www.maestrionline.it

Arturo Noci (1874-1953)

Tra Roma e New York:

dal divisionismo aristocratico al ritratto borghese

Arturo Noci
1909



In collaborazione con



CATALOGO
GENERALE

Arturo Noci

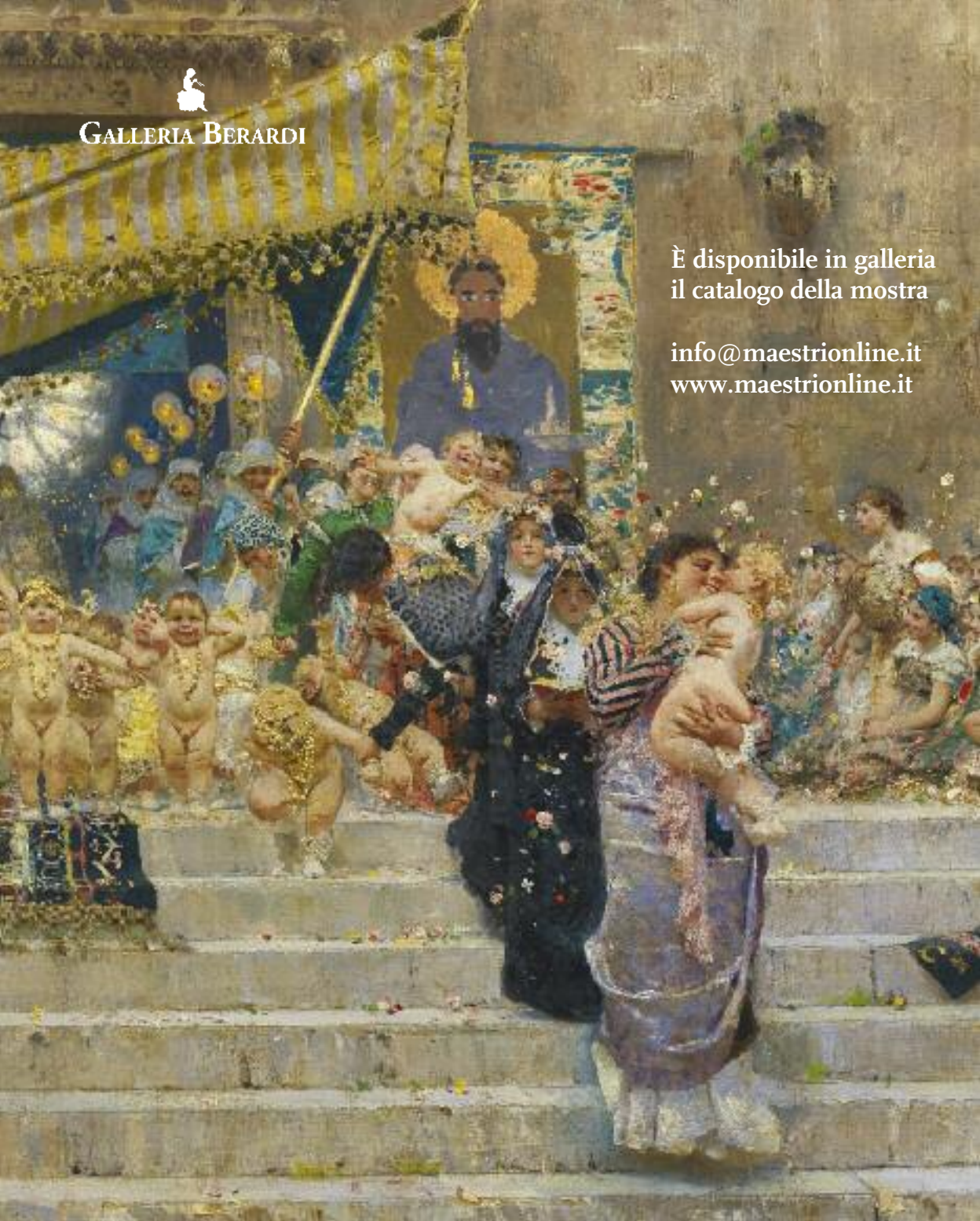
A CURA DI
MANUEL CARRERA



GALLERIA BERARDI

È disponibile in galleria
il catalogo della mostra

info@maestrionline.it
www.maestrionline.it



Michetti
La luce e il segno



GALLERIA BERARDI



Karl Brullov (1799 - 1852)

DISEGNI E BOZZETTI

È disponibile in galleria
il catalogo della mostra

info@maestrionline.it
www.maestrionline.it

FAUSTO VAGNETTI

(1876 - 1954)

Pittore divisionista tra Roma e Anghiari



in collaborazione con



GALLERIA BERARDI



Associazione Antiquari
d'Italia

La Galleria Berardi ricerca per l'acquisto
opere di Fausto Vagnetti

per info: 06.97606127 - info@maestronline.it - www.maestronline.it



GALLERIA BERARDI

Sartorio

Mito e modernità



Il catalogo della mostra Sartorio, Mito e Modernità è disponibile in galleria

La Galleria Berardi ricerca
per l'acquisto opere di
Giulio Aristide Sartorio
(Roma 1860 - 1932)

info@maestrionline.it

www.maestrionline.it

in collaborazione con



Maestri online



Catalogo generale Michetti



Prosegue la catalogazione delle opere di Francesco Paolo Michetti a cura dell'Archivio dell'Ottocento Romano.

Il comitato scientifico per l'esame delle opere è composto da Fabio Benzi, Gianluca Berardi, Teresa Sacchi Lodispoto, Sabrina Spinazzè.

Info: www.francescopaolomichetti.it



Con il patrocinio di



Con il sostegno della



In collaborazione con



CATALOGO GENERALE UMBERTO PRENCIPE



ARCHIVIO UMBERTO PRENCIPE



Con il sostegno della
FONDAZIONE CASA DI
MIRIAMO DI FOSCHIO

L'Archivio Umberto Prencipe ha iniziato la catalogazione delle opere del Maestro in vista della pubblicazione on-line del catalogo generale.

Info: www.umbertoprencipe.it

Archivio dell'Ottocento Romano

Studi e ricerche sulla
produzione artistica romana
del secondo Ottocento
e del primo Novecento

Raccolta di materiale
archivistico e documentario

Perizie di autenticità e stime
di valore su singole opere
o intere collezioni

Cura di testi monografici
e cataloghi di mostre

Progettazione e cura
di eventi espositivi

www.ottocentoromano.it



ATTILIO SELVA - SERGIO SELVA
DENTRO LO STUDIO

Finito di stampare nel mese di marzo 2018 da Print on web srl - Isola del Liri (Fr)



BERARDI

GALLERIA D'ARTI | ROMA

Corso del Rinascimento, 9 - 00186 Roma
www.maestrionline.it



9 788860 500519