

Capitolo I

REGINA PRIMA E DURANTE IL FUTURISMO

Il dibattito critico tra i contemporanei

Gli anni Trenta costituiscono forse il periodo più felice, quanto meno per numero di segnalazioni se non per profondità di analisi, nell'intero dibattito critico sull'opera di Regina. Il motivo di tanta fortuna, certo non esorbitante ma superiore a quella che avrebbe caratterizzato i decenni successivi (in cui pure l'artista pavese è ben addentro alle dinamiche di un movimento attivo e vitale come il MAC), è presto detto: il traino del Futurismo, che mette a disposizione dei propri membri la sua grande visibilità e soprattutto le sue attente strategie di comunicazione, consente a moltissimi suoi esponenti di accumulare in tempi piuttosto rapidi prestigiose partecipazioni a mostre, e di conseguenza anche un certo numero di presenze sulla stampa (soprattutto quotidiana). D'altro canto, però, l'adesione ad un movimento come quello marinettiano (estesissimo per numero di partecipanti e varianti di poetica) comporta anche un grave contrappasso, poiché alla moltiplicazione delle semplici segnalazioni – che si rincorrono rapidamente, in una sorta di bulimia cronistica – corrisponde una compressione dello spazio a disposizione del critico per l'analisi e l'approfondimento dell'opera del singolo; uno squilibrio, questo, cui di fatto non riescono a porre rimedio neppure le testate interne al movimento, che da un lato preferiscono mantenere nei confronti degli affiliati un atteggiamento quanto più possibile ecumenico (privilegiando dunque gli elenchi onnicomprensivi, per quanto aridi, alle indagini particolari suscettibili di trasmettere un'impressione di parzialità), e che dall'altro non hanno in genere il tempo materiale – a causa della loro vita effimera e finanziariamente instabile – per proporre nella lunga o almeno media durata un campionario critico delle tante diverse personalità afferenti al movimento. Il risultato, dunque, è quello di offrire – agli occhi del ricercatore che guardi a tale stagione da decenni di distanza – un dibattito critico alquanto frammentato, in cui pochi significativi interventi galleggiano in un mare di citazioni più o meno banali, che tuttavia non si possono trascurare né sottovalutare, e non solo perché costituiscono la massima parte del totale, ma perché comunque, in molti casi, sanno offrire degli spunti interes-

ti, che contribuiscono a contestualizzare gli interventi di maggior respiro ed esemplificano una sorta di "recezione media" del fenomeno futurista. E in tal senso, come già accennato, il caso di Regina non fa eccezione, per cui nell'esame degli interventi critici che negli anni Trenta si sono soffermati sulla sua opera si incontreranno molte rapide citazioni e pochissimi saggi di una certa ampiezza, che si è deciso di presentare secondo un criterio sostanzialmente cronologico che tuttavia – laddove necessario ai fini di un migliore inquadramento – non rinuncia a lievi scarti temporali.

1.1 La prima segnalazione (1929)

Il primo riscontro a stampa dell'opera di Regina (che è anche l'unico datato agli anni Venti) è un articolo non firmato che compare il 21 gennaio 1929 su «Lo scultore e il marmo»¹, longevo periodico di edizione milanese (1904-1943) definito nel sottotitolo «Pubblicazione settimanale per gli interessi artistici e commerciali degli scultori, marmisti e negozianti in marmo». La rivista, che pure non è ufficialmente una diretta emanazione delle categorie alle quali è dedicato, aspira tuttavia a presentarsi come tale, e per questo motivo dedica ad esempio un certo spazio – di carattere puramente informativo – alle segnalazioni dei concorsi o delle assemblee e degli incontri di associazioni e federazioni del settore, tanto a livello nazionale quanto locale; nelle sue pagine, tuttavia, non manca anche una certa attenzione per le manifestazioni espositive, specialmente nel corso degli anni Venti e con particolare riferimento soprattutto alle manifestazioni di area milanese.

Proprio in quest'ultima ottica si giustifica l'intervento che ci interessa, che ha la fisionomia di un semplice resoconto della *I Mostra regionale d'arte lombarda*, organizzata dal Sindacato Fascista di Belle Arti e allestita a Milano – nelle sale del Palazzo della Permanente – tra il 18 novembre ed il 30 dicembre 1928²; nel catalogo della rassegna, le due sculture esposte da Regina – *Popolana* e *Testa di ragazzo* – sono collocate nella quarta sala³.

¹ *Mostre milanesi. La scultura alla prima Mostra Sindacale d'Arte Lombarda*, in «Lo scultore e il marmo», I (1929), pp. 3-4.

² *I Mostra regionale d'arte lombarda*, Milano, Palazzo della Permanente, 18 novembre - 30 dicembre 1928.

³ *I Mostra regionale d'arte lombarda*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, 18 novembre - 30 dicembre 1928, Milano, Sindacato regionale fascista Belle Arti, 1928, p. 37.

La *I Mostra regionale d'arte lombarda* è in assoluto la prima esposizione sindacale organizzata in ambito lombardo⁴: diretta da un Comitato direttivo composto da un rappresentante della Permanente e dal Direttorio del Sindacato (presieduto da Esodo Pratelli e composto dai "novecentisti" Carrà, Funi, Saliotti, Sironi, Tosi e Wildt), essa aveva – nelle parole di un osservatore privilegiato come Raffaello Giolli – «un curioso accento di avant-goût, per la imminente II Mostra del Novecento Italiano»⁵ (che sarebbe stata allestita nel febbraio del 1929); è chiaro tuttavia che nonostante gli sforzi dei giurati la rassegna – che per sua stessa natura non poteva che essere onnicomprensiva⁶ – raggruppava opere tra loro anche molto diverse, da pezzi del «naturalismo di ascendenza ottocentesca, che costituiva ancora, in termini numerici, la parte preponderante della pittura dell'epoca» a lavori di De Rocchi e Del Bon che già preparavano la loro svolta chiarista, mentre nella sezione di architettura esponevano quasi tutti i membri del Gruppo 7 (era assente il solo Pollini). Nell'occasione, peraltro, il marito di Regina, Luigi Bracchi, ottenne un premio-acquisto⁷.

Di tale mostra, l'articolo de «Lo scultore e il marmo» si limita a segnalare le presenze ritenute più interessanti per quanto concerne la sezione scultura, che comprende un totale di quarantacinque opere e – sostiene l'anonimo autore – «è stata decorosamente rappresentata in questa Mostra e, soprattutto, nell'opera dei più giovani, si è dimostrata rivolta verso indirizzi artistici intesi ad approfondire visioni essenziali di forme», anche se «non tutti i tentativi più giovanili sono stati coronati da successo»⁸; tra queste nuove leve della scultura che l'autore ritiene meritevoli di essere segnalate accanto agli artisti già noti (tra i quali spicca Adolfo Wildt, che «ha riaffermato le sue doti di maestro austero e felice»), c'è anche Regina, o meglio «Regina Cassolo», come viene citata nell'articolo: evidentemente, l'artista non doveva ancora aver deciso di firmare le proprie opere con il solo nome di battesimo. Le parole a lei dedicate sono per la verità pochissime, ma l'impressione è che il

⁴ Sulla mostra, e più in generale sulle Sindacali lombarde, si veda ELENA PONTIGGIA, *Le mostre sindacali lombarde negli anni trenta*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 291-302: 292-293.

⁵ RAFFAELLO GIOLLI, *Cronache milanesi*, in «Emporium», febbraio 1929, p. 113; cit. in ELENA PONTIGGIA, *Le mostre sindacali lombarde negli anni trenta*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 291-302: 292 e 301 (nota 18).

⁶ Si veda sempre il citato intervento di Elena Pontiggia, cui si rimanda per una ulteriore bibliografia.

⁷ Accanto a Bracchi, vengono premiati Bogliardi, Conte, Marchini e Ghiringhelli (*ivi*, p. 292).

⁸ «[...] è doveroso anzi rilevare che, molto spesso, la visione programmatica ha aduggiato e soffocato la serena e gioiosa manifestazione artistica. Tuttavia accanto a personalità già note e definite, si sono affermati con qualche vigore i temperamenti di artisti nuovi» (*ibidem*).

recensore sia stato positivamente colpito dalla sua opera, poiché molti altri scultori sono citati in maniera ancora più laconica, quando addirittura non sono del tutto trascurati:

L'arte e la perspicacia di Regina Cassolo erano prospettate da un tipo di «*Popolana*» di vigorosa evidenza.

La solida ma già luminosa plasticità dell'opera reginiana "prima maniera" ha dunque fatto breccia nel recensore, che pur non dilungandosi dell'analisi dimostra di apprezzare il solido mestiere che la scultrice ha maturato presso lo studio del bistolfiano Alloati⁹; curiosamente, però, l'autore nulla dice circa quell'attenzione per i valori di superficie che a noi oggi appare come la principale caratteristica, e forse come il principale pregio, non solo della scultura in oggetto, ma più in generale di tutta la primissima produzione di Regina.

1.2 Le recensioni della mostra alla Galleria del Senato (1931)

Devono passare altri due anni per trovare una nuova segnalazione dell'opera reginiana. Tra il 27 marzo ed il 10 aprile del 1931 la scultrice espone – al fianco del marito¹⁰ – nelle sale della Galleria del Senato¹¹, presentando per la prima volta le sue opere in materiali antitradizionali (alluminio, latta, persino celluloidi)¹²; in questo caso, le recensioni sono ben più numerose e significative, e per la prima volta – sia pur sommariamente, e non senza incomprensioni – la più personale vena creativa di Regina viene notata e valutata dalla critica.

La prima segnalazione della mostra compare su «L'Ambrosiano» (il quotidiano fondato da Umberto Notari, amico e compagno di battaglie di Marinetti) proprio il 27 marzo 1931, ed annuncia l'inaugurazione delle «mostre del pittore novecentista Luigi Bracchi e della scultrice Regina»; l'utilizzo del plurale «mostre» fa pensare che la separazione tra i percorsi dei due coniugi fosse piuttosto netta, e d'altra parte – ancora oggi – le loro opere sarebbero difficilmente conciliabili nel medesimo

⁹ Sull'apprendistato di Regina, e sulla personalità di Alloati, si tornerà nel terzo capitolo.

¹⁰ Anche per il rapporto con Luigi Bracchi si rinvia al terzo capitolo.

¹¹ *Pitture di Luigi Bracchi e sculture di Regina*, Milano, Galleria del Senato, 27 marzo - 10 aprile 1931. La data di chiusura della mostra, sino a questo momento mai precisata nella bibliografia, si ricava dalle frasi conclusive («La mostra si chiuderà il giorno 10 del mese venturo») del primo degli articoli che si esamineranno in seguito (*Le mostre d'arte*, in «L'Ambrosiano», 27 marzo 1931).

¹² Sulla mostra, e sulle opere che in essa furono esposte, si tornerà nel dettaglio nel terzo capitolo.

spazio espositivo. Dopo essersi soffermato sulle tempere di Bracchi¹³, l'articolista dedica poche righe alle sculture di Regina:

Della scultrice Regina si notano lavori in alluminio, celluloidi ed in latta, che meritano una particolare attenzione, sia per l'originalità e la perizia con cui sono eseguiti, sia per il fatto che tali materie vogliono essere forgiate nell'acqua bollente, costringendo quindi l'artista ad immergervi le mani. Oltre a questi curiosi lavori, l'espositrice offre al giudizio del pubblico due maschere in bronzo ed un gruppo di disegni.

