

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA  
Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo  
Ciclo XXIV (2009-2011)

**REGINA BRACCHI (1894-1974).  
DAGLI ESORDI AL SECONDO FUTURISMO**

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Arturo Calzona

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa Vanja Strukelj

Dottorando:

Dott. Paolo Sacchini



*A Simona,  
e ai miei genitori*



## Introduzione

Nel 1962, nella sua lucida introduzione a *La scultura del XX secolo* di Werner Hofmann, Enrico Crispolti individuava nella storiografia sulla scultura italiana contemporanea «due fondamentali polarità: una direi, inflazionistica; l'altra, direi, rigoristica»<sup>1</sup>. Alla prima polarità avvicinava gli studi volutamente onnicomprensivi, ovvero tendenti a sistematizzare in poche pagine l'intero spettro delle alternative che la scultura italiana aveva conosciuto nel corso del Novecento (che tuttavia, proprio per la loro ampiezza, offrivano l'impressione «d'una ricognizione statistica, più che d'un vaglio critico»<sup>2</sup>); alla seconda, invece, collegava gli «sporadici ma sintomatici avalli di alcuni dei maggiori critici italiani contemporanei» nei confronti di singole figure di scultori: contributi che da un lato – visti complessivamente – riuscivano senz'altro ad individuare un certo numero di artisti di sicuro interesse, ma dall'altro mancavano di forza d'insieme, perché «l'atto storiografico non si concreta nella sporadica indicazione, per intelligente e determinante che sia, bensì nella costituzione d'una visione panoramica, nella visione unitaria di una prospettiva storica dei valori»<sup>3</sup>.

Ebbene, se si eccettuano gli interventi su Mino Rosso – allora recentissimi – a firma dello stesso Crispolti<sup>4</sup> (che dunque prudenzialmente non si poneva, all'epoca, tra i «maggiori critici italiani contemporanei»), sino a quella data – significativamente – in nessuno degli studi afferenti alle due polarità era possibile riscontrare la presenza di importanti giudizi critici dedicati alla scultura del cosiddetto Secondo Futurismo, il cui contributo alla storia dell'arte plastica veniva dunque decisamente sottovalutato, quando non addirittura del tutto trascurato; e d'altra parte va ricordato che il

---

<sup>1</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Introduzione*, in WERNER HOFMANN, *La scultura del XX secolo*, Bologna, Cappelli, 1962, pp. 5-22: 11.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>4</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Sculture di Mino Rosso*, in «Il taccuino delle arti», marzo-aprile 1958 (ripubblicato con il titolo *Mino Rosso nella scultura italiana fra le due guerre* in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 501-509); GIUSEPPE MARCHIORI, ENRICO CRISPOLTI, *Sculture di Mino Rosso*, [s.l.; s.n.], 1959.

concetto stesso di "Secondo Futurismo" era in quegli anni una novità, un punto di vista appena formulato e ben lungi – per varie ragioni – dall'essere pienamente condiviso<sup>5</sup>. E per la verità, anche se a partire dal decennio Sessanta cominciarono ad uscire interventi specifici su alcuni scultori secondofuturisti, affinché il loro nome e la loro opera fossero accettati all'interno di pubblicazioni più ampie, dedicate complessivamente alla storia della scultura italiana del XX secolo, ci vollero ancora molti anni (anche qui, con la sola parziale eccezione di Mino Rosso). È molto istruttivo, in tal senso, seguire rapsodicamente il filo di questa sfortunata critica, per verificare come si sia evoluta questa singolare situazione, che ancora oggi – credo – penalizza ingiustamente artisti che forse non furono tutti di primissimo piano, ma che d'altra parte ebbero il merito di mantenere l'Italia tenacemente agganciata alle sperimentazioni dell'arte europea coeva.

Nel 1934, un interessante disegno degli albori dell'arte moderna italiana veniva tracciato da Vincenzo Costantini nel suo *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*<sup>6</sup>: lo spazio dedicato al Futurismo non è poco<sup>7</sup>, e discreto – in particolare – è quello riservato a Boccioni scultore (anche se il giudizio sulla sua opera è quantomeno tiepido)<sup>8</sup>; poi però – chiosa l'autore, che pure scrive in un momento in cui il movimento marinettiano è ancora ben vivo – «la scultura "futurista" in Italia non ebbe un seguito degno di essere preso in considerazione»<sup>9</sup>. Sulla stessa linea, ma ancora più severa, è la lettura della *Scultura italiana moderna* offerta da Francesco Saporì<sup>10</sup> dopo la guerra: i tanti contributi che precedono le tavole illustrative<sup>11</sup> mostrano un'impostazione decisamente antiavanguardista, e le valutazioni sulla scultura boccioniana sono molto dure<sup>12</sup>; inoltre, nono-

---

<sup>5</sup> Della questione si tratterà diffusamente nel quarto capitolo.

<sup>6</sup> VINCENZO COSTANTINI, *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Milano, Hoepli, 1934.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 190-210.

<sup>8</sup> «Ma all'apparenza, questa scultura, specie nella statua intitolata "Muscoli", presenta una serie di nudi con le membra a brandelli messe in moto cinematografico. Così effetto della ricerca meccanica e dinamica del corpo umano, è quello di far sembrare una qualsiasi statuette uno strano personaggio che trascina dietro, come un mucchio di stracci, i suoi muscoli ciondoloni» (*ivi*, pp. 193-194: 194).

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> FRANCESCO SAPORÌ, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato, 1949.

<sup>11</sup> PIETRO GIAMPAOLI, *Credito e discredito del vero*, *ivi*, pp. 17-20; RENATO BROZZI, *Ininterrotta ricerca dello stile*, *ivi*, pp. 21-24; FRANCESCO GIANNONE, *Monumenti, simboli, allegorie*, *ivi*, pp. 25-34; PUBLIO MORBIDUCCI, *Al servizio della elevazione umana*, *ivi*, pp. 35-39; ORLANDO ORLANDINI, *Naturalismo, Romanticismo, Impressionismo*, *ivi*, pp. 41-45; TOMMASO BERTOLINO, *Rovello spirituale e inquietudine formale*, *ivi*, pp. 47-50; OMEMO TADDEINI, *Istinto plastico inesauribile*, *ivi*, pp. 51-54; FEDERIGO PAPI, *Cooperatori d'umana bellezza*, *ivi*, pp. 55-59.

<sup>12</sup> «Ma il tentativo d'instaurare delle forme nelle quali un "infinito plastico interiore" potesse legarsi in maniera invisibile e pure matematica, ad un "infinito plastico apparente", rimase inane. Volle escogitare dei congegni che lo aiutassero ad evadere dalla scultura, sostituendo ai volumi piramidali altri schemi a spirale connessi a un movimento ritmico proteifor-

stante la tendenza davvero «inflazionistica» (per restare a Crispolti, che giustamente individua il volume come l'emblema di questa impostazione), non compare il nome di nessun altro futurista, mentre abbondano come non mai le citazioni di scultori novecentisti.

Un anno più tardi, il volume di Raffaele Carrieri dedicato alla *Pittura scultura d'avanguardia in Italia*<sup>13</sup> traccia una prima «chiara indicazione sui valori reali di quel primo mezzo secolo di scultura italiana contemporanea»<sup>14</sup>. Carrieri è ben più aperto nei confronti del Futurismo: non solo perché il suo volume è dichiaratamente orientato verso l'analisi delle correnti più avanzate, ma probabilmente anche perché egli aveva partecipato al movimento marinettiano; e qualcosa di futurista mi pare di poterlo cogliere anche nel titolo del suo saggio, che ricalca quello del boccioniano *Pittura scultura futurista*. Eppure, anche nella sua indagine – che mette nella giusta luce l'operato di Boccioni – il contributo degli scultori del Secondo Futurismo è del tutto ignorato, anche perché a suo avviso, già dopo la pubblicazione del *Manifesto dell'arte sacra futurista* nel 1931, «la seconda generazione [futurista, ndr] era svanita in cielo come una nuvola»<sup>15</sup>.