Per quanto assai breve, la recensione è dunque buona: in particolare, l'anonimo autore individua nella raffinatezza esecutiva il principale pregio delle opere esposte. Sorprende abbastanza, invece, il fatto che egli non si soffermi sul carattere palesemente antitradizionale della latta, dell'alluminio e della celluloidi quali materiali da scultura (solo l'insolito sistema di lavorazione "a caldo" sembra incuriosirlo)¹⁴; l'impressione, però, è che tale silenzio non sia dovuto ad incomprendimento o avversità per la scelta reginiana (perché se così fosse stato, probabilmente avremmo incontrato un'espressione di perplessità o addirittura una reprimenda, come del resto si può verificare in altre recensioni che si esamineranno), ma che piuttosto esso sia da attribuire – paradossalmente – ad una conoscenza puntuale della scultura moderna, che fa apparire del tutto naturale la possibilità – per la ricerca plastica – di procedere anche molto al di là del marmo e del bronzo. E a questo proposito, benché l'articolo non sia firmato, giova forse ricordare che il titolare del ruolo di critica per «L'Ambrosiano» era Carlo Carrà, il quale evidentemente (da buon ex-futurista, per quanto pentito) ben sapeva che almeno un filone della scultura moderna aveva imboccato con decisione la strada del rinnovamento materico; e dunque, a mio avviso, non è escluso che l'intervento esca proprio dalla penna di Carrà, che tra l'altro conosceva sicuramente Bracchi (del quale aveva scritto¹⁵ e con il

¹³ Il pittore viene definito «artista giovane ma di fama già riconosciuta», le cui opere «raffiguranti in gran parte la spiaggia veneziana durante la stagione estiva» sono «espressioni spontanee e discrete di un felice e definito temperamento pittorico» (*ibidem*).

¹⁴ Segnalo ovviamente che tale tecnica di lavorazione è certamente valida per la celluloidi (che è una sostanza termoplastica; cfr. VITTORIO DIAMANTI, a cura di, *Guida alle materie plastiche*, Milano, Etas Kompass, 1970, p. 15.), ma non lo è per la latta e tantomeno per l'alluminio.

¹⁵ Ho rinvenuto un giudizio di Carrà sull'opera di Bracchi (su un foglio dattiloscritto, e accompagnato dalla sola indicazione «Carlo Carrà, 1930») tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani. Purtroppo non è stato possibile rintracciare l'articolo da cui la citazione proviene, anche perché secondo il Catalogo Italiano dei Periodici nessuna biblioteca possiede l'annata 1930 de «L'Ambrosiano», sulle cui pagine è probabile si possa eventualmente riscontrare – se la data è corretta – l'articolo in questione. In effetti, anche secondo la bibliografia di una monografia postuma dedicata a

quale aveva esposto nella stessa sala nella Biennale del 1930¹⁶); oppure, ancora, si può ipotizzare che a redigere il breve articolo sia stato il "vice" di Carrà critico d'arte, ovvero Renato Birolli (che all'epoca era assai vicino ai «chiaristi» sostenuti da Persico, con il quale ultimo, a questa data, Bracchi era senz'altro in contatto, se non altro perché l'anno precedente il critico napoletano aveva curato una sua mostra alla Galleria Bardi)¹⁷.

Pochi giorni più tardi, il 3 aprile, è «Il Secolo-Sera» ad interessarsi – attraverso la penna di Dino Bonardi – della doppia personale Bracchi-Regina, con un breve intervento intitolato *Bracchi, il primaverile*¹⁸. Per la verità, come del resto facilmente intuibile dal titolo scelto, è soprattutto il pittore ad interessare il critico, che a lui dedica buona parte del già breve articolo¹⁹; nell'ultima parte del contributo, però, trova spazio anche Regina, cui dunque – ancora una volta – non toccano che pochissime righe:

Insieme a Luigi Bracchi, alla Galleria del Senato, sono esposti alcuni lavori della scultrice Regina. Nei disegni di animali che ella espone, si vede come ella sia in possesso di una sensibilità delicata e vigile. La sua fatica in questa Mostra si è specialmente esercitata nel ricercare forme e caratteri che si adeguino alla traduzione plastica di metalli nuovi, cioè fin qui non tentati dalla scultura, come ad esempio l'alluminio e la latta. Si tratta naturalmente, per ora, di atteggiamenti sperimentali nei quali l'artista sonda la possibilità di questi generi di aderire ad una qualunque costruttività. Tra le forme così elaborate, talune che manifestano un senso ironico spiccato, si fanno notare per un loro valore di curiosità.

Luigi Bracchi la citazione dovrebbe provenire da un articolo de «L'Ambrosiano», ma non c'è comunque l'indicazione della data: cfr. WALTER ALBERTI, a cura di, *Luigi Bracchi. Un maestro del nostro tempo*, catalogo della mostra Milano, Accademia Permanente Ambrosiana d'Arte, 15 maggio - 5 giugno 1979 (poi Tirano, Palazzo Comunale, giugno 1979), Milano, Grafiche Boniardi, 1979, p. 41. Comunque sia, sempre se la data è corretta, è assai probabile che il contributo di Carrà sia una recensione della mostra allestita da Bracchi presso la Galleria Bardi (cfr. nota 17).

¹⁶ *XVIII Esposizione Internazionale Biennale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, 1930, Venezia, Officine Grafiche Ferrari, 1930, pp. 32-33 (sala 3).

¹⁷ EDOARDO PERSICO, *Luigi Bracchi*, in EDOARDO PERSICO, GABRIEL GAVINI, UMBERTO VITTORINI, a cura di, *Luigi Bracchi, Marius Ledda, Tilde Noferini*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bardi, 16 febbraio - 1 marzo 1930, Milano, [Galleria Bardi], 1930. Peraltro, tra gli artisti vicini a Persico e ai chiaristi vi era anche Attilio Alfieri, avanguardista *sui generis* che sappiamo essere stato in contatto con Regina (su questo rapporto si tornerà nel quarto capitolo).

¹⁸ DINO BONARDI, *Bracchi, il primaverile*, in «Il Secolo-Sera», 3 aprile 1931.

¹⁹ In particolare, Bonardi elogia la vena personale con cui Bracchi si dimostra capace di interpretare la tradizione lombarda (all'interno della quale, a suo avviso, si inserisce bene assai bene) con una pittura apprezzabile specialmente per le sue qualità cromatiche, e che «per la sua grazia fragrante e forte insieme, potrebbe definirsi primaverile» (*ibidem*).

Le parole di Bonardi lasciano spazio ad una valutazione ambivalente. Al di là del generico quanto moderato apprezzamento nei confronti dei lavori di grafica esposti da Regina (che in occasione di questa mostra dobbiamo immaginare ancora tradizionali²⁰), ciò che ovviamente più ci interessa sono le valutazioni circa le sculture, indubbiamente cariche di una ventata di novità che ad un critico attento come Bonardi non poteva certo sfuggire; tuttavia, proprio in tal senso, se da un lato Bonardi sembra apprezzare l'intento sperimentale che muove la ricerca di Regina, dall'altra non pare affatto convinto degli esiti cui la scultrice ha condotto i materiali stessi (tra i quali, peraltro, è curioso che non si citi la celluloida, che è sicuramente quello il cui utilizzo doveva risultare più sorprendente). In sostanza, dunque, a queste opere Bonardi riconosce certamente – e con ottime ragioni – «un senso ironico spiccato», ma non pare propenso ad accordare ad esse nulla più di «un valore di curiosità».

Il giorno successivo, il 4 aprile, un'altra segnalazione della mostra, ancora più breve, compare sul «Corriere della Sera»²¹, e anche in questo caso è Bracchi ad accentrare l'attenzione del recensore, nuovamente senza nome²²; quanto all'opera di Regina, di essa si parla solamente in sei laconiche righe di testo:

Accanto a lui, nella sale di via Senato, la scultrice «Regina» espone pochi bronzi e una serie di figurine ritagliate, con l'estro bizzarro di una Forbiccchia dannunziana, su foglio di latta, d'alluminio e di celluloida.

È davvero troppo poco per approntare un'analisi, e semmai il dato più curioso appare il riferimento dannunziano (Forbiccchia è il nomignolo con cui i fratelli chiamano Lunella, uno dei personaggi di *Forse che sì forse che no*); tuttavia, nelle parole utilizzate dall'articolista sembra di poter cogliere una certa simpatia per questi esperimenti reginiani, a proposito dei quali – e abbiamo visto che non sempre accade – si precisano tutti gli innovativi materiali utilizzati.

²⁰ Sulla questione si tornerà nel terzo capitolo.

²¹ *Le mostre d'arte a Milano. Luigi Bracchi*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1931.

²² Le valutazioni sui dipinti sono stavolta meno lusinghiere: per quanto il recensore riconosca al pittore un certo mestiere, la sua impressione è che egli non abbia «ancora trovato *l'ubi consistam* della sua pittura», che ritiene troppo indecisa tra il «lombardismo» di alcuni dipinti ed il «francesismo» di altri; specialmente interessante (per certi versi, indirettamente, anche per Regina) è il richiamo a Matisse, cui Bracchi si avvicina per «la pennellata guizzante e la tavolozza sgargiante» delle vedute veneziane (*ibidem*).

Il 7 aprile, su «Il Popolo d'Italia», compare una nuova recensione²³, che per l'ennesima volta è incentrata sulle tele di Bracchi²⁴; di Regina, invece, si parla solo di sfuggita in apertura del contributo:

Adesso la Galleria [del Senato, ndr] accoglie le opere di Luigi Bracchi, al quale fa compagnia, in una saletta, la scultrice Regina con due maschere in bronzo e un gruppetto di curiosi lavori in alluminio sbalzato e ritagliato. Accenti di modernità decorativa, fioriti di squisito buon gusto e di note raffinate.

Anche in questo caso, dunque, della ricerca plastica di Regina non si comprendono affatto le intenzioni linguistiche: alle sue figure ritagliate nel metallo si riconoscono modernità, buon gusto e raffinatezza, ma nella sostanza sembra essere solo la loro insolita fattura ad incuriosire. Anche in questo caso, inoltre, stranamente non si accenna neppure *en passant* alla presenza di pezzi in celuloide, come se tale materia risultasse troppo antitradizionale ed antiscultorea per poter essere presa sul serio quale materiale da scultura.

L'8 aprile Bruno Moretti recensisce la mostra su «L'Italia»²⁵, quotidiano milanese di ispirazione cattolica; il titolo del paragrafo dedicato alla rassegna – inserito nella rubrica «Cronache d'arte» – è semplicemente *Luigi Bracchi*, a testimonianza, ancora una volta, della netta sperequazione nella valutazione dell'opera dei due coniugi. Posto questo, se non stupisce evidentemente che si parli soprattutto del pittore²⁶, è certo però più sorprendente che già nell'apertura dell'articolo Regina possa addirittura diventare un uomo (Moretti parla di un fantomatico «scultore Regina»); in ogni caso, per venire alle valutazioni più strettamente critiche, Moretti scrive che

Il Regina, accanto a poche sculture di bronzo cera o gesso, allinea bizzarre figure di alluminio di celuloide o di latta ritagliata e contorta che, se divertono per il sapore di ingegnosa curiosità, non hanno però troppo a che vedere con l'arte.

²³ *Mostre milanesi di pittura*, in «Il Popolo d'Italia», 7 aprile 1931.

²⁴ Il recensore loda soprattutto la scelta bracchiana di riscoprire la tempera, che «dà effetti solidissimi, fini e assai belli, e che ci riportano alle nostre più autentiche tradizioni» (*ibidem*).