La stessa impostazione è sostanzialmente condivisa dal profilo della *Scultura italiana moderna* pubblicato nel 1953 da Giuseppe Marchiori<sup>16</sup>, dal catalogo della mostra *Scultura italiana del XX secolo* curato da Giovanni Carandente<sup>17</sup>, dal volume di Roberto Salvini del 1961<sup>18</sup> e infine dal fascicolo di Mario De Micheli per la serie de «I Maestri della scultura»<sup>19</sup>: tutti riconoscono esplicitamente a

---

me. Ne nacquero arbitrarie compenetrazioni, astruse conquiste di vuoti e pieni astratti, espansivi sviluppi di forme sommate a forze nella continuità dello spazio, e illegittimi connubi tra emozione ed esecuzione. Finché nel delirio della velocità, che pretendeva risolvere ogni fenomeno ambiente sacrificando ad una eroica autonomia, Umberto Boccioni rimase travolto dagli stessi impeti novatori i quali convergendo a furia sopra di lui, s'accavallarono e lo sommersero» (RENATO BROZZI, *Ininterrotta ricerca dello stile*, in FRANCESCO SAPORI, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato, 1949, pp. 21-24: 23-24). Non meno significativa la nota biografica, in cui si leggono queste parole: «Recò e bevve l'ardente liquore della sua fede avvenirista a Parigi e a Pietroburgo. Convinto futurista, stregato e travolto dalla sua stessa polemica, ha lasciato disegni, pitture, e inani tentativi di forme plastiche avventurosamente concepite nella continuità dello spazio. Organizzò nella capitale francese la prima esposizione del movimento da lui vagheggiato» (*Umberto Boccioni, ivi*, p. 442).

<sup>13</sup> RAFFAELE CARRIERI, *Pittura scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1950.

<sup>14</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Introduzione*, in WERNER HOFMANN, *La scultura del XX secolo*, Bologna, Cappelli, 1962, pp. 5-22: 13.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>16</sup> GIUSEPPE MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia, Alfieri, 1953.

<sup>17</sup> GIOVANNI CARANDENTE, a cura di, *Scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra Messina, Villa Mazzini, agosto 1957 (poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ottobre-novembre 1957), Roma, Editalia, 1957.

<sup>18</sup> ROBERTO SALVINI, *Scultura italiana moderna*, Milano, Silvana, 1961.

<sup>19</sup> MARIO DE MICHELI, *La scultura italiana del Novecento*, Milano, Fabbri, 1966.

Boccioni<sup>20</sup> – e prima di lui, secondo Marchiori, anche a Medardo Rosso<sup>21</sup> – un ruolo decisivo per i successivi sviluppi della scultura italiana, mentre il Secondo Futurismo non è in alcun modo considerato (anche se tutti e quattro i testi citano la breve esperienza futurista di Roberto Melli)<sup>22</sup>.

Un primo cambio di prospettiva, che evidentemente tiene conto soprattutto degli studi di Crispolti<sup>23</sup>, si riscontra nel primo dei due volumetti di Renato Barilli sulla scultura del Novecento<sup>24</sup>: l'importanza di Boccioni è ribadita per l'ennesima volta<sup>25</sup>, ma in questa occasione non solo viene affiancato al suo nome quello di Balla<sup>26</sup> (interpretato quale emblema di una vera e propria polarità futurista al-

---

<sup>20</sup> GIUSEPPE MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia, Alfieri, 1953, pp. 11-13; GIOVANNI CARANDENTE, a cura di, *Scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra Messina, Villa Mazzini, agosto 1957 (poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ottobre-novembre 1957), Roma, Editalia, 1957, pp. 2-3.

<sup>21</sup> GIUSEPPE MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia, Alfieri, 1953, pp. 13-16. Carandente non lo cita, mentre Salvini lo considera ancora troppo legato alla tradizione impressionista: «Né si potrebbe risalire più addietro [rispetto a Boccioni, ndr], invocando l'opera audace geniale di Medardo Rosso, giacché questa – rivoluzionaria certo e in certo senso estremista nell'applicazione intensa della tecnica dell'impressionismo ad un'arte come la scultura che per tenace tradizione pareva non potervi essere sottoposta, ma tuttavia legata alle premesse teoriche di un movimento ancora ottocentesco – era comunque incapace, per avere essa stessa toccato il fondo della propria esperienza ed aver raggiunto il limite estremo oltre il quale non era possibile avanzare, di offrire l'avvio a svolgimenti ulteriori. Soltanto alla luce di una nuova poetica [appunto quella boccioniana, ndr], poteva l'esperienza solitaria di Rosso dare i suoi frutti» (ROBERTO SALVINI, *Scultura italiana moderna*, Milano, Silvana, 1961, p. 5).

<sup>22</sup> GIUSEPPE MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia, Alfieri, 1953, pp. 16-17; GIOVANNI CARANDENTE, a cura di, *Scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra Messina, Villa Mazzini, agosto 1957 (poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ottobre-novembre 1957), Roma, Editalia, 1957, p. 3; MARIO DE MICHELI, *La scultura del Novecento*, Milano, Fabbri, 1966, p. 12.

<sup>23</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Sculture di Mino Rosso*, in «Il taccuino delle arti», marzo-aprile 1958 (ripubblicato con il titolo *Mino Rosso nella scultura italiana fra le due guerre* in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 501-509); GIUSEPPE MARCHIORI, ENRICO CRISPOLTI, *Sculture di Mino Rosso*, [s.l.; s.n.], 1959; ENRICO CRISPOLTI, *Situazione e percorso di Balla. Alcune considerazioni generali*, in ENRICO CRISPOLTI, MARIA DRUDI GAMBILLO, a cura di, *Giacomo Balla*, catalogo della mostra Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 aprile 1963, Torino, F.lli Pozzo - Salviati - Gros Monti & C., 1963, pp. 1-40 (ripubblicato con il solo titolo *Situazione e percorso di Balla* in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 113-155).

<sup>24</sup> RENATO BARILLI, *La scultura del Novecento (parte prima)*, Milano, Fabbri, 1968.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 12. L'alternatività di Balla rispetto a Boccioni consiste per Barilli soprattutto nella sua scelta della sintesi: «Se Boccioni si distingue per uno spirito di meticolosa analisi descrittiva, il collega Balla, spesso impegnato anch'egli in opere tridimensionali, è invece decisamente portato per la sintesi, per l'evasione dalle complesse macchine anatomiche verso temi più semplici e lineari. La problematica è ancora quella delle linee-forza (di cui è riprodotta, per es., *Linee forza del pugno di Boccioni*), vale a dire di una protensione nello spazio oltre i confini stretti di una singola immagine. Ma il traccia-



ternativa a quella boccioniana), ma è anche evidenziato il contributo del Secondo Futurismo, e di Mino Rosso in particolare<sup>27</sup>. In realtà si trattava di pochissime parole, ma era comunque un primo riconoscimento, che sembrava poter aprire sviluppi ulteriori; tuttavia, va detto che anche le successive storie della scultura italiana non hanno di fatto proposto particolari approfondimenti. Ad esempio, il saggio di Carlo Pirovano sulla scultura italiana *Dal neoclassicismo alle correnti contemporanee* (1968)<sup>28</sup> è ancora ellittico: si dilunga su Boccioni<sup>29</sup>, cita Melli (ma in un contesto diverso da quello futurista)<sup>30</sup>, non accenna neppure a Balla e dedica solo pochissime righe al Secondo Futurismo<sup>31</sup>. Quasi allo stesso modo si comporta, vent'anni più tardi, anche Fortunato Bellonzi, che nella sua rapida storia della *Scultura figurativa italiana del XX secolo*<sup>32</sup> tratta del dinamismo plastico boccioniano<sup>33</sup>, cita le ricerche astratte di Balla (di cui riproduce *Linee-forza del pugno di Boccioni*, «l'unica scultura di Balla che possa dirsi ancora figurativa»<sup>34</sup>), accenna a Melli (che vede più vicino a Medardo Rosso e al Cubismo piuttosto che a Boccioni)<sup>35</sup> e non cita affatto il Secondo Futurismo (né possiamo pensare che tale mancanza derivi dall'impostazione non strettamente figurativa dei secondofuturisti, poiché se compare Balla potevano con buone ragioni comparire anche Mino Rosso, Regina, Thayaht, Di Bosso). Ancora, un anno più tardi si pone sostanzialmente sulla medesima posizione anche Enzo Carli, che nella sua *Scultura italiana da Wiligelmo al Novecento*<sup>36</sup>

---

to del percorso idealmente descrivibile da parte di un corpo si fa sottile, si compiace di eleganze e di linearismi zigzaganti».