²⁵ BRUNO MORETTI, *Cronache d'arte. Luigi Bracchi*, in «L'Italia», 8 aprile 1931.

²⁶ Moretti propone una interessante lettura dell'opera di Bracchi, e specialmente delle oltre venti tele ritraenti il paesaggio veneziano: in particolare, l'autore sottolinea la «non so qual freschezza e chiarezza di toni» e il «senso pratico immediato e vivo che subito avvince»; inoltre – scrive – «se si volesse trovare all'arte del Bracchi una equivalenza di parole atta a ri-darci l'impressione estetica, si dovrebbe dire: – aria più luce –.» (*ibidem*).

In tale recensione, dunque, l'incomprensione per i pezzi più originali ed interessanti presentati da Regina è totale, al punto che se ne nega la qualifica di "arte" (pur riconoscendone la «ingegnosa curiosità»). Inoltre, i materiali utilizzati dalla scultrice pavese (qui tutti citati, compresi quelli più tradizionali), non stimolano alcuna seria considerazione, ed anzi – al contrario – sembra essere proprio la loro particolarità del tutto antitradizionale ad allontanare le sculture da ciò cui invece il recensore sente di poter attribuire l'attributo di "artistico"²⁷.

A chiudere le recensioni relative alla mostra giunge infine, il 10 aprile, la segnalazione di «Libro e Moschetto»²⁸, che inserisce la rassegna tra le *Mostre d'Arte*:

Alla Galleria del Senato, Luigi e Regina Bracchi. Il pittore lo si può classificare fra i pittori lombardi, e forse tra i pittori lombardi più desiderosi di nuovo. Questa ricerca del nuovo lo fa sembrare qualche volta un po' troppo multiforme, ma ciò non è un male. La scultrice non è definibile.

Dopo l'incomprensione, l'indifferenza: nell'ultima recensione della mostra Regina non viene neppure criticata, ma addirittura ignorata, dal momento che – a dire del recensore – quanto ha esposto nelle sale della Galleria del Senato non consentirebbe di tracciare un profilo riconoscibile della sua opera. È vero, naturalmente, che il contrasto tra le opere più tradizionali e quelle realizzate in alluminio, latta e celluloidi doveva essere stridente, e poteva dunque scoraggiare chi volesse inquadrare in maniera chiara ed inequivoca l'opera della scultrice; tuttavia, è altrettanto evidente – anche al di là di ogni altra considerazione – che la scelta reginiana di presentare pezzi realizzati in materiali inusuali e volutamente "leggeri" è già di per sé sufficiente ad esprimere una precisa posizione, o comunque a dimostrare la volontà di porsi in una direzione di ricerca che senz'altro non si può considerare "indefinibile". Evidentemente, però, il recensore non ha colto questa sorta di implicita dichiarazione di poetica di Regina.

²⁷ Si è occupato dell'articolo di Moretti, senza tuttavia attribuirne a lui la paternità, Paolo Campiglio, nella sua lettura del dibattito critico reginiano nel corso degli anni Trenta. In realtà, però, parte delle notizie che Campiglio sostiene poter essere tratte dall'articolo – su cui comunque si tornerà nei prossimi capitoli – semplicemente non sono contenute in esso (PAOLO CAMPIGLIO, *Opinioni a confronto: l'opinione di Regina negli anni trenta vista dai contemporanei*, in «Viglevanum», aprile 2009, pp. 50-62: 54).

²⁸ *Mostre d'arte*, in «Libro e Moschetto», 10 aprile 1931.

1.3 *L'interpretazione di Edoardo Persico (1931-1932)*

La mostra presso la Galleria del Senato si chiude proprio il 10 aprile, ovvero il giorno in cui viene pubblicata l'ultima recensione che abbiamo letto. Tuttavia, tanto per Regina quanto per la critica l'onda della rassegna non sembra esaurirsi immediatamente, tanto che è sufficiente attendere meno di un mese per trovare, nel numero di maggio di «La Casa Bella», un breve ma interessante articolo sulle *Figure moderne* di Regina a firma di Edoardo Persico²⁹, che affianca tra l'altro al proprio testo le riproduzioni fotografiche di due opere che erano state esposte alla Galleria del Senato, ovvero *Spiaggia* (da lui intitolata *Bagnanti*, perché in effetti così doveva essere segnalata in mostra³⁰), e la *Signora provinciale*³¹.

Quella di Edoardo Persico è una figura più volte studiata³² eppure ancora oggi sufficientemente controversa da stimolare polemiche anche molto aspre tra coloro che della sua opera si sono a vario titolo occupati³³. Di cultura disordinata, ma dotato di grande acume e certamente ben al corren-

²⁹ E.P. [EDOARDO PERSICO], *Figure moderne*, in «La Casa Bella», maggio 1931, pp. 54-55; disponibile anche in EDOARDO PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, vol. I, p. 151, in cui tuttavia l'articolo è erroneamente attribuito al febbraio, e non al maggio, del 1931.

³⁰ Si veda l'elenco manoscritto delle opere esposte, su carta intestata della Galleria del Senato, recentemente ritrovato da Paolo Campiglio (ma per la verità anche da me in sostanziale contemporaneità) tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani: cfr. PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 11-29: 29 (nota 3). Di tale elenco si tornerà a parlare più diffusamente in seguito; qui interessa semplicemente sottolineare come con ogni probabilità esso rispecchi fedelmente i titoli originali con cui le opere devono essere state presentate in occasione della mostra, che è stata certamente la prima occasione in cui esse sono state esposte pubblicamente. In seguito, alcuni di tali titoli sarebbero stati abbandonati all'interno della stessa bibliografia reginiana, per essere sostituiti con altri con cui le opere, oggi, risultano più note.

³¹ *Ibidem*. Nell'elenco manoscritto citato nella nota precedente, e dunque con ogni probabilità anche in mostra, l'opera compariva però con il titolo di *Signora dell'800*.

³² Si vedano in particolare ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Milano, Electa, 1998 e CESARE DE SETA, a cura di, *Edoardo Persico*, Napoli, Electa, 1987; utilissimo anche LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 206-218. Cfr. anche PAOLO FOSSATI, *Venturi, Persico e i futuristi*, in *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Torino, Edizioni Progetto, 1976, pp. 35-45.

³³ Si veda in particolare, nel citato volume a cura di De Seta, la *querelle* tra lo stesso De Seta e Angelo D'Orsi, le cui valutazioni circa lo spessore del critico napoletano sono opposte: se infatti D'Orsi, nell'occuparsi degli anni torinesi di Persico, accusa di fatto quest'ultimo di cronica incoerenza, di inconcludenza, di inaffidabilità, di plagio, di scarsa voglia di lavo-

te di quanto veniva prodotto in Europa tanto nel campo delle arti visive quanto in quello letterario e filosofico (che gli interessava molto, e cui anzi andavano le sue preferenze sino alla fine degli anni Venti), Persico è stato certamente uno dei principali protagonisti della cultura italiana tra le due guerre, all'interno della quale si è ritagliato uno spazio di cospicuo interesse ma che non sempre facilmente delineabile nei suoi confini, in parte a causa di una sua spiccata inquietudine di fondo (che lo ha portato a muoversi costantemente in più direzioni) e in parte anche in ragione della netta discrasia tra la massa enorme dei progetti (che si susseguono a ritmo indefesso, spesso correggendosi in corso d'opera e non senza contraddizioni³⁴) e le concrete realizzazioni (che invece, rispetto all'immensa mole delle idee abbozzate negli scritti o nelle lettere agli amici, risultano tutto sommato piuttosto poche, certo anche a causa della prematura scomparsa). Non è qui possibile ripercorrere per intero l'itinerario di formazione e di lavoro di Persico, per il quale si rimanda agli studi già citati; tuttavia, è importante evidenziare che tra le tante componenti della sua cultura quella che emerge con maggiore evidenza quale fondamento della sua visione critica, e più in generale della sua posizione filosofica rispetto alla quotidianità della vita, è certamente quella di matrice cattolica, la quale in primo luogo lo conduce ad attribuire all'arte un profondo valore etico e morale, ancor più (e ancor prima) che estetico³⁵. È una posizione che si nutre di letture quali Domenico

rare e di millanteria professionale e politica (basandosi su documenti – per lo più lettere di amici e colleghi – che comunque effettivamente dipingono un quadro non proprio idilliaco), nell'introduzione al volume stesso De Seta rimprovera a D'Orsi di aver avanzato «illazioni fantasiose», di aver tratto «conclusioni tutt'affatto diverse da quelle che dalla lettura dei testi sarebbe ragionevole trarre» e soprattutto di aver intrapreso la sua ricerca con una «attitudine» non neutrale, al punto che Persico «viene sottoposto ad una specie di processo postumo e dove gli vengono rinfacciate le più infami bassezze, fino al punto di far divenire un vero e proprio capo d'accusa il rapporto della Polizia, che è una conferma diretta, e non sospetta, del suo noto antifascismo» (CESARE DE SETA, *Introduzione*, pp. 7-14: 12, e ANGELO D'ORSI, «*Il doloroso inverno*»: *l'esperienza torinese*, pp. 21-56, in CESARE DE SETA, a cura di, *Edoardo Persico*, Napoli, Electa, 1987).

³⁴ Circa la volubilità intellettuale e personale di Persico, efficacissima e sentita è la descrizione lasciata da Carlo Belli nel 1988: «Egli aveva una mobilità estrema di opinioni; dava per morto ciò che aveva creato un minuto prima [...]. La sua anima era piena di angoscia, il suo spirito colmo di dubbi. Aveva un mito solo cui credeva ciecamente: la libertà dello spirito. Incerto in tutto il resto, frammentato nei discorsi e negli scritti, incapace di fissarsi in qualche luogo della sua stessa dialettica, si sarebbe detto che avesse avuto orrore di assumere un principio dato per certo. [...] Era come divorato dalla smania dei superamenti, veloci, velocissimi, e in questo terrore di non essere mai abbastanza avanti con il pensiero scopriva non so quale antico provincialismo partenopeo. Quanta confusione produsse codesta sua tecnica spericolata tra gli artisti milanesi, spiritualmente impreparati a subirla!» (CARLO BELLI, *Il volto del secolo. La prima cellula dell'architettura razionalista italiana*, Bergamo, Lubrina, 1988, pp. 89-91).