<sup>27</sup> «[...] Boccioni [...] è l'indiscusso capofila del versante più fieramente allineato con le poetiche di punta. Dopo di lui, e dopo Balla, il compito di continuare con lo stesso impegno di apertura sulle grandi correnti europee passa soprattutto ai 'secondo-futuristi', attivi nel terzo o nel quarto decennio. Tra questi, spicca la personalità di Mino Rosso, da rivendicare tra le più forti in assoluto della nostra scultura contemporanea» (*ivi*, p. 16).

<sup>28</sup> CARLO PIROVANO, *Scultura italiana. Dal neoclassicismo alle correnti contemporanee*, Milano, Electa, 1968.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 20-22.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 23. L'opera di Melli è esaminata nell'ambito delle tendenze capesarine («era l'animatore fine e intelligente di questa apertura rinnovatrice, senza estremismi avanguardieri»).

<sup>31</sup> «Fra le due guerre si verificò anche una ripresa di motivi propri del Futurismo, localizzato soprattutto a Torino, spesso in aperta collusione con il fascismo; non così Mino Rosso, che nel riprendere il dinamismo espressivo di Boccioni si mostra attento alle soluzioni formali dell'avanguardia europea, da Archipenko a Zadkine, piegando lo scatto espressionista ad un solido impianto spaziale. Dal '35 Rosso abbandonava per la pittura l'attività plastica, cui ritornava saltuariamente solo dopo la guerra» (*ivi*, p. 30).

<sup>32</sup> FORTUNATO BELLONZI, *Scultura figurativa italiana del XX secolo*, Roma, De Luca, 1989.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>36</sup> ENZO CARLI, *La scultura italiana da Wiligelmo al Novecento*, Milano, Martello, 1990.

individua l'importanza di Boccioni<sup>37</sup>, accenna alle produzioni balliana<sup>38</sup> e melliana<sup>39</sup> e cita infine il «dinamismo plastico» di Mino Rosso (che ancora una volta è l'unico secondofuturista considerato) solo *en passant* ed esclusivamente in quanto possibile riferimento per Umberto Mastroianni<sup>40</sup>. Infine, diversa da tutte quelle che abbiamo esaminato, ma ugualmente disinteressata al Secondo Futurismo, è l'impostazione del catalogo della mostra *Scultura italiana del primo novecento*, curata da Vittorio Sgarbi nel 1992<sup>41</sup>: infatti, come chiarisce Mario De Micheli nella sua prefazione<sup>42</sup>, l'obiettivo è sostanzialmente quello di individuare le connessioni tra la prima produzione scultorea del XX secolo e quella dell'Ottocento, per cui l'avanguardismo è quasi bandito (Boccioni e Melli sono solo citati<sup>43</sup>, Balla neppure, i secondofuturisti non compaiono).

Già un anno prima, però, Carlo Pirovano aveva pubblicato per Electa il suo *Scultura italiana del Novecento*<sup>44</sup>, in cui per la prima volta (a quarantasette anni di distanza dalla fine del movimento!) la plastica del Secondo Futurismo riceveva la dovuta attenzione all'interno di una storia della scul-

---

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 466-468.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 468 e 538.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 468.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 544. Davvero sintomatica la modalità di questa citazione, incastonata un po' a forza in un discorso il cui unico protagonista è Mastroianni: «Sotto questo aspetto è fuori di dubbio che spetta un particolare riconoscimento a Umberto Mastroianni [...], partito da una fervida ripresa del "dinamismo plastico" futurista, in specie del Boccioni che a Torino, dove lo scultore si trasferì nel 1926, aveva trovato un geniale interprete in Mino Rosso (Castegnole Monferrato 1904 - Torino 1969). L'apice del percorso del Mastroianni...».

<sup>41</sup> VITTORIO SGARBI, a cura di, *Scultura italiana del primo Novecento*, catalogo della mostra Mesola, 1992 (poi Savona, 1992; Roma, 1993), Casalecchio di Reno, Grafis, 1992.

<sup>42</sup> MARIO DE MICHELI, *Rileggere la scultura*, in VITTORIO SGARBI, a cura di, *Scultura italiana del primo Novecento*, catalogo della mostra Mesola, 1992 (poi Savona, 1992; Roma, 1993), Casalecchio di Reno, Grafis, 1992, pp. 7-8: 7: «La storia della scultura italiana ottocentesca vive in uno stato di flagrante ingiustizia. È come se, di punto in bianco, tale storia si fosse interrotta; come se, oltre le soglie del Novecento, cominciasse ex novo una vicenda senza premessa alcuna. [...] L'idea di troncare una situazione ch'è invece ricca di reciproche influenze è criticamente assurda. Scrivendo la storia della scultura italiana di questo secolo ho avuto l'occasione di toccare con mano le innumerevoli simbiosi o, ancor più, le dirette suggestioni della scultura ottocentesca sulla scultura che vi ha fatto immediatamente seguito, sino alla scultura d'oggi. Si pensi, solo per citare alcuni casi, che in Lombardia Medardo Rosso è morto nel '28, Butti nel '32, Bazzaro nel '37, Troubetzkoy nel '38. Ecco: da Bonomi a Manchini, da Manzù a Broggin, su su sino ai più giovani Bodini e Ghinzani, le influenze più o meno sotterranee ci sono. Persino in Lucio Fontana, allievo di Wildt, vi sono le tracce del suo maestro».

<sup>43</sup> VITTORIO SGARBI, *Appunti per una storia della scultura del Novecento*, in VITTORIO SGARBI, a cura di, *Scultura italiana del primo Novecento*, catalogo della mostra Mesola, 1992 (poi Savona, 1992; Roma, 1993), Casalecchio di Reno, Grafis, 1992, pp. 11-21: 11.

<sup>44</sup> CARLO PIROVANO, *Scultura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1991.

tura moderna italiana, attraverso una contestualizzazione che la poneva di fatto nel grande contenitore della *Reazione al Novecentismo*<sup>45</sup>, anche se a parere di Pirovano «la mania delle casellature a *ismi* [...] diviene addirittura ridicola qualora si pretenda di applicarla agli anni Trenta», per i quali «è solo l'approccio squisitamente antiaccademico (perché rifiuta modelli comunque sia meccanicamente precostituiti) che accomuna i "rinnovatori" e i "frondisti" che tra Torino, Milano e Roma rispondevano con un esasperato individualismo alle tendenze di omologazione unitaria quale era tentata, spesso maldestramente, dalla cultura ufficiale»<sup>46</sup>. In ogni caso, per quanto rifiutata da Pirovano come poetica "di gruppo" (anche con ottime ragioni, come si vedrà in chiusura di questa tesi), per la prima volta la scultura secondofuturista viene esaminata prendendo in considerazione le sue varie personalità: non più soltanto Mino Rosso (comunque considerato «il protagonista vero») <sup>47</sup>, ma anche Bruno Munari (giustamente avvicinato anche agli astrattisti del Milione)<sup>48</sup>, Thayaht, Tullio d'Albisola, Di Bosso, Peschi, Monachesi<sup>49</sup> e la stessa Regina (accostata soprattutto a Munari)<sup>50</sup>. Infine, per venire a tempi recentissimi, anche la bella mostra organizzata dalla Fondazione Pomodoro nel 2005-2006<sup>51</sup> riconosce al Secondo Futurismo un ruolo di una certa importanza: per la verità in mostra non è esposta alcuna opera ad esso riconducibile (compaiono però Boccioni, Balla e anche Depero)<sup>52</sup>, ma Elena Pontiggia ricorda molti nomi – grossomodo quelli già proposti da Pirovano, con qualche aggiunta – nella sua rapidissima disamina della scultura degli anni Trenta<sup>53</sup>.