³⁵ Significativo in tal senso un episodio citato da Renato Birolli, il quale ricorda come Persico, dinnanzi al suo *Ritratto del padre*, avesse apprezzato un «giallo che lavorava in una sua zona speciale, in un'aria morale molto libera». Cfr. RENATO BIROLLI, *Edoardo Persico e gli artisti*, in «Il Morgante», febbraio 1936; oggi anche in *Renato Birolli*, catalogo della mostra

Giulioti, il Papini cattolico, Tozzi, De Maistre e Bloy, e che si approfondisce con lo studio attento di coloro che Persico stesso definisce «difensori dell'Occidente»³⁶, ovvero autori quali Henry Massis (autore di un saggio intitolato proprio *Défense de l'Occident*) e Jacques Maritain, che vagheggiavano il sogno di una civiltà europea nuovamente raccolta, dopo molti secoli, sotto la bandiera ecumenica del cristianesimo, all'insegna di una *Primaauté du spirituel* – per citare il titolo di un volume maritainiano – che segnasse un modo nuovo e più profondo di vivere. Su queste suggestioni, inoltre, si innestava come è noto anche la decisiva influenza di quel vero e proprio «manifesto dell'anticlassicismo»³⁷ che è *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi³⁸, il quale dal canto suo aveva letto la dialettica tra classicismo ed anticlassicismo nell'arte occidentale quale conseguenza di un confronto innanzitutto spirituale tra paganesimo e cristianesimo, con il risultato di individuare un parallelismo ed anzi una congiuntura tra l'opera degli artisti preraffaelleschi e le vicende del moderno impressionismo, tra loro accomunate dalla medesima tendenza a rinunciare alla prospettiva, all'anatomia e soprattutto al chiaroscuro (che Venturi definì «l'espressione essenziale dell'arte classica»³⁹) in nome di un'idea più spirituale, in senso cristiano, dell'arte⁴⁰. E allora, a corollario di queste

Parma, 1976, Parma, Università degli Studi di Parma, 1976, pp. 61-62; cit. inoltre in ELENA PONTIGGIA, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)*, in ELENA PONTIGGIA, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 13-39: 14. Molto interessante, in tal senso, è anche quanto ricorda Rosa Dimichino a proposito di un episodio narrato da Luigi Veronesi: «Veronesi mi ha parlato di un esempio che Persico soleva spesso portare agli amici milanesi negli interminabili giri in piazza della Scala o nelle soste al caffè Craja: quello del Caravaggio, che nella vita – tendeva a rimarcare – era un bandito, un avventuriero, un senzattera, mentre nell'arte resta un gigante. La sua grandezza artistica era per Persico grandezza morale, poiché aveva rischiato in proprio, persino la messa al bando, non risparmiando nessuna delle sue energie. Moralità consisteva per Persico, dunque, nell'instancabile sacrificio di sé per raggiungere un fine: la perfezione nell'arte» (ROSA DIMICHINO, *Ipotesi su Persico e i «fiorentini»*, in CESARE DE SETA, a cura di, *Edoardo Persico*, Napoli, Electa, 1987, pp. 58-72: 62; a propria volta ripreso da ROSA DIMICHINO, in «Il moderno», dicembre 1985 - gennaio 1986, p. 45).

³⁶ ELENA PONTIGGIA, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)*, in ELENA PONTIGGIA, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 13-39: 16 e 37 (nota 10).

³⁷ La definizione è di Elena Pontiggia (*ivi*, p. 17).

³⁸ Sui rapporti tra Venturi e Persico si veda il già citato PAOLO FOSSATI, *Venturi, Persico e i futuristi*, in *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Torino, Edizioni Progetto, 1976, pp. 35-45.

³⁹ LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, [Bologna, Zanichelli, 1926], Torino, Einaudi, 1972, p. 101; citato anche in ELENA PONTIGGIA, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)*, in ELENA PONTIGGIA, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 13-39: 18 e 37 (nota 13).

convinzioni, non stupisce che Persico – come d'altra parte anche lo stesso Venturi – sia giunto anche all'esaltazione della "goffaggine", della maritainiana *maladresse*, poiché in una concezione dell'arte pensata quale strumento di dialogo intimo con il divino, l'imprecisione nel raffigurare il reale diviene testimonianza di un disinteresse di fondo per la superficialità delle cose, e al contrario si configura come «ricerca di un fondamento unico, assoluto»⁴¹.

Quanto alla rivista su cui l'articolo persichiano compare, «La Casa Bella», le valutazioni sono da sempre concordi nel segnalare l'interesse e l'importanza quale straordinario organo di aggiornamento e di dibattito per l'arte e soprattutto per l'architettura italiana. Fondata nel 1928 per iniziativa di Arrigo Bonfiglioli e di Guido Marangoni (quest'ultimo da poco fuoriuscito, dopo esserne stato l'ideatore, dall'impresa delle Biennali/Triennali monzesi), la rivista si indirizza inizialmente verso le arti decorative, rinverdendo in breve tempo un filone editoriale che in Italia era ormai consolidato dai tempi di «Arte Italiana Decorativa e Industriale» di Boito e «Arte Decorativa Moderna» di Thovez, passando per la multidisciplinare «Emporium» e per la ogettiana «Dedalo», e sino ad arrivare alla recentissima «1927. Problemi d'arte attuale» di Raffaello Giolli⁴². Nei primissimi mesi, «la rivista offre [...] un'originale e inedita varietà di temi, basata sulla combinazione di arti applicate e decorative, arredamento, arte figurativa, consigli di economia domestica»⁴³, mentre in seguito – almeno a partire dal mese di settembre⁴⁴ – all'interno della testata comincia a guadagnare spazi sempre più ampi l'architettura, che di fatto si afferma quale principio coordinatore attorno al quale ruotano, e al quale si rapportano dialetticamente, tutti gli altri disparati interessi settoriali⁴⁵. I colla-

⁴⁰ In una conferenza del 1934 Persico giungerà a citare a memoria, a questo proposito, un passo venturiano tratto da *Pretesti di critica*: «È accaduto nel cuore dell'Ottocento un fatto nuovo: alcuni pittori che conoscevano l'anatomia l'hanno dimenticata, che conoscevano la prospettiva l'hanno trascurata, che conoscevano la storia l'hanno superata, che conoscevano il chiaroscuro l'hanno sostituito col tono»; per la corretta citazione di Venturi, si veda ancora ELENA PONTIGGIA, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)*, in ELENA PONTIGGIA, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 13-39: 37 (nota 18).

⁴¹ ELENA PONTIGGIA, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)*, in ELENA PONTIGGIA, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 13-39: 13.

⁴² CHIARA BAGLIONE, *Casabella 1928-2008*, Milano, Electa architettura, 2008, pp. 14-15.

⁴³ *Ivi*, p. 14.

⁴⁴ *Ivi*, p. 15.

⁴⁵ In questo senso, sin dall'inizio più chiara era stata l'impostazione della pontiana «Domus», anch'essa nata nel gennaio 1928 e immediatamente volta a fare della questione dell'architettura, e della "casa italiana" in particolare, il riferimento principale della rivista (*ibidem*).

boratori della rivista, sin dall'inizio piuttosto numerosi, sono figure di notevolissimo spessore, tra le quali spiccano ad esempio gli architetti "torinesi" Pagano, Levi Montalcini e Sartoris, o critici quali Raffaello Giolli e appunto Persico, nonché il validissimo tipografo Guido Modiano, che stampava il periodico occupandosi anche – come per lo più avveniva all'epoca – dell'impaginazione (ma in un secondo momento gli si affiancherà direttamente, e con un ruolo decisivo, proprio Edoardo Persico).

Tornando a Regina, l'articolo dedicato da Persico costituisce il primo significativo ed autorevole contributo nel dibattito sull'opera della scultrice pavese, e dunque conviene – proprio per questo, e considerata anche la sua brevità – riportarlo integralmente:

Queste bagnanti e questa signora liberty, come le altre figure di alluminio, di stagno, di latta o di celluloidi, foggiate da Regina Bracchi sono un interessante tentativo di esprimere in una materia insolita, o addirittura nuovissima gli stessi sentimenti della scultura in marmo od in bronzo. Tentativo che oltrepassa forse le intenzioni dell'artista, e significa lo sforzo di rinnovamento, talvolta di liberazione, che le arti figurative compiono verso una maggiore aderenza stilistica allo spirito moderno. Più che vere sculture, queste della Bracchi sono degli «oggetti» in cui l'autrice ha messo tutto l'impegno ed il gusto dell'arte, cercando di superare il fatto decorativo della materia in una forma originale. Spesso, come nel ritratto di signora provinciale, la scultrice è riuscita a rendere talmente concreta la sua idea da lasciar pensare che questo stile equivalga, in tutto, quello di ogni altra scultura. Bisogna anche guardare queste forme come delle suggestive apparizioni che vogliono soltanto evocare delle immagini plastiche, e mettervi il fascino delle cose che stanno sottilmente fra il sogno e la realtà. È per questo che esse non «peseranno» mai in un ambiente moderno; vi porteranno, se mai, una nota maggiore di grazia, o un tono più raffinato e squisito.

Prima di entrare nel merito dell'articolo, al fine di operare un esame più ampio e anche a costo di modificare leggermente la cronologia del dibattito critico (ma si tratta comunque di una deviazione brevissima), vorrei affiancare a quanto abbiamo appena letto le parole che il critico napoletano dedica ancora a Regina, e sempre su «La Casa Bella», solo pochissimi mesi più tardi, in un nuovo breve contributo del febbraio del 1932⁴⁶ corredato da un'altra riproduzione fotografica, stavolta relativa a *Sofà*:

⁴⁶ [EDOARDO PERSICO], *Regina: "Il Sofà"*, in «La Casa Bella», 2 febbraio 1932, p. 38; anch'esso oggi disponibile anche in EDOARDO PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, p. 151, in cui però è erroneamente attribuito al maggio del 1931.

Di fronte ad un'opera come questa di Regina, a molti sembra interessante discutere sui limiti dell'arte pura e dell'arte decorativa. Una figura di Gargallo – che ritaglia in una lastra di rame la faccia ispirata di un profeta o la sagoma di una ballerina – è scultura o decorazione? A noi basta, soltanto, che l'artista ci abbia comunicato il grido del profeta o fissato un attimo di danza: proprio come è riuscita a fare Regina con questa figura di donna sdraiata. Alla scultrice di questo "Sofà" è bastato, infatti, un foglio di latta per creare un'opera d'arte: perché ha potuto radunare in una sintesi plastica tutte le sensazioni di un momento poetico.

La posizione di Persico è molto interessante, e si presta a varie considerazioni. In tutta evidenza, innanzitutto, anche tralasciando per un istante l'autorevolezza dell'esegeta, è chiaro che il primo dei due contributi (ben completato dal secondo) è di gran lunga il più importante tra quelli che sino a questo momento abbiamo incontrato, se non altro perché decisamente più corposo e perché esso – nonostante sia nella sostanza, anche se non esplicitamente, una sorta di ritardata recensione della mostra "a quattro mani" alla Galleria del Senato – manca di fatto di ogni riferimento alle opere esposte in quell'occasione da Bracchi (che pure Persico stimava e che anzi, come già accennato, aveva presentato l'anno precedente alla Galleria Bardi). Tale intervento, dunque, è in ordine cronologico il primo dei non moltissimi contributi critici dedicati appositamente ed esclusivamente alla figura di Regina, ed è dunque già per questo, per noi, memorabile. Inoltre, è importante evidenziare che tra le varie opere che l'artista ha esposto Persico sottopone ad analisi solamente quelle più innovative, mentre i pezzi di carattere più tradizionale – pure anch'essi, come abbiamo visto, presenti in mostra – non sono neppure citati.

Secondariamente – e questo è certo ancora più importante – va detto anche che la lettura di Persico è molto significativa soprattutto perché essa appare come la prima sintesi critica sulla scultura reginiana che sia stata condotta sulla base di una effettiva e precisa conoscenza della scultura europea coeva (o quanto meno, visto che anche l'articolo de «L'Ambrosiano» potrebbe essere stato redatto con questa consapevolezza, è la prima volta che essa viene esplicitata e utilizzata quale strumento per meglio indagare l'opera reginiana). Nei precedenti articoli, infatti, nessuno aveva avanzato possibili riferimenti per la scultura di Regina, trattata nel migliore dei casi come se fosse una divertente ed isolata curiosità e nel peggiore come un bizzarro fenomeno da baraccone; Persico, viceversa, individua almeno uno dei possibili riferimenti ai quali presume che Regina possa aver guardato, facendo apertamente il nome di Gargallo e nello specifico riferendosi a due sue opere, un profeta (certo non il più noto *Gran profeta*, realizzato solo nel 1933 benché da tempo in

progetto, ma probabilmente la *Testa di profeta* del 1926)⁴⁷ e una ballerina (e qui il riferimento potrebbe andare sia alla famosa *Gran ballerina* del 1929, sia – andando a ritroso nel tempo – alle differenti versioni della *Piccola ballerina spagnola* del 1927 o della *Piccola ballerina* del 1924-25)⁴⁸. Evidentemente, dunque, Persico sa ben inserire l'opera di Regina – almeno da un punto di vista strettamente formale – in un *milieu* di respiro pienamente europeo, riconoscendo dunque alla scultrice una posizione tutt'altro che provinciale.

Infine, molto interessante è il fatto che Persico riconosca a questi lavori una attualità di fondo che li rende adatti a soggiornare in un «ambiente moderno», all'interno del quale – per queste loro stesse caratteristiche di modernità formale – «non "peseranno" mai», inserendovisi al contrario in maniera del tutto naturale. Non è una novità, né per Persico né tanto meno per «La Casa Bella», questa insistenza sulla necessaria corrispondenza tra la casa e l'oggetto che la riempie, tra il contenitore e il contenuto: solo pochi mesi prima, ad esempio, proprio Persico aveva pubblicato sulla rivista un articolo dall'emblematico titolo *Coincidenze*⁴⁹, in cui – dopo aver lamentato che «capita spesso, quasi sempre, che in un ambiente moderno un quadro vecchio diffonda intorno una atmosfera di melanconia, quasi di pena; o che talora in una casa messa all'antica un quadro nuovo faccia la figura di un intruso che si vorrebbe espellere, o relegare in una soffitta come un'anticaglia» – accostava le riproduzioni fotografiche di quattro opere d'arte a quelle di altrettanti ambienti da lui

⁴⁷ Cfr. RAFAEL ORDOÑEZ FERNÁNDEZ, a cura di, *Gargallo*, catalogo della mostra Saragozza, La Lonja, 22 febbraio - 22 aprile 2007, Barcellona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 216-220. Paolo Campiglio, nel catalogo della mostra palazzolese cui già si è accennato, interpreta il riferimento alla «testa di un profeta» – a mio avviso impropriamente – come diretto al polimaterico reginiano *Il poeta e la natura*, datando dunque quest'ultimo entro il 1932; in realtà, però, mi pare che nell'estratto in questione sia abbastanza chiaro che Persico si riferisce a Gargallo e non a Regina (anche perché questo presunto "profeta" reginiano fa tutto tranne che gridare, al contrario di quello gargalliano). Cfr. PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 11-29: 15 e 29 (nota 6).

⁴⁸ Cfr. RAFAEL ORDOÑEZ FERNÁNDEZ, a cura di, *Gargallo*, catalogo della mostra Saragozza, La Lonja, 22 febbraio - 22 aprile 2007, Barcellona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 172-175 (*Gran ballerina*), 154-157 (*Piccola ballerina spagnola*), 133-135 (*Piccola ballerina*). Anche qui, a mio parere errando, Campiglio interpreta il riferimento di Persico come collegato a Regina (per la precisione alla *Danzatrice*) e non a Gargallo; cfr. PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 11-29: 15 e 29 (nota 6).

⁴⁹ E.P. (EDOARDO PERSICO), *Coincidenze*, in «La Casa Bella», novembre 1930, pp. 52-53. L'articolo è riprodotto anche in CHIARA BAGLIONE, *Casabella 1928-2008*, Milano, Electa architettura, 2008, p. 54-55.

giudicati adatti ad accoglierle⁵⁰, perché complessivamente «vivono nello stesso clima, e sono espresse da uno spirito identico»; né d'altra parte Persico e «La Casa Bella» erano i soli sostenitori di tale teoria, che anzi era da tempo un cavallo di battaglia del Futurismo e che allo stesso modo aveva fatto proseliti in seno al Novecento Italiano, e che ancora ne avrebbe fatti – di lì a poco – tra gli astrattisti del Milione.

Tuttavia, riconosciuti a Persico questi notevoli meriti, non si può fare a meno di notare come la sua posizione appaia piuttosto ambigua, perché se da un lato – come abbiamo visto – egli è certamente molto ben informato, tanto da recuperare senza apparente difficoltà un riferimento per la scultura di Regina che è quanto meno plausibile e che anzi è effettivamente prossimo e calzante (vedremo poi nei capitoli successivi se e quanto esso possa aver concretamente influenzato la nostra scultrice), dall'altro lato Persico scrive parole che sembrano un po' sviare le effettive intenzioni dell'artista, forzandole in una direzione che sicuramente è – appunto – molto persichiana, ma a mio avviso solo molto dubitativamente corrispondente alla *forma mentis* di Regina.

Mi riferisco in particolare al fatto che Persico, pur citando espressamente Gargallo e forse pensando anche ad altri scultori impegnati in ricerche consimili⁵¹, parli dei lavori di Regina come di «un tentativo di esprimere in una materia insolita, o addirittura nuovissima gli stessi sentimenti della scultura in marmo od in bronzo», o che ancora possa sostenere che lo «stile» di Regina (avrebbe forse fatto meglio a parlare di «linguaggio» e di «scelta dei materiali») equivale a quello di «qualsiasi altra scultura»: al contrario, infatti, praticamente tutti gli scultori che in questi anni erano impegnati in ricerche plastiche con questi nuovi materiali cercavano proprio di ottenere, attraverso di essi, effetti completamente diversi da quelli consentiti dalle materie tradizionali, aspirando semmai ad una leggerezza, e quasi ad una impalpabilità, che smentisse interi millenni di scultura intesa come "massa", come volume impenetrabile che occupa pesantemente e stabilmente lo spazio entro cui si colloca. Persico, invece, sembra qui leggere la questione dei materiali (assolutamente centrale in tutta la scultura moderna e particolarmente in questo giro di anni) solo da un punto di vista stilistico, di valori superficiali e non di struttura: il «tentativo» di Regina, cioè, è per lui indirizzato all'individuazione di soluzioni formali che abbiano «una maggiore *aderenza stilistica*⁵² allo spirito moderno», e non un intrinseco contenuto di modernità giocato anche (e forse soprattutto) su

⁵⁰ Per la precisione, Persico accosta un dipinto di Marie Laurencin ad uno «scorcio di camera da letto», una tela di Casorati ad una «sala da musica», un olio di Chessa ad uno «studio di metallo e vetro» e «una "poupée" di Rouault» ad una vetrina di gioielliere.

⁵¹ Non è affatto escluso, infatti, che Persico conoscesse anche la scultura in ferro di Gonzales, di Calder e di Picasso, e forse anche gli esperimenti in materie plastiche di Gabo e Pevsner.

⁵² Il corsivo è mio.

questa materialità *altra* e per così dire minima. Di conseguenza, la precisazione persichiana relativa all'identità di valore tra alluminio, latta e celluloidi da una parte, e marmo e bronzo dall'altra, non pare pertinente: certo va detto, a parziale giustificazione di Persico, che probabilmente essa è stata avanzata anche al fine di accreditare i lavori reginiani, presso il lettore di «La Casa Bella», quali opere d'arte a tutti gli effetti, nonostante la particolarità insolita e del tutto antitradizionale dei materiali potesse condurre il non specialista a valutarli diversamente, ma anche considerando questa intenzione, francamente nelle parole del critico napoletano non pare di poter seriamente cogliere una piena comprensione di tale fondamentale aspetto della scultura di Regina. E c'è anche di più: perché subito dopo aver affermato che tramite i suoi materiali "leggeri" Regina intendeva esprimere i medesimi sentimenti tradizionalmente trasmessi attraverso marmo e bronzo, Persico si spinge addirittura a sostenere che quello stesso obiettivo «oltrepassa forse le intenzioni dell'artista», quasi facendo di Regina – in tal modo – una sorta di inconsapevole strumento dell'impersonale «sforzo di rinnovamento, talvolta di liberazione» che «le arti figurative compiono» al fine di adeguarsi ai tempi che cambiano; e in queste parole sembra persino di percepire una lontana eco del riegliano *Kunstwollen*. In altre parole, cioè, Persico non solo sembra attribuire a sole ragioni di «stile» (e non strutturali) la scelta di Regina di utilizzare materiali antitradizionali, ma addirittura – in questa stessa scelta per così dire di secondo grado, già limitativa delle reali intenzioni della scultrice – non intravede neppure l'intervento di una lucida coscienza critica e teorica, dipingendo semmai Regina come un'artista sostanzialmente *naïve*, la cui creatività risponde a logiche istintive che si esplicano in una sorta di *bricolage* brillante negli esiti ma privo di spessore intellettuale; con l'avvertenza, però, naturalmente, che con questa descrizione Persico sta elogiando Regina, nelle cui opere vede la medesima ingenuità, e la medesima purezza morale primitivista, che egli stesso aveva intravisto quale grande pregio della pittura di un Tullio Garbari o in quella del carabiniere autodidatta Di Terlizzi⁵³, poiché per Persico – che come accennato era in sintonia con il pensiero di

⁵³ A questo proposito, per meglio inquadrare l'ideale primitivista di Persico, è interessante citare le sue parole su Di Terlizzi, artista autodidatta (cui si interessarono anche Belli, Bardi e lo stesso Garbari) che è certamente il più "candido" tra gli artisti che Persico ha attivamente sostenuto: «Il Di Terlizzi è un autentico artista; la sua arte nasce cruda e spontanea da quella semplicità dell'anima che sola può essere il lievito dello stupore poetico e della intuizione essenziale. Abbiamo altra volta notato come il problema artistico del nostro tempo si identifichi soprattutto con un problema di fede e di moralità. [...] I quadri del Terlizzi si richiamano di sé ai tempi 'benemeriti', in cui persino dalle mani degli anonimi pittori di ex voto potevano fiorire opere capaci di toccare, senza alcuna pretesa, l'espressione perfetta. Nella pittura del nostro carabiniere c'è una lezione stragrande di forza e di lirismo che tutti possiamo e dobbiamo ascoltare con umiltà»; EDOARDO PERSICO, *Di Terlizzi*, in «Belvedere», maggio-giugno 1930, ora anche in EDOARDO PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, pp. 95-96; cit. anche in ELENA PONTIGGIA, *Francesco Di Terlizzi*,

Venturi e Maritain – il concetto di "primitivo"⁵⁴ coincideva in molti punti con il concetto di "moderno").

Sulla questione della vera o presunta *naïveté* di Regina, e sulla sua effettiva vicinanza o lontananza rispetto alle posizioni di Persico, si tornerà ampiamente nei prossimi capitoli; sin d'ora, però, è interessante notare che il critico napoletano, nella sua interpretazione della scultura reginiana, non accenna minimamente alla presenza, in essa, di una qualche ironia o di una vena ludica, che invece altri esegeti – di lì a non molto – individueranno chiaramente. Persico, insomma, legge davvero l'apparente *maladresse* di Regina non come una risposta divertente e divertita alla retorica seriosità della scultura dominante, ma piuttosto come la testimonianza immediata di un ingenuo stupore dinnanzi alle cose del mondo, in tutto e per tutto simile a quello che lui stesso poteva individuare in Garbari e Di Terlizzi, e in ultima analisi suscettibile di condurre all'intuizione del divino.