---

<sup>45</sup> CARLO PIROVANO, *Reazione al Novecentismo*, in CARLO PIROVANO, *Scultura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1991, pp. 144-158.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>51</sup> MARCO MENEGUZZO, a cura di, *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 24 settembre 2005 - 22 gennaio 2006, Ginevra-Milano, Skira, 2005.

<sup>52</sup> L'opera di Boccioni è esaminata negli interventi di Caramel e della Masoero, la quale ultima analizza rapidamente anche Balla, Depero e Prampolini (LUCIANO CAMEL, *Scultura e modernità in Italia tra Ottocento e Novecento. Rosso, Bistolfi e Boccioni: la scultura si mette in discussione*, pp. 33-41: 37-41, e ADA MASOERO, "Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente", pp. 222-225, in MARCO MENEGUZZO, a cura di, *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 24 settembre 2005 - 22 gennaio 2006, Ginevra-Milano, Skira, 2005).

<sup>53</sup> ELENA PONTIGGIA, *La scultura degli anni trenta*, in MARCO MENEGUZZO, a cura di, *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 24 settembre 2005 - 22 gennaio 2006, Ginevra-Milano, Skira, 2005, pp. 230-233. Sono presi in considerazione Munari (ma soprattutto in relazione agli astrattisti, e segnatamente alla scultura di Aldo Galli), Fillia, Thayaht, Regina, Di Bosso, Mino Rosso (per la prima volta non ricordato come principale protagonista), Ram, Tullio d'Albisola, Monachesi, Bot.

Mi pare evidente, insomma, che la produzione scultorea del Secondo Futurismo è stata davvero trascurata da chi si è occupato di ricostruire la storia della scultura italiana del XX secolo. Forse nell'immediato dopoguerra si poteva anche comprendere, per le ragioni di opportunità politica che sono ben note e di cui si parlerà meglio analizzando il dibattito critico sull'opera di Regina; tuttavia, in tempi più recenti il disinteresse risulta meno giustificabile, anche perché l'importanza del contributo secondofuturista alla successiva storia dell'arte d'avanguardia italiana è ormai riconosciuto. Eppure, paradossalmente, a tale sottovalutazione ha per certi versi contribuito anche la stessa storiografia sul Futurismo, che di fatto ha sempre dedicato maggior attenzione alla pittura – e magari allo sconfinamento nell'arte-vita con la «ricostruzione futurista dell'universo» – che non all'opera propriamente scultorea.

In tal senso, vorrei proporre solo tre dati. Innanzitutto, segnalo che ad oggi manca uno studio specifico sulla scultura futurista (anche se le ricerche dedicate ai singoli protagonisti sono in discreto numero). Secondariamente, mi pare interessante notare che su decine e decine di mostre dedicate al Futurismo nell'anno della celebrazioni del centenario, una sola è stata dedicata alla scultura (e peraltro, benché meritoria, è stata tra le più deludenti dell'annata sul piano dell'approfondimento critico)<sup>54</sup>. Infine, impressionanti mi paiono i numeri di una grande mostra celebrativa come quella milanese allestita a Palazzo Reale<sup>55</sup>, in cui su 503 pezzi esposti si trovano solamente 23 sculture, per una percentuale del 4,5%<sup>56</sup> (mentre ad esempio i pezzi di arte decorativa sono 97 – ovvero più di quattro volte tanto – e le fotografie 46 – cioè esattamente il doppio); e se ragioniamo esclusivamente sul Secondo Futurismo (che copre un periodo di circa vent'anni), di queste 23 sculture ne rimangono 13. E anche se è ovvio che le opere di arte plastica sono sempre più difficili da espor-

---

<sup>54</sup> BEATRICE BUSCAROLI, a cura di, *Scultura futurista 1919-1944. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009. Dei meriti e dei limiti della rassegna si parlerà meglio nel secondo capitolo, all'interno della più vasta analisi del dibattito critico sull'opera di Regina.

<sup>55</sup> GIOVANNI LISTA, ADA MASOERO, a cura di, *Futurismo 1909-2009. Velocità+arte+azione*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 5 febbraio - 7 giugno 2009, Milano, Skira, 2009.

<sup>56</sup> Ho considerato nel conteggio – dal quale sono esclusi i polimaterici, che rispondono a tutt'altra logica – anche le opere scultoree delle sezioni 1 («Prima del Futurismo») e 6 («L'eredità del futurismo»), poiché il disinteresse nei confronti della scultura futurista si misura anche nella disattenzione per i suoi antecedenti e per le sue possibili influenze sulla scultura successiva. Peraltro, se dal conteggio scorporiamo le due sezioni la percentuale scende ancora (4,3%), poiché di fatto – su 23 sculture esposte – ben 4 sono di Medardo Rosso, che evidentemente è compreso nella sezione «Prima del Futurismo» e che pure – paradossalmente, non avendo fatto parte del movimento marinettiano – è lo scultore più rappresentato in mostra.

re<sup>57</sup>, mi pare che nel caso di una mostra di tali dimensioni – che certo non mancava di budget – un tale squilibrio non si possa giustificare con sole motivazioni economiche o di allestimento. Evidentemente, insomma, dobbiamo pensare che anche in un'occasione celebrativa il contributo della scultura non è stato considerato particolarmente interessante al fine di comprendere meglio il Futurismo e soprattutto il Secondo Futurismo. A mio avviso, invece, la scultura secondofuturista non ha nulla da invidiare alla coeva ed analoga pittura, né a livello qualitativo (anzi sotto molti aspetti mi pare superiore a tanta «aeropittura» semplicemente descrittiva), né in termini di emblematicità rispetto ad alcuni problemi fondamentali, e particolarmente della questione primaria rispetto a tutte le altre, a cui si cercherà di dare una risposta in chiusura dell'ultimo capitolo: che cosa è stato il Secondo Futurismo?

Ecco perché, a mio avviso, vale la pena di continuare ad approfondire l'indagine sulla scultura del Futurismo anni Venti e Trenta. Ma per farlo è innanzitutto necessario porre dei punti fermi nella ricostruzione delle vicende dei singoli artisti, poiché se è vero – come detto – che su di essi non mancano studi specifici (per la verità sono pochissime le monografie vere e proprie, ma c'è qualche catalogo di mostra), è altrettanto indiscutibile che quasi tutte le ricerche sono di poche o pochissime pagine (come si verificherà facilmente, ad esempio, analizzando il dibattito critico reginiano, che non fa eccezione). E allora credo che una ricerca come questa, che esamina una grande quantità di materiale inedito e mai studiato per cercare sia di individuare degli elementi fondamentali nell'opera di Regina, sia di ricostruirne una cronologia finalmente credibile, possa anche contribuire – in senso più ampio – ad una migliore comprensione della scultura secondofuturista e più in generale dell'intero fenomeno del Secondo Futurismo.

---

<sup>57</sup> In tal senso, proprio in uno dei volumi sulla scultura italiana che abbiamo citato sono riportate parole di Palma Bucarelli che risultano ancora attualissime a distanza di oltre cinquant'anni: «Le mostre di scultura, di sola scultura sono rare, o almeno non così frequenti come quelle di pittura. Forse perché sono più numerosi i pittori che gli scultori, forse perché la scultura richiede l'uso di materie tali che lo scultore ha bisogno, anche soltanto per l'esecuzione tecnica, di un tempo più lungo e la produzione ne è perciò limitata. Ma soprattutto, per quanto riguarda la raccolta e l'allestimento delle opere per un'esposizione, le mostre di sculture sono più rare perché richiedono una spesa molto maggiore. Che siano grandi bronzi pietre o marmi o terrecotte cere gessi e ceramiche, l'ampiezza del volume o la fragilità della materia esigono speciali accorgimenti e protezioni costose. [...] Generalmente, nelle mostre, la scultura è presentata insieme con la pittura, [...] per opportunità o per difficoltà di fare altrimenti. Ma le mostre miste non giovano alla scultura. La pittura, che ha una presa più immediata sul visitatore con l'eccitazione anche solo fisica provocata dal colore, generalmente non scapita per la presenza della scultura; la quale invece può scapitare dalla collocazione in un ambiente dove le pareti siano occupate da quadri che le fanno da sfondo distraendo l'attenzione dello spettatore»; PALMA BUCARELLI, *Prefazione*, in GIOVANNI CARANDENTE, a cura di, *Scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra Messina, Villa Mazzini, agosto 1957 (poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ottobre-novembre 1957), Roma, Editalia, 1957, s.p.