1.4 Illustrazioni di opere di Regina in articoli e riviste di costume (1931-1933)

Nel mese di agosto del 1931, a metà strada dunque tra i due articoli di Persico pubblicati su «La Casa Bella», una riproduzione della *Signora provinciale* – attribuita in didascalia a "Regina Bracchi", anziché semplicemente a "Regina" – compare curiosamente sulla copertina di «Brescia. Rassegna mensile illustrata»⁵⁵, interessante rivista pubblicata tra il 1928 ed il 1934. Il periodico è diretto da Innocente Dugnani, cui è dunque da attribuire anche l'editoriale (firmato genericamente «LA RIVISTA») che commenta la scultura; tuttavia, il principale animatore della testata è in realtà Carlo Belli⁵⁶, che in quegli anni risiede a Brescia perché «trasferito per ordine del partito»⁵⁷, e che pur

in ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, pp. 112-113: 113.

⁵⁴ Sulla questione, si veda sempre il catalogo della mostra curata da Elena Pontiggia, e particolarmente, all'interno del saggio iniziale a firma della curatrice stessa, il paragrafo dedicato a *Persico e i giovani. Il concetto di primitivismo*: ELENA PONTIGGIA, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)*, in ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, pp. 13-39: 30-33. Cfr. anche MARIA MIMITA LAMBERTI, *Edoardo Persico e la pittura: il capolavoro sconosciuto*, in CESARE DE SETA, *Edoardo Persico*, Napoli, Electa, 1987, pp. 74-86.

⁵⁵ LA RIVISTA [INNOCENTE DUGNANI], *Virtù della provincia*, in «Brescia. Rassegna mensile illustrata», agosto 1931.

⁵⁶ Sulla fondamentale figura di Carlo Belli, si veda in particolare GABRIELLA BELLI, GIUSEPPE APPELLA, a cura di, *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catalogo della mostra Rovereto, Archivio del '900, 28 novembre 1991 - 1

spostandosi assai spesso verso Milano cerca per quanto possibile di favorire la penetrazione del verbo dell'arte moderna nella città che lo ospita. In particolare, a Brescia Belli trova un attento interlocutore in Pietro Feroldi, avvocato e grande collezionista di arte moderna per il quale diviene anzi un punto di riferimento critico e un prezioso consigliere in materia di acquisti di opere d'arte; quanto al resto, però, si scontra con un ambiente oggettivamente provinciale, e che soprattutto appariva all'epoca assai poco propenso ad attribuire la giusta importanza alle sperimentazioni dell'arte moderna. Nella città lombarda, comunque, Belli svolge la sua attività critica e culturale sia dalle pagine del quotidiano locale «Il Popolo di Brescia», sia da quelle della già citata rivista, che anzi a partire dal 1932 – dunque, però, dopo la pubblicazione della fotografia della *Signora provinciale* – egli rinnova completamente nei contenuti e nella grafica, al fine di «orientare il pubblico alla modernità»⁵⁸. Tuttavia, nonostante i complimenti che gli giungono da più parti, gli amici bresciani lo avvertono circa il probabile scetticismo dell'ambiente locale, che poi in effetti reagisce piuttosto tiepidamente: non aveva dunque avuto torto l'amico poeta Gino Benedetti (certamente tra i più sensibili intellettuali della città) a sottolineare a Belli – in una lettera datata 8 dicembre 1932 – che all'epoca i bresciani erano «un po' duri a lasciarsi convincere in fatto d'arte moderna»⁵⁹. Nell'editoriale di Dugnani, l'opera di Regina non viene analizzata sotto il profilo artistico, ma piuttosto assunta quale ironica ed emblematica visualizzazione dello "spirito provinciale" contro il quale la rivista si batte⁶⁰; così, l'opera di Regina (erroneamente definita uno «stagno») è presentata come una sorta di efficace illustrazione delle caratteristiche più deteriori degli abitanti della città di provincia di appena qualche decennio prima⁶¹.

marzo 1992 (poi Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 marzo - 13 maggio 1992), Milano, Electa, 1991, cui si rimanda per una più corposa bibliografia.

⁵⁷ NICOLETTA BOSCHIERO, *Carlo Belli: la vita*, in GABRIELLA BELLI, GIUSEPPE APPELLA, a cura di, *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catalogo della mostra Rovereto, Archivio del '900, 28 novembre 1991 - 1 marzo 1992 (poi Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 marzo - 13 maggio 1992), Milano, Electa, 1991, pp. 190-235: 199.

⁵⁸ Belli ne scrive a Dino Bonardi in una lettera datata 5 gennaio 1932; cit. *ivi*, p. 203.

⁵⁹ *Ivi*, p. 203 e 233 (nota 35).

⁶⁰ Curiosamente, però, proprio l'articolo in questione – dal significativo titolo *Virtù della provincia* – sembra in parte stemperare l'atteggiamento antiprovinciale, sottolineando come il provincialismo vecchia maniera sia ormai da considerarsi in un certo senso un problema superato («il ricordo di una situazione remota»), perché il nuovo sistema di comunicazioni fisiche ed informative messo a punto dalla modernità ha consentito di colmare il divario tra il centro e la tanto bistrattata periferia, la quale dunque poteva ormai considerarsi affrancata dal proprio tradizionale complesso di inferiorità (LA RIVISTA [INNOCENTE DUGNANI], *Virtù della provincia*, in «Brescia. Rassegna mensile illustrata», agosto 1931).

⁶¹ Ecco, per la precisione, le parole di Dugnani: «non abbastanza modesti per essere bravi contadini, non abbastanza evoluti per immedesimarsi con gli eleganti cittadini, avendo in orrore il pensiero di somigliare a quelli e tendendo con o-

Due sono le cose che ci interessano a proposito di questa insolita presenza di un pezzo di Regina quale illustrazione di un articolo di costume. Innanzitutto, a un livello più banale, è importante notare che Dugnani – che pure probabilmente non doveva conoscere Regina e la sua produzione – ha probabilmente colto nel segno, con discreto acume, delle intenzioni della scultrice, che altro non era se non una ragazza di provincia che proprio a causa dell'atteggiamento "provinciale" dei suoi compaesani, dalla provincia volle ben presto affrancarsi, lasciando Mede per la metropoli milanese. Secondariamente – e tra le due è certamente questa la cosa più importante – è molto interessante trovare una scultura di Regina in una rivista animata da Carlo Belli. Se anche non ci fosse alcuna testimonianza in merito, ci potrebbero essere ben pochi dubbi sul fatto che il tramite tra Regina e la rivista bresciana sia stato il critico trentino: amico e interlocutore privilegiato di Persico, il futuro teorico di *Kn* era – come è noto – molto ben inserito nel sistema artistico milanese, e di conseguenza, anche in assenza di conferme, non potrebbe che essere lui il più credibile *trait d'union* tra la scultrice e il periodico bresciano. In questo caso, però, abbiamo anche una testimonianza che sembra confermarlo, poiché in un testo del 1983 (su cui in seguito si tornerà, ma del quale tuttavia conviene anticipare quanto qui più di ci interessa) è proprio lo stesso Belli ad accreditare indirettamente tale ipotesi⁶²:

A quel tempo, dico del 1930-31, personalmente nuttivo una segreta ammirazione per Nizzoli e per Munari, il cui linguaggio plastico e cromatico si presentava come una sbrigliata, ma ben calcolata intenzione emotiva.

Regina s'inserì, per me, in quell'onda, quando Persico ebbe a mostrarmi una sua scultura composta di ritagli di latta disposti ingegnosamente in modo da evocare la figura di una donnetta con cappellino sulle ventitré, tra spiritosa e bamboleggiante. Riparlandone alcun tempo dopo: «Lo sa – mi diceva Persico (ci davamo del lei) – lo sa dove può arrivare una artista che parte così, come Regina?»

«Beh – rispondevo un po' imbarazzato – non saprei... forse a un certo domestico cubismo...». E lui: «Crede davvero? Vedrà... vedrà».

gni sforzo a raggiungere questi, finirono con lo smarrire il senso di se stessi in una goffa deformazione della propria natura, così da attirarsi lo scherno del contado e della città»; una situazione, questa, che «è come un dolore di scarpe strette che trasfigura l'individuo, ma che fa considerare assai comica la sua ostinazione nel portarle», e che appunto «ben si esprime nello stagno di Regina Bracchi» (*ibidem*).

⁶² CARLO BELLI, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983, p. 8.

La descrizione dell'opera non lascia dubbi: è proprio *La signora provinciale* che Persico ha mostrato a Belli, il quale dal canto suo già all'epoca, se prestiamo fede al suo racconto, dimostrava di aver colto con acume – e forse, come abbiamo visto, meglio dello stesso Persico – la novità e alcune delle parentele più importanti dell'opera di Regina. Certo Belli non dice di aver poi pubblicato una riproduzione dell'opera (ed è anche plausibile che non se lo ricordi, a distanza di cinquantadue anni), ma evidentemente la fotografia deve essere giunta alla rivista bresciana attraverso la sua mediazione. Detto questo, però, va segnalato che Belli e Regina non si conobbero mai: nello stesso volume, infatti, il critico trentino precisa che Regina gli era stata indicata una mattina, da lontano, da Oreste Bogliardi, ma che non aveva mai avuto occasione di conoscerla personalmente⁶³.

Anche il *Ritratto del nipote*, nel gennaio del 1933, viene riprodotto su un periodico di costume, che in questo caso è «Lidel»⁶⁴, rivista di moda il cui titolo è allo stesso tempo lo pseudonimo della fondatrice Lydia De Liguoro e l'acronimo di «Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavoro», ovvero dei temi trattati dal mensile. Fondata nel 1919, la rivista era per lo più indirizzata a donne del ceto medio-alto, e nelle parole della De Liguoro rappresentava «la volontà di un saldo cuore di donna, che intendeva rivolgersi al fiore delle donne d'Italia per far loro apprezzare ogni nostra cosa bella e degna, incoraggiando i nostri creatori artisti in favore di una moda nostra»⁶⁵. Nel corso degli anni, la rivista ospitò tra gli altri scritti di Bontempelli, Amalia Guglielminetti, Pirandello, Margherita Sarfatti e Raffaello Giolli, mentre tra gli autori delle belle copertine – accanto a Sto, Sepo, René Gruau e Brunetta – spicca il nome per noi molto interessante di Bruno Munari, autore ad esempio della copertina del numero uscito il 18 novembre del 1930⁶⁶. Non è dunque da escludere che sia stato proprio Munari, leader del gruppo futurista milanese (all'interno del quale Regina non è ancora entrata, ma che probabilmente comincia a frequentare)⁶⁷, a fungere da tramite per la pubblicazione dell'opera; tuttavia, è anche possibile che il pezzo reginiano abbia interessato direttamente la direttrice, poiché la De Liguoro era stata – tra 1925 e 1929, prima di essere sostituita da Lidia Morelli –

⁶³ *Ivi*, p. 9.

⁶⁴ *Cronache viste*, in «Lidel», gennaio 1933.

⁶⁵ LYDIA DE LIGUORO, *Le battaglie della moda 1919-1933*, Roma, Tip. Luzzatti, 1934, p. 8 (cit. in SOFIA GNOLI, *Un secolo di moda italiana*, Meltemi, 2005, p. 42).

⁶⁶ Per le copertine di Lidel, utilissima la url <http://www.aristea.it/gallery/LIDEL%201931-1934/galleria.php> (ultima consultazione 12 aprile 2011).

⁶⁷ Sulla data dell'adesione di Regina al Futurismo, e sui probabili incontri che l'hanno preparata, si tornerà nei prossimi capitoli.

un'importante firma di «La Casa Bella», e segnatamente colei che si occupava di «illustrare merletti e ricami»⁶⁸. Comunque sia, ecco la breve didascalia accostata alla riproduzione dell'opera:

Originale plastico della scultrice Regina. La materia è sempre il mezzo per raggiungere l'opera d'Arte. Con alluminio, Regina ha compiuto un ritratto assomigliantissimo del Dott. Michele Soli.