\* \* \*

Ho "scoperto" Regina nel 2006, in occasione della mostra *Tra astrazioni e iconografie. Da Sironi a Licini, da Melotti a Fontana*, allestita a Brescia, nelle sale di Palazzo Martinengo, con un centinaio di disegni provenienti dalla Civica Raccolta del Disegno di Salò<sup>58</sup>. E anzi, per la precisione, il primo incontro in cui si pianificò l'organizzazione della rassegna, e in cui si propose un primo elenco di artisti che sarebbero stati rappresentati (tra i quali appunto già compariva anche Regina), si tenne esattamente il giorno dopo la discussione della mia tesi di laurea: e a pensarci oggi, a ormai cinque anni di distanza, mi sembra quasi un segno del destino. Anche perché in realtà – lo confesso candidamente – sino a quel momento di Regina non avevo mai sentito parlare: nella mia carriera di studente universitario non avevo avuto modo di approfondire specificamente, in un corso monografico, né le vicende del Secondo Futurismo, né quelle del Movimento Arte Concreta (che pure avevo studiato, ma senza scendere nei dettagli e senza esaminarne tutti i protagonisti), e quella di Regina – come in parte abbiamo già visto – non è certo una figura che si può facilmente incontrare nelle storie della scultura o tantomeno nella semplice manualistica di storia dell'arte contemporanea. E ricordo bene che anche all'epoca non fu semplicissimo trovare informazioni sul suo conto, poiché da un lato i testi di riferimento generale non accennavano affatto alla sua figura, e dall'altro i volumi a lei specificamente dedicati – per quanto firmati da studiosi autorevoli – si contavano sulle dita di una mano, erano assai brevi e soprattutto di difficile reperibilità. Eppure, quel poco che avevo potuto rinvenire mi aveva subito convinto – anche solo dalla semplice osservazione delle sue sculture – del fatto che la sua opera fosse meritevole, da parte della critica, di un'attenzione decisamente superiore a quella di cui sino a quel momento aveva goduto, perché quei suoi lavori leggeri, vibranti e delicatamente poetici mi sembravano testimoniare non solo una personalità di autrice spiccata e ben definita, ma anche e soprattutto una sensibilità al contempo istintiva e consapevole, spontanea e avvertita, che aveva saputo attraversare prima il Secondo Futurismo e poi il Movimento Arte Concreta senza perdere una sua coerenza di ispirazione e di ricerca.

Così, quando qualche anno più tardi mi trovai a dover presentare un progetto di ricerca al concorso per accedere a questo dottorato, mi tornò alla mente Regina e decisi di proporre un'indagine sulla sua figura, che mi pareva interessante soprattutto per questa sua modernità un po' miscono-

---

<sup>58</sup> Cfr. MAURO CORRADINI, MARCELLO RICCIONI, a cura di, *Tra astrazioni e iconografie. Da Sironi a Licini, da Melotti a Fontana*, catalogo della mostra Brescia, Palazzo Martinengo, 14 ottobre - 31 dicembre 2006, Brescia, Tipografia Camuna, 2006.

sciuta e per questa sua capacità di inserirsi in orizzonti creativi che – sebbene cataloghi e monografie non lo affermassero mai con convinzione, adombrando semmai lo spettro di una probabile *naïveté* – mi parevano di respiro pienamente europeo e ben al corrente delle più innovative ricerche plastiche dei primi decenni del Novecento (sulle quali peraltro proprio per la mia tesi di laurea, dedicata alla fortuna critica e al metodo di lavoro di Constantin Brancusi, avevo avuto modo di soffermarmi abbastanza nel dettaglio)<sup>59</sup>, nonché capaci di rispondere positivamente alla disperante prospettiva di una «scultura lingua morta».

Questa tesi, dunque, nasce dalla volontà di approfondire lo studio di una figura che è certamente da considerarsi "minore" (pur con tutta l'imprecisione, ed anzi la sostanziale inadeguatezza, del termine) rispetto ai grandi protagonisti dell'arte italiana ed europea del XX secolo, ma che pure a mio avviso ha saputo interpretare – e sempre in maniera assai personale – idee e preoccupazioni che vanno molto al di là del ristretto orizzonte della sua vicenda individuale, e che al contrario consentono di collocarla a buon diritto in un *milieu* internazionale popolato da alcune delle più significative emergenze della scultura (e più in generale dell'arte) dell'intero Novecento.

È bene però sgombrare subito il campo da un equivoco. Non si potrà negare – neppure alla fine di questa analisi – che questa scultura reginiana non è mai riuscita a costituire un punto di riferimento davvero centrale per un'epoca, per un movimento, per un gruppo di artisti: per molte ragioni, Regina non ha mai avuto questa forza magnetica, questa capacità di accentrare su di sé e sulla propria opera l'attenzione dell'intero agone artistico. Tuttavia, credo e spero che alla conclusione di questa analisi sarà quantomeno possibile affermare una volta per tutte, e senza timore di smentita, che la sua opera – lungi dall'essere l'inaspettata e inconsapevole creazione di un'artista improvvisata e marginale – si è configurata come il risultato di una ricerca coerente nel tempo e soprattutto sempre cosciente di tutte le implicazioni culturali che si colgono già ad una prima visione delle sue sculture, le quali dunque non sono il frutto casuale o magari semplicemente imitativo del lavoro di un'artista *naïve*, ma al contrario la concreta traduzione plastica di una riflessione teorica seria e meditata, a propria volta fondata su un aggiornamento estetico e professionale condotto se non altro su tutti quei "testi" (teorici e oggettuali) che le contingenze dell'epoca mettevano concretamente a disposizione.

All'inizio di questa indagine, però, a suffragare la bontà di questa ipotesi per così dire "consapevolista" c'erano solo delle sensazioni. Ovviamente già altri, ben prima di me, avevano notato le indiscutibili similarità formali tra le opere di Regina e quelle di alcuni protagonisti dell'avanguardia ita-

---

<sup>59</sup> PAOLO SACCHINI, *La questione della tecnica nel dibattito sulla scultura del Novecento: il caso Brancusi*, tesi di laurea, rel. Vanja Strukelj, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2005-2006.

liana ed europea, ma ogni considerazione in tal senso – per quanto potesse essere di per sé credibile – risultava di fatto fondata solo su valutazioni stilistiche e su una generica compatibilità della cronologia reginiana (che era comunque largamente imprecisa) con quella degli artisti e dei movimenti cui poteva aver guardato; e così, in assenza di testimonianze sicure di questi rapporti, ecco che l'idea della sostanziale *naïveté* della scultrice si insinuava sottilmente anche tra le righe di ogni elogio alla modernità della sua opera, poiché in effetti certi elementi della sua scultura – che in realtà sono soprattutto ludici e ironici – possono sembrare "candidi", come si diceva all'epoca. E in particolare, ai fini di un pieno riconoscimento della consapevolezza intellettuale di Regina, costituiva un grosso handicap l'impossibilità di giustificare la sua svolta avanguardista dell'inizio degli anni Trenta, poiché nulla o quasi si sapeva della sua formazione e soprattutto delle sue letture e dei suoi interessi, e perché – in assenza di tali nozioni, e di chiari indizi di un cambiamento percepibili nelle opere – tale svolta risultava troppo improvvisa per poter davvero essere vista come il frutto di una riflessione ponderata e costruita su basi solide.

Per questo motivo, sin dall'inizio mi è parso chiaro che l'unico modo per dimostrare la consapevolezza culturale di Regina (che naturalmente neppure io davo per scontata in assenza di dati, ma che pure mi pareva intrinsecamente credibile) fosse quello di analizzare innanzitutto la fase giovanile e di formazione, che precede l'adesione – apparentemente repentina – al movimento marinettiano. E questo, naturalmente, significava anche cercare di scrivere, sia pur per sommi capi, una biografia credibile (che mancava quasi del tutto) specialmente per i suoi primi trentacinque anni di vita, poiché in assenza di essa ogni considerazione sulla formazione sarebbe risultata priva di fondamento. Certo era evidente che non sarebbe stato agevole (viceversa non si sarebbe spiegato il perché di tale evidente lacuna negli studi precedenti), ma d'altra parte, vista la relativa prossimità cronologica delle vicende in questione, mi sembrava realistico poter resuscitare dall'oblio almeno alcuni dati fondamentali.

Posto tutto questo, allora, il primo problema non poteva che essere quello di trovare il materiale che consentisse di analizzare la produzione di Regina, e innanzitutto questo primo periodo. Fortunatamente, da questo punto di vista la ricerca non è stata difficile: ormai da decenni, ovvero dai tempi della scomparsa di Regina (1974) e di suo marito (il pittore Luigi Bracchi, 1978), è ben noto che i due nuclei fondamentali dell'opera reginiana si trovano l'uno a Mede Lomellina, conservato dal locale Museo Regina (che raccoglie quanto Bracchi donò al comune natale della moglie), e l'altro a Milano, presso la collezione e l'archivio di Zoe e Gaetano Fermani, grandi amici dell'artista e soprattutto preziosi custodi della sua opera e della sua memoria.



Tra i due nuclei, quello più consistente ed importante – nonché quello a cui questa tesi deve i maggiori elementi di novità – è quello dell'Archivio Fermani, che costituisce l'ineludibile base per ogni ricerca su Regina che aspiri ad un minimo di ampiezza e credibilità. L'archivio conserva non solo un ricchissimo ed importantissimo nucleo di sculture (tutte pubblicate e cronologicamente scaltate lungo l'intera vicenda creativa dell'artista), ma anche un patrimonio straordinario di elaborati grafici e di documenti (in massima parte inediti) che per la prima volta – con questa tesi – risultano studiati. I documenti sono davvero di ogni tipo: si trovano inviti a partecipare a mostre, lettere e circolari del movimento futurista e del MAC, qualche fotografia, documentazione varia (le partecipazioni di nozze di Regina e Bracchi, le loro carte annonarie degli anni di guerra, ecc.), nonché un certo numero di fogli scritti, in cui Regina annotava le cose più diverse; all'interno dei vari capitoli si citeranno e si analizzeranno solamente quelli più utili ai nostri fini, ma anche altri possono fornire notizie interessanti. I disegni, invece, sono per lo più concentrati in ottantotto taccuini databili tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, per un totale di circa 2150 fogli. Anche in questo caso ci troviamo dinnanzi ad elaborati di ogni tipo: nello stesso taccuino si passa senza soluzione di continuità da disegni abbastanza definiti (per la verità molto pochi) ad abbozzi estremamente sommari, cui si aggiungono fogli in cui gli schizzi lasciano spazio ad appunti di varia natura (numeri di telefono, nomi, posizioni estetiche, annotazioni tecniche, ricette di cucina, ecc. ecc.); l'unica costante – con qualche sporadica eccezione – è l'utilizzo della matita quale *medium* privilegiato. In massima parte, tali taccuini sono ancora oggi intatti nella loro rilegatura originale, cosicché i disegni dello stesso taccuino possono più facilmente e sicuramente essere messi in rapporto tra loro; alcuni album, tuttavia, risultano essere stati ricomposti (difficile dire se direttamente dall'artista o a posteriori) assommando fogli di varia dimensione e provenienza, per cui in questi casi – almeno in linea di principio – la sola appartenenza al medesimo taccuino non è garanzia sufficiente per postulare una sicura relazione tra tutti gli schizzi (salvo naturalmente i casi in cui l'uniformità delle dimensioni e della qualità della carta non inducono a credere – con buona probabilità – che tutti i fogli abbiano la stessa origine, ovvero provengano effettivamente da un unico taccuino di cui è andata persa la rilegatura). All'interno di ogni singolo album, il numero di disegni può variare enormemente: ci sono taccuini completamente disegnati, sino a giungere a circa cento schizzi, e taccuini invece pressoché vuoti, con soli due-tre disegni; in buona parte i fogli sono utilizzati solamente sul *recto*.

Su questi taccuini ho personalmente condotto, proprio in occasione della redazione di questa tesi, un primo lavoro di archivio e di inventariazione. Gli album sono stati numerati da 1 a 88 secondo l'ordine con cui (per varie ragioni anche logistiche) è stato possibile esaminarli, e di ogni foglio interno che presentasse una sia pur minima traccia scritta o disegnata si è ricavata un'immagine di-

gitale (oggi il tutto è disponibile presso l'Archivio Fermani); all'interno di ciascun taccuino, poi, i disegni sono stati ordinati seguendo la successione con cui compaiono all'interno dell'album stesso, dalla prima all'ultima pagina (comprendendo nel taccuino anche eventuali fogli singoli che fossero in esso inseriti). Inoltre, per accrescere la leggibilità degli elaborati grafici si è deciso di ruotare ogni foglio secondo l'orientamento corretto, superando in tal modo la discontinuità di utilizzo determinata dalla stessa Regina, che degli album si serviva indifferentemente – a seconda delle necessità – in senso verticale o orizzontale. Tutti i taccuini e tutti i fogli singoli sono stati altresì misurati e schedati.

Il problema principale, naturalmente, è stato quello della datazione. I taccuini datati dall'artista sono pochissimi, e precisamente solo sette (tutti degli anni Trenta); gli altri si sono invece datati, in fase di analisi, sulla base della presenza di disegni preparatori per opere sicuramente o molto probabilmente collocabili. In totale, degli ottantotto taccuini, ben trentotto sono credibilmente databili agli anni Venti, per un totale di circa 1000 fogli; trentuno taccuini sono databili agli anni Trenta, per un totale di circa 840 fogli; dieci taccuini sono collocabili agli anni Quaranta, per un totale di circa 200 fogli; tre taccuini agli anni Cinquanta, per un totale di circa 30 fogli; infine, sei taccuini, per un totale di circa 80 fogli, sono impossibili da datare, per la contemporanea presenza, in essi, di disegni che potrebbero essere riferibili ad anni anche molto lontani tra loro<sup>60</sup>.

Il Museo Regina di Mede Lomellina possiede un nucleo di opere e disegni complessivamente inferiore, per importanza e quantità, a quelli dell'Archivio Fermani, rispetto al quale si distingue soprattutto per la notevole quantità di opere degli anni Venti (che credo siano in assoluto i pezzi più valorizzati da questa tesi), ma anche per la mancanza di opere realizzate dagli anni Cinquanta in avanti. Anche nel caso del Museo, le sculture sono già state tutte pubblicate, mentre in massima parte inediti sono i circa 500 disegni (in questo caso non raggruppati in taccuini, ma tracciati su fogli singoli). Di questi manufatti si è a suo tempo iniziata una catalogazione all'interno del progetto Sirbec, che però è stata in seguito interrotta per mancanza di fondi; tuttavia, al fine di poter utilizzare tali disegni in funzione della ricerca, in accordo con la direzione del museo ho personalmente provveduto all'acquisizione in digitale di ogni foglio, fornendo poi al museo stesso copia di tale materiale. I disegni in questione sono tutti databili – con rarissime eccezioni – a partire dagli anni Quaranta.

Infine, all'analisi di tutti questi documenti è stato possibile aggiungere, in corso d'opera, anche materiale di tipo completamente diverso. Ad esempio, utilissimi si sono rivelati documenti di carattere

---

<sup>60</sup> Naturalmente, per nessun taccuino è possibile escludere del tutto una ripresa anche a diversi decenni di distanza; tuttavia, in genere si può riscontrare una forte coerenza, o nel peggiore dei casi una sostanziale affinità, tra gli abbozzi dello stesso album.

anagrafico – quasi tutti inediti, anche se alcuni già consultati da altri – che sono stati rintracciati presso l'Archivio del Comune di Mede Lomellina, e che sono stati utilizzati soprattutto per cercare di ricostruire la giovinezza dell'artista (se ne parlerà meglio a tempo debito). Soprattutto, però, davvero decisivo è stato il rinvenimento – presso la Biblioteca Civica "Paolo e Paola Maria Arcari" di Tirano – della biblioteca casalinga dei coniugi Bracchi, che il marito della scultrice (tiranese di nascita) volle lasciare in punto di morte al suo paese natale. Si tratta, in tutta evidenza, di materiale di importanza capitale ai fini di una ricostruzione dell'orizzonte culturale di Regina, che in occasione di questa tesi viene per la prima volta recuperato, analizzato e soprattutto utilizzato quale strumento di verifica del pensiero e degli interessi artistici della scultrice.