Nessuna valutazione critica sulla scultura, dunque, come del resto è perfettamente comprensibile per una rubrica che si intitola «Cronache viste» e affianca il pezzo di Regina a soggetti non artistici ma – diremmo oggi – di gossip⁶⁹. È però interessante notare che queste opere di Regina "facciano notizia" ed incuriosiscano anche come testimonianze di costume (per quanto certamente, in questo caso, molto dipenda anche dal personaggio ritratto: Michele Soli, nipote di Regina, era uno stimato notaio ben noto nell'alta società)⁷⁰.

1.5 Le recensioni delle prime mostre di Regina al fianco dei futuristi (1933)

Nel 1933 Regina aderisce al Futurismo, e questo – come detto – fa sì che il numero delle rapide citazioni (ma non degli approfondimenti) aumenti esponenzialmente.

⁶⁸ CHIARA BAGLIONE, *Casabella 1928-2008*, Milano, Electa architettura, 2008, p. 15.

⁶⁹ Ecco le didascalie riportate sulla medesima pagina, a testimonianza del carattere veramente poco artistico della rubrica: «Minuetto danzato con gioia e perfezione da Tata ed Anna Pizzini, Mariuccia e Giannina Amari alla "Festa dei piccoli" che ha avuto luogo al Grande Albergo Gallia, indetta dal Comitato Milanese della Dante Alighieri a favore del proprio asilo di Bolzano. (Vedi notizie in Gazzettino alla pag. 5)»; «Sonia Henie, la campionessa mondiale di pattinaggio, di nazionalità norvegese, prima di accingersi ad una esibizione pubblica al Palazzo del Ghiaccio [sic].»; «S.A.R. il Principe Aimone di Savoia, Duca di Spoleto, al "Tiro al Piattello" sul Piroscavo "Conte di Savoia".»; «Il piroscavo "Conte di Savoia" in una suggestiva visione di luce e di ombre.»; «Miss Jannette Mac Donald col suo cane orso in viaggio sul "Conte di Savoia".»; «Corrado Romano. Il violinista dodicenne che ha tenuto al Conservatorio di Milano un applauditissimo concerto. (Vedi notizie nel Gazzettino alla pag. 5).».

⁷⁰ Su Michele Soli, che risulta tra i primi laureati della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Milano (matricola 71), si veda GIUSEPPE SERPI, *Curiosità d'archivio: i primi laureati della facoltà*, in «Notiziario. Periodico informativo», n°2, aprile 1997, p. 3 (disponibile anche online alla url <http://www.algiusmi.it/notiziari/ALG02.pdf>; ultima consultazione 12 aprile 2011).

Tra il 1° giugno ed il 20 giugno del 1933, presso la Galleria Pesaro viene allestita la mostra futurista in onore di Umberto Boccioni⁷¹, cui partecipa anche Regina. Per la verità, circa la partecipazione alla mostra da parte della scultrice pavese i pareri sono discordi⁷² (in primo luogo perché – nel catalogo della rassegna – il suo nome non compare tra i pur numerosissimi espositori)⁷³; tuttavia, a mio avviso, gli articoli pubblicati in occasione dell'esposizione – che nelle prossime pagine si analizzeranno – dovrebbero poter fugare ogni dubbio circa l'effettiva partecipazione di Regina alla mostra. Quanto ai contributi in catalogo, ai nostri fini sono poco interessanti: oltre ad un breve testo che presenta la «mostra personale» di Dottori (che espone trentaquattro pezzi)⁷⁴, troviamo un'in-

⁷¹ *Omaggio futurista a Boccioni*, Milano, Galleria Pesaro, 1-20 giugno 1933. Circa le date di apertura e chiusura della mostra ci sono diverse imprecisioni. Anna Maria Bagnasco, negli apparati del catalogo curato da Paolo Campiglio per la mostra di Palazzolo sull'Oglio, scrive erroneamente «dal 15 giugno» e non segnala la data di chiusura (ANNA MARIA BAGNASCO, *Bibliografia ed esposizioni*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 150-158: 150). Elena Pontiggia, nella cronologia delle «vicende della pittura e della scultura» a corredo del catalogo della mostra *Milano anni Trenta*, segnala correttamente l'apertura ma non la chiusura (ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Cronologia. Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 306-321: 313). Enrico Crispolti, nel catalogo della mostra *Ricostruzione futurista dell'universo*, segnala invece indica genericamente «giugno» (ENRICO CRISPOLTI, *Appunti per un regesto del Futurismo italiano*, in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 549-571: 568). Sulla base degli articoli da me raccolti, che fra poco si analizzeranno, la mostra risulta inaugurata il 1° giugno (si veda *Un discorso di S.E. Marinetti per le onoranze a Boccioni*, in «Il Secolo-Sera», 2 giugno 1933: «Ieri sera alla Galleria Pesaro, inaugurandosi una affollata mostra di pittori e scultori futuristi, ordinata in omaggio ad Umberto Boccioni [...]») e chiusa il 20 dello stesso mese (*Le onoranze a Umberto Boccioni: l'omaggio degli artisti futuristi*, in «Il Popolo d'Italia», 11 giugno 1933: «La Mostra che si chiude il 20 [...]»). Tuttavia, poiché diverse recensioni – che si vedranno – sono successive di pochi giorni, si deve immaginare una sorta di proroga almeno sino al 28 giugno (data, appunto, dell'ultima recensione).

⁷² Sulla questione si tornerà dettagliatamente nel terzo capitolo, ma sin d'ora si può dire che Enrico Crispolti, ad esempio, ha più volte sostenuto che l'artista «non risulta partecipare all'Omaggio futurista a Boccioni, a Milano, nel 1933 (al contrario di quanto si è ripetuto anche nel catalogo della retrospettiva di Modena, 1979-80)» (*Regina*, in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, p. 615; cfr. anche ENRICO CRISPOLTI, *Cesare Andreoni e il futurismo milanese*, in ARCHIVIO CESARE ANDREONI, a cura di, *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano fra le due guerre*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993, Bergamo, Edizioni Bolis, 1992, pp. 71-92: 82).

⁷³ *Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, 1-20 giugno 1933, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1933.

⁷⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Gerardo Dottori pittore futurista*, in *Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, 1-20 giugno 1933, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1933, pp. 14-16.

troduzione a firma di Marinetti⁷⁵ che si preoccupa in primo luogo di collocare il Futurismo nell'ambito ideologico del fascismo, per poi «ricapitolare sinteticamente» le «vittorie indiscusse» del movimento⁷⁶.

Data l'importanza dell'evento, i riscontri sulla stampa non si fanno attendere, e sebbene per quel che concerne Regina non sia possibile trovare nulla più di qualche citazione, è comunque interessante passare rapidamente in rassegna i vari articoli, non solo per dimostrare – si diceva – che l'artista pavese ha partecipato all'esposizione, ma anche per comprendere in che modo l'opera reginiana si sia inizialmente inserita nel clima del Futurismo.

Già il 2 giugno un articolo su «Il Secolo-Sera»⁷⁷ informa i lettori su quanto avvenuto durante l'inaugurazione della rassegna⁷⁸, sottolineando che «S.E. Marinetti ha passato in rassegna, in un lucido e stringente esame critico, le opere esposte che costituiscono un sommario notevolissimo della attività futurista»:

circa 500 tra pitture e sculture, tra le quali quelle di Dottori, Oriani, Mino Rossi [sic], Prampolini, Munari, Bot, Ambrosi, Di Bosso, Bruschetti, Marisa Mori, Benedetta, Regina, Testi, Andreoni, Diulgherow [sic], Thayat [sic].

Di nuovo nulla di significativo, dunque, in sede specificamente critica; preciso solamente che il tono e i contenuti dell'articolo lo fanno decisamente apparire come un redazionale preparato direttamente in ambito futurista, poiché più di qualche frase – nella forma come nella sostanza – risulta

⁷⁵ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, in *Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, 1-20 giugno 1933, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1933, pp. 3-8.

⁷⁶ «Le onoranze Nazionali che Milano tributerà sotto l'alto patronato del Duce, al genio futurista di Boccioni ci costringono a ricapitolare sinteticamente le nostre vittorie indiscusse» (*ivi*, pp. 3-8: 3). Tra queste «vittorie» del Futurismo, Marinetti cita in particolare l'architettura santeliana e soprattutto le recenti prove di arte sacra di Fillia, Dottori e Severini.

⁷⁷ *Un discorso di S.E. Marinetti per le onoranze a Boccioni*, in «Il Secolo-Sera», 2 giugno 1933.

⁷⁸ In particolare, il recensore si sofferma sul discorso su *Umberto Boccioni e il futurismo mondiale* tenuto in quell'occasione da Marinetti, il quale – partendo da una rilettura dell'opera di Boccioni e della sua influenza sulla scena artistica internazionale – prosegue dapprima esaltando l'architettura santeliana (e difendendo peraltro, su queste basi, il progetto michelucciano vincitore del concorso per la stazione di Firenze, non futurista ma di sapore moderno), e quindi occupandosi della Triennale di Milano di quell'anno (esaltandone l'architettura e polemizzando invece per la pittura novecentista che ne era corollario). Sui rapporti tra i futuristi e gli architetti razionalisti, e sulla differente interpretazione dell'opera e dell'eredità santeliana, si veda in particolare EZIO GODOLI, *Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989², pp. 68-74; cfr. anche pp. 74-77.

davvero troppo celebrativa del movimento marinettiano per provenire dalla penna di un non futurista⁷⁹.

Più interessante per quanto riguarda Regina, se non altro perché la fotografia di una sua opera viene riprodotta in notevoli dimensioni per illustrare l'articolo, è il contributo *Le onoranze a Umberto Boccioni. L'omaggio degli artisti futuristi*, anch'esso di autore anonimo, pubblicato l'11 giugno su «Il Popolo d'Italia»⁸⁰. Il recensore si preoccupa innanzitutto di informare circa le altolocate personalità a vario titolo coinvolte in queste «onoranze nazionali»⁸¹, per poi citare – seguendo ordinatamente l'articolazione della mostra in varie sezioni – alcune tra le opere che ritiene più interessanti⁸². A questo proposito, è interessante notare che i pezzi di Regina non sono stati inseriti nella sezione dedicata alla scultura (in cui compaiono una piccola personale di Mino Rosso e saggi di Thayaht, Di Bosso, Spiridigliozzi, Rancati⁸³ e «qualche altro»), ma nella sala complessivamente dedicata «all'architettura, alla scenografia ed all'arte decorativa»:

ecco le ceramiche di Albissola del Gaudenzi, i bozzetti di teatro di Bruno Aschieri, i mobili del Mastruzzi e, nell'architettura, i progetti del giovanissimo Magnaghi della nostra Accademia di Brera, il quale nel «Palazzo per esposizione» ha cercato di risolvere un'interessante problema di luce, del Gavazza, del Mazzarin, del De Giorgio di Padova e di Tullio Aschieri. La signora Regina Bracchi presenta alcuni saggi di scultura in stagnola, nella quale si è specializzata con qualche successo.

⁷⁹ Soprattutto due periodi mi paiono dimostrarlo: «Marinetti ha ricordato tutto lo svolgimento del futurismo ed il suo trionfale affermarsi nell'epoca nostra nei suoi fondamentali obiettivi di creatore di modernità e di banditore dell'italianità», e «Alle soglie dell'epoca contemporanea, vero profeta della città futura, ed antesignano della architettura nuova, sta Sant'Elia, colla sua originalissima e anticipatrice visione architettonica che stranieri di ogni nazione hanno poi ricalcata e copiata, ma che rimane indistruttibile gloria italiana» (*Un discorso di S.E. Marinetti per le onoranze a Boccioni*, in «Il Secolo-Sera», 2 giugno 1933).

⁸⁰ *Le onoranze a Umberto Boccioni: l'omaggio degli artisti futuristi*, in «Il Popolo d'Italia», 11 giugno 1933.

⁸¹ L'iniziativa gode dell'«alto patronato di S.E. Benito Mussolini» e della presidenza onoraria del Podestà di Milano Duca Marcello Visconti di Modrone, mentre Marinetti è presidente effettivo del Comitato; accanto al Comitato d'onore costituito da ben 162 personalità «fra le più eminenti, d'Italia e dell'estero», compare inoltre un Comitato esecutivo composto tra gli altri da Buzzi, Depero, Fillia, Prampolini e Giorgio Nicodemi, «questi due ultimi, quali segretari» (*ibidem*).

⁸² In particolare, il recensore si sofferma ampiamente sui lavori esposti da Dottori nella sua personale interna alla rassegna (*ibidem*).

⁸³ Erroneamente citato come «Rancato» nell'articolo (*ibidem*).

Come accennato, inoltre, a metà del breve articolo viene riprodotta la fotografia di un'opera di Regina, *Sofà*; la didascalia cita tuttavia il pezzo in questo modo:

Regina Bracchi: «Donna che dorme» (scultura in stagnola).

Le opere di Regina, dunque, in questa sua prima importante presenza all'interno del movimento futurista vengono probabilmente ritenute – dagli stessi organizzatori futuristi – più dei divertenti soprammobili che delle sculture vere e proprie, tanto da potere essere collocate accanto ad oggetti di sicura funzionalità pratica come vasi e mobili. In questo senso, dunque, la posizione dei futuristi non appare troppo dissimile da quella espressa da Edoardo Persico. Ciononostante, dal canto suo, il recensore de «Il Popolo d'Italia» definisce apertamente i pezzi reginiani «sculture», anche se poi è imprecisa l'identificazione del materiale, che non è «stagnola» ma alluminio e latta (anche se in realtà, per quanto riguarda l'unica opera riprodotta, non abbiamo certezze assolute, poiché questa *Donna che dorme*, o questo *Sofà* che dir si voglia, è un pezzo leggermente diverso da quello – certamente in alluminio – ora conservato presso il Museo Regina di Mede Lomellina). Interessante, infine, è il fatto che il recensore sostenga che Regina si è «specializzata con qualche successo» nella realizzazione di queste opere: evidentemente, dunque, la sua produzione doveva già essere sufficientemente nota. Infine, segnalo che in mostra non paiono essere stati esposti i polimerici di Regina, poiché l'articolista non li cita quando affronta la sezione specificamente dedicata a questa nuova forma d'arte⁸⁴.

Cinque giorni più tardi, «Il Popolo d'Italia» torna nuovamente sull'esposizione con un secondo articolo⁸⁵, stavolta dedicato a quelli che oggi definiremmo "eventi collaterali" alla mostra⁸⁶. Dopo una

⁸⁴ Ne espone invece l'amico Bruno Munari, definito autore dei «saggi più numerosi e più... dimostrativi» in tal senso: tra di essi, una *Avventura su cielo rosa* riprodotta anch'essa nell'articolo con data 1932 (*ibidem*).

⁸⁵ *Le onoranze a Boccioni*, in «Il Popolo d'Italia», 16 giugno 1933.

⁸⁶ Un più ampio programma di iniziative collaterali alla mostra si trova in un articolo dal titolo *Onoranze nazionali a Umberto Boccioni* (sfortunatamente senza data né firma, e purtroppo privo anche dell'indicazione della testata) da me rinvenuto tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani. Riporto dunque, ad integrazione di quanto si può riscontrare negli articoli che saranno esaminati nelle prossime pagine, il programma completo degli eventi: «14 Giugno - Ore 11: Inaugurazione della Grande Mostra delle opere di Umberto Boccioni esposte nella Sala del Consiglio del Castello Sforzesco. Discorso del Podestà duca Visconti di Modrone. Discorso di S.E. Marinetti. - Ore 17: Grande ricevimento a Palazzo Marino di tutte le autorità cittadine e dei futuristi convenuti a Milano. Inaugurazione della strada che il Comune dedica a Umberto Boccioni. / 15 Giugno. - Ore 11: Adunata futurista nella Galleria Pesaro. Manifestazione di plauso al giornale "Futurismo". - Ore 12: Inaugurazione del padiglione futurista Prampolini alla Triennale. Discorso di S.E. Marinetti».

riunione mattutina in cui Marinetti «ha parlato a lungo – vivamente acclamato – riaffermando i caratteri del futurismo, in tutte le manifestazioni della vita», i futuristi convenuti si recano in visita alla Triennale, presso la quale – ricevuti dai responsabili dell'istituzione – seguono dapprima la spiegazione di Prampolini circa i criteri utilizzati per la sua *Stazione per aeroporto civile*, e poi una nuova prolusione di Marinetti che svolge il tema *I futuristi alla Triennale*. Alle 15, ritorno alla Galleria Pesaro e «seconda seduta dell'adunata futurista, presenti anche alcune signore, fra cui Benedetta, Marisa Boni [Mori?], le signore Quattronsi, Regina e Pansiotti» (è questa l'unica citazione di Regina nell'articolo); tra le altre cose, nel corso della riunione si parla – e la cosa è interessante – «della donna»⁸⁷. Dopo che «molti dei presenti hanno interloquuto e fra gli altri Farfa, De Pero [sic], Russolo, Munari, Sicas [sic], De Sanctis, Monarchi e Vianello», Marinetti chiude la seduta leggendo i telegrammi da lui spediti – a nome del gruppo futurista – a Mussolini e al Segretario del PNF Starace, nei quali il fondatore del movimento rende omaggio al regime e come sempre cerca di accreditare il Futurismo come arte fascista per eccellenza⁸⁸. Infine, alle 21, ecco il famoso «Circuito di poesia» sul tema *Umberto Boccioni e la modernolatria*, che vede vincitore Pino Masnata (erroneamente citato come «Masnada» nell'articolo).

Nulla da segnalare, dunque, per quanto riguarda nello specifico Regina; tuttavia, vale la pena di sottolineare come l'artista pavese partecipasse a queste animate riunioni, cui tra l'altro erano presenti anche altre leve femminili del Futurismo, e in cui si poteva anche parlare del ruolo della donna (futurista, ovviamente). Né meno importante è evidenziare il carattere sinceramente fascista

ti: "I futuristi alla Triennale di Milano". - Ore 15: Dibattito futurista nella Galleria Pesaro. Segretario generale Mino Somenzi. - Ore 21: Grande circuito di poesia nella Galleria Pesaro per l'elezione del poeta campione 1933. Tema: "Umberto Boccioni e la modernolatria". Giuria: Balla, Benedetta, Brunas, Buzzi, Depero, Dottori, Fillia, Folgore, Marinetti, Prampolini, Russolo. Cronometrista: comm. Pesaro. / 16 Giugno. - Ore 20:30: "La plastica mangiabile" modellata dai futuristi Fillia, Munari, Prampolini. Serata di cucina futurista alla Galleria Pesaro».

⁸⁷ «Si è trattato dell'architettura – relatore Prampolini – della letteratura e pittura futuriste, delle parole in libertà, della donna, della macchina, del problema delle "razze" e della nazionalità e dell'esperanto» (*Le onoranze a Boccioni*, in «Il Popolo d'Italia», 16 giugno 1933).

⁸⁸ «Ecco il telegramma inviato al Capo del Governo: "S.E. Mussolini - Roma - *Poeti, pittori, scultori, architetti e musicisti rappresentanti tutti i gruppi futuristi d'Italia, riuniti nella grande Mostra di 90 aeropittori alla Galleria Pesaro per glorificare Umberto Boccioni, Ti ringraziano per il Tuo Alto patronato, esprimendo a Te, genio futurista della nuova Italia fascista fervida ammirazione e devozione e riaffermano che il grande Fascismo creato da Te ha per sua genuina espressione artistica il futurismo italiano.* - MARINETTI". / Al Segretario del Partito è stato così telegrafato: "S.E. Achille Starace - Roma . - *Al caro e valoroso Segretario del Partito Fascista il fervido saluto di tutti i futuristi italiani, riuniti a Milano per glorificare la memoria del futurista Umberto Boccioni interventista, volontario, combattente, creatore della dinamica arte futurista che è l'espressione genuina del dinamico Fascismo.* - MARINETTI".» (*Le onoranze a Boccioni*, in «Il Popolo d'Italia», 16 giugno 1933).

che la manifestazione assumeva se non altro per volere di Marinetti: certo questo non significa automaticamente che tutti i presenti dovessero per forza di cose condividere l'entusiasmo marinettiano per il regime, ma è altrettanto chiaro che la connotazione della manifestazione non era affatto neutrale.

Anche i successivi articoli sulla mostra non offrono alcuna specifica indicazione sulle opere di Regina, che risulta solamente citata e peraltro sempre con la medesima formula, frutto – con ogni probabilità – di un redazionale che gli autori degli articoli sembrano essersi limitati a modificare leggermente. Infatti, tanto sui due articoli identici pubblicati da Paolo Sighinolfi su «La Gazzetta del Mezzogiorno» il 20 giugno⁸⁹ e su «Il Corriere emiliano» il 23 giugno⁹⁰, quanto sul pezzo anonimo che compare su «Il Secolo XIX» il 28 giugno⁹¹, Regina è citata con queste parole tra gli artisti che espongono nella sezione di architettura e arte decorativa:

La Mostra di Architettura e d'arte decorativa comprende progetti degli architetti Di Giorgio, Aschieri, Cavazzi e Magnaghi; vetri colorati di Mariotti, le ceramiche dipinte di Peretti; gli azzurri di Dormal e le sculture in stagnola della Bracchi.

È presumibile, dunque, che sia stato lo stesso ufficio stampa di Marinetti a sostenere che le opere esposte dall'artista pavese fossero «in stagnola». L'articolo del quotidiano genovese, inoltre, oltre a descrivere Munari come una delle personalità più interessanti della mostra, aggiunge – poche righe più sopra – che all'interno della rassegna

Importanti mostre personali hanno poi Pippo Oriani, Mino Rosso, Benedetta, Marisa Mori, Regina, Fides Testi, Adele Gloria:

sebbene questo sia l'unico testo che accenna ad una "personale" di Regina – che in effetti, almeno a quanto ne sappiamo, non ci fu –, dobbiamo tuttavia pensare che il gruppo dei suoi lavori fosse comunque sufficientemente cospicuo da giustificare una simile affermazione. Infine, segnalo che entrambi gli articoli dedicano notevole spazio all'analisi dell'arte di Boccioni e alla mostra di questi

⁸⁹ PAOLO SIGHINOLFI, *Vivere per dare alla patria immortale maggior fama*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 giugno 1933.

⁹⁰ PAOLO SIGHINOLFI, *Vivere per dare alla patria immortale maggior fama*, in «Corriere Emiliano», 23 giugno 1933.

⁹¹ *La specola delle arti - Le notizie*, in «Il Secolo XIX», 28 giugno