Il Fondo Bracchi della biblioteca tiranese constava originariamente di circa 1080 volumi, variamente datati tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e gli anni Settanta del Novecento (alcuni di essi, tuttavia, essendosi deteriorati, sono stati eliminati). Tra di essi, molti sono i volumi di letteratura (soprattutto romanzi e raccolte di poesie, ma anche testi teatrali), cui si affiancano inoltre alcuni testi di critica letteraria, un certo numero di volumi scientifici, di storia (anche locale), di filosofia e di religione; soprattutto, però, come era del resto facilmente preventivabile date le professioni di Regina e di Bracchi, notevolissima è la dotazione di libri d'arte, pari a circa 660 volumi che spaziano dall'archeologia all'arte contemporanea, con una presenza particolarmente consistente di volumi sull'arte del Rinascimento e del Novecento. Tali volumi, tra i quali peraltro si contano anche alcuni libri futuristi (di alcuni dei quali si parlerà), non sono inseriti nel catalogo online della biblioteca e sono conservati in un apposito magazzino; ciononostante, rintracciarli e consultarli è alquanto complesso e disagiata, cosicché si è deciso di prendere in esame solo quelli che – per varie ragioni – si sono ritenuti di maggiore rilevanza in rapporto all'opera reginiana (e d'altra parte, *ça va sans dire*, sarebbe stato impossibile analizzare nel dettaglio oltre mille volumi alla ricerca di possibili spunti per l'opera di Regina, anche perché – tra l'altro – si sarebbe corso il rischio di interpretare in maniera forzatamente reginiana ogni elemento anche solo lontanamente collegabile alla sua produzione, foss'anche inserito in una *Divina Commedia*; in appendice, comunque, si è ritenuto opportuno mettere a disposizione l'elenco completo dei volumi del fondo, che ho trascritto direttamente – e non senza difficoltà – dal vecchio registro cartaceo delle acquisizioni della biblioteca).

Sin dall'inizio, dunque, il materiale a disposizione per approfondire la ricerca si è rivelato consistente, anche se molto disordinato (tanto da richiedere, accanto al lavoro di interpretazione, un massiccio e preliminare intervento di sistematizzazione) ed almeno apparentemente incoerente, poiché quella minima parte di esso che già era stata studiata sembrava suggerire conclusioni a volte anche piuttosto contraddittorie (e comunque, in ogni caso, anche l'intera mole di dati e documenti

non sembrava in grado, con la sua semplice evidenza, di chiarire le questioni ancora *sub iudice*, per risolvere le quali si prospettava dunque soprattutto la necessità di *far parlare* le fonti).

Tuttavia, accanto alla questione del materiale si poneva con particolare urgenza anche un secondo problema, ovvero quello di ricostruire e ripercorrere una storia del dibattito critico sull'opera di Regina. In questo senso, è ben presto stato chiaro che ci si muoveva in un territorio assolutamente inesplorato, poiché di fatto anche i testi più recenti – con rarissime e comunque parziali eccezioni<sup>61</sup> – mancano quasi completamente di ogni giudizio sul dibattito critico precedente, nonostante quest'ultimo copra un arco cronologico di ben ottant'anni ed allinei anche molte voci importanti (da Edoardo Persico a Carlo Belli, da Filippo Tommaso Marinetti a Enrico Prampolini, da Gillo Dorfles a Franco Passoni, da Carlo Belloli a Vanni Scheiwiller, da Mirella Bentivoglio a Paolo Fossati, da Enrico Crispolti a Luciano Caramel, da Elena Pontiggia a Paolo Campiglio). Così, prima di ogni altra cosa, si è reso necessario ripercorrere tale dibattito in maniera pressoché integrale; e devo dire che i risultati sono andati oltre le aspettative, poiché questa lettura non ha solamente consentito – come era lecito e normale aspettarsi – di individuare ed affrontare alcuni nodi critici decisivi, ma ha anche permesso di precisare un'enorme quantità di dati se vogliamo anche banali, ma che però – essendo inevitabilmente ignoti a tutti coloro che avevano trascurato il dibattito critico – sono risultati assai preziosi, poiché hanno consentito di fondare su una solidissima base documentaria ogni altra considerazione (a testimonianza ulteriore di quanto davvero la conoscenza del dibattito critico sia sempre e comunque, sotto ogni aspetto, l'imprescindibile presupposto di ogni analisi).

In un primo momento, la mia intenzione era quella di coprire gli sviluppi dell'opera reginiana sino a tutti gli anni Cinquanta, giungendo sino alla conclusione dell'esperienza dell'artista nel Movimento Arte Concreta; contribuiva a delineare tale impostazione soprattutto la volontà di individuare l'eredità futurista di cui il MAC poteva aver fatto tesoro. Con il passare dei mesi, però, mi sono progressivamente persuaso del fatto che la soluzione migliore sarebbe stata quella di limitare l'indagine sull'opera reginiana alle sole fasi prefuturista e futurista. Per quale motivo? In realtà, di ragioni ce n'erano – e ce ne sono – molte.

---

<sup>61</sup> Hanno esaminato il dibattito critico solamente due tesi di laurea (ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995; ANNA MARIA BAGNASCO, *"Abilmente ella immagina". La fortuna critica di Regina Bracchi*, tesi di laurea, rel. Paolo Campiglio, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008) e soprattutto un articolo di Paolo Campiglio pubblicato nel 2009 (PAOLO CAMPIGLIO, *Opinioni a confronto. L'opera di Regina negli anni trenta vista dai contemporanei*, in «Viglevanum», aprile 2009, pp. 50-63). Di tali testi si parlerà più dettagliatamente in seguito, ma sin d'ora conviene segnalare che si tratta di analisi parziali.

Innanzitutto, ad un certo punto ho potuto verificare che la quantità di materiale inedito degli anni Venti e Trenta che andavo riscoprendo quotidianamente presso l'Archivio Fermani superava davvero di gran lunga ogni mia speranza, andando a costituire una mole di dati che di settimana in settimana diveniva sempre più difficile da gestire in una prospettiva unitaria, soprattutto perché di fatto ogni nuovo disegno, ogni documento inedito e ogni analisi delle letture critiche dell'epoca apriva immancabilmente una serie di percorsi di ricerca collaterali, che pur ricollegandosi tra loro – in ultima analisi – in una sola matassa, finivano spesso per disperdere a raggiera i fili dell'indagine (come in parte, per la verità, succede giocoforza anche nella tesi qui presentata, ma certo molto meno di quanto sarebbe potuto accadere ampliando il periodo da esaminare). Non erano però solamente la quantità e la varietà del materiale rinvenuto a sconsigliare di allargare i limiti cronologici dell'analisi, ma soprattutto il fatto che tale mole di dati era ben lungi dal limitarsi a fare massa, e sembrava al contrario poter offrire strumenti utilissimi ad un approfondimento critico: in altre parole, cioè, già dopo i primi mesi di ricerche mi è sembrato chiaro che il materiale che emergeva dagli archivi non consentiva semplicemente (aggiungendovi tasselli e dimostrazioni) di rafforzare convinzioni già espresse, ma viceversa permetteva di individuare molti nuovi elementi utili ad un inquadramento più preciso. Inoltre, a tutto ciò si aggiungeva il fatto che il materiale relativo alla fase concretista degli anni Cinquanta – che pure è interessante – non sembrava offrire altrettante possibilità di sviluppo, sia perché quantitativamente meno corposo, sia perché almeno in parte già ben studiato, sia infine – e soprattutto – perché non sembrava poter suggerire nuove prospettive, ma al massimo pareva offrire ulteriori conferme a quanto già dimostrato o ipotizzato. Alla fine, dunque, per tutto questo insieme di motivazioni, ho ritenuto più opportuno bloccare l'esame dell'opera di Regina al 1940, ovvero alla conclusione della sua esperienza in seno al Futurismo, aprendo tuttavia – in conclusione – una finestra sugli anni Quaranta, e proponendo anche per questo decennio (quasi privo di dati ed avvenimenti, per Regina) un paio di documenti inediti che dimostrano se non altro come l'artista, già diversi anni prima di approdare ufficialmente al MAC, avesse cominciato una propria personale riflessione sulla questione dell'astrazione, a cui dunque non approdò per semplice adesione ad una moda, o magari perché trascinata da altri, ma sulla base di valutazioni consapevoli.

Nei primi due capitoli di questo testo si cercherà dunque di ricostruire l'intero dibattito critico sulle stagioni prefuturista e futurista dell'arte di Regina, procedendo secondo un ordine sostanzialmente (ma non rigidamente) cronologico, e in particolare suddividendo l'analisi in due momenti, il primo dedicato alla lettura dei contributi critici dei contemporanei e il secondo all'esame delle interpreta-

zioni successive<sup>62</sup>. Nel farlo, ci si troverà dinnanzi – specialmente per gli anni Trenta e Cinquanta – ad una miriade di piccoli e piccolissimi contributi, spesso risolti in citazioni informative più o meno asettiche e laconiche; il che, evidentemente, pone un problema che è al contempo di merito e di metodo, poiché data l'estrema brevità gli articoli possono raramente entrare nel vivo dei problemi più scottanti, giungendo al più – ma davvero nel migliore dei casi – a suggerirli. Allora, poste tali condizioni, affinché queste fonti possano davvero dirci qualcosa di interessante sarà necessario innanzitutto citarle quasi integralmente (nel testo o in nota) e poi soprattutto *interrogarle* metodicamente, cercando di cogliere un *surplus* di informazioni sia dal contesto dell'intero articolo, sia – per confronto – dalle valutazioni dedicate ad altri artisti.

Peraltro tale scelta, che comunque per le ragioni segnalate è in qualche misura obbligata, consente altresì di rispondere contemporaneamente ad un'altra esigenza, ovvero quella di offrire un regesto in cui poter trovare, raggruppati ed ordinati, i giudizi espressi in merito all'opera reginiana dei periodi prefuturista e futurista, la cui parcellizzata dispersione tra quotidiani e periodici per lo più non specialistici ha a mio avviso contribuito non poco a determinare la sfortuna critica cui si è fatto cenno. In qualche modo, dunque, la dovizia di citazioni che per necessità si propone in questi capitoli (e specialmente nel primo, che raccoglie gli interventi più datati e più difficilmente reperibili, mentre in seguito le citazioni vanno diradandosi) permette anche di fare di essi – appunto – una sorta di "regesto ragionato", ovvero integrato con valutazioni storico-critiche che cercano di chiarire le motivazioni, o quanto meno gli sfondi contestuali, dei giudizi espressi sull'opera di Regina.

Il terzo ed il quarto capitolo, invece, trattano analiticamente delle due fasi – appunto prefuturista e futurista – che sono al centro di questa ricerca. L'obiettivo primario, naturalmente, è stato quello di impostare una lettura complessiva di ciascuna di queste stagioni, nonché – laddove possibile – di proporre un'interpretazione specifica dei differenti momenti in cui entrambe possono essere internamente suddivise (perché in effetti, ad un esame condotto puntualmente sui documenti, tali stagioni appaiono molto meno omogenee di quanto non si sia spesso sostenuto). Nel fare questo, tuttavia, si è anche colta l'occasione per precisare una cronologia biografica e artistica, non rinunciando a segnalare anche dettagli che a prima vista potrebbero sembrare pedanti, ma che in realtà – se collazionati tra loro e con le opere – consentono di stabilire con certezza alcuni paletti cronologici (che poi, in moltissimi casi, si sono rivelati decisivi ai fini di una valutazione complessiva della produzione reginiana).

---

<sup>62</sup> Ovviamente, però, in virtù della citata sottovalutazione – da parte della critica – della stagione prefuturista, l'analisi sarà quasi del tutto dedicata al dibattito sull'opera reginiana degli anni futuristi.

A questo punto, prima di entrare nel vivo di questo lavoro, non mi rimane che ringraziare chi a vario titolo ha reso possibile la sua redazione. Un primo ringraziamento va innanzitutto a Zoe e Gaetano Fermani, senza la cui immensa gentilezza e disponibilità non sarebbe stato possibile offrire alcunché di sostanzialmente nuovo. È raro trovare collezionisti così avvertiti e comprensivi delle difficoltà di chi fa ricerca: Regina, quando ha deciso di lasciare loro le proprie carte più intime e personali, ha davvero visto giusto. Altrettanto sentito è il ringraziamento al Comune di Mede Lomellina, nelle persone del Sindaco Giorgio Guardamagna – che ha facilitato ogni passaggio burocratico –, della direttrice della biblioteca civica Claudia Pisani, della direttrice della Raccolta Museale Regina Elisabetta Crivellari, e specialmente di Claudio Leva, Responsabile dell'Ufficio Musei che è stato il referente indispensabile per ogni richiesta ed ogni problema, sempre culturalmente consapevole del significato di questa indagine ma allo stesso tempo anche praticamente coinvolto nella risoluzione delle concrete difficoltà logistiche; e infine, allo stesso modo, ringrazio il Comune di Tirano: in primo luogo l'Assessore alla Cultura Bruno Ciapponi Landi (che si è rivelato anche una preziosissima fonte di prima mano), e poi soprattutto l'intero personale della biblioteca civica, dalla direttrice Vania Fasolo (anche lei imprescindibile punto di riferimento per ogni problematica) a Sabina Biancotti e Antonella Bertoni, che hanno messo a disposizione molte ore del proprio lavoro per riportare alla luce i vecchi libri di Regina. Peraltro, con Vania, Sabina e Antonella, nonché naturalmente con l'Assessore Ciapponi Landi, ci sarà modo di lavorare ad un nuovo, importante ed impegnativo progetto stimolato proprio dalle ricerche condotte per questa tesi, che se non altro per questo motivo ha dunque dimostrato una sua utilità. Un progetto che – temo – le dovrà impegnare personalmente anche molto più di quanto non abbiano fatto le ricerche dei volumi del Fondo Bracchi...

Un grande ringraziamento va inoltre all'intero Collegio Docenti del corso di dottorato, e particolarmente al suo Direttore Prof. Arturo Calzona (non solo per i preziosi consigli, ma specialmente per il rapporto umano che si è sviluppato nelle tante ore passate con tutti noi dottorandi), al Prof. Luigi Allegri e alla Prof.ssa Francesca Zanella (che già conoscevo per ragioni di lavoro e di studio, e con i quali il legame si è consolidato), e infine, soprattutto, alla mia tutor di dottorato, e già a suo tempo relatrice della mia tesi di laurea, Prof.ssa Vanja Strukelj, non solo per l'infinita pazienza con cui ha sopportato le mie domande e letto la mia tesi, e per la (consueta) competenza con cui ha di volta in volta reindirizzato ogni capitolo nel lungo *iter* di preparazione e redazione, ma anche e soprattutto per il bel rapporto che si è instaurato e forse ancor più per avermi fatto comprendere ed apprezzare – con un corso monografico che non dimenticherò mai, nell'ormai lontano a.a. 2001-2002 – le

peculiarità estetiche ed il fascino sottile della scultura, che sino a quel momento era per me rimasta solo un mal compreso succedaneo della pittura.

Infine, ringrazio tutti i miei compagni di viaggio in questo dottorato, e soprattutto Giorgio Milanesi, Michele Vescovi, Chiara Trivisonni, Maria Carla Ramazzini e Manuela Soldi, con i quali si è stabilito un rapporto di amicizia che va oltre l'Università ed oltre la storia dell'arte, e che spero di non perdere mai come persone ancor prima che come colleghi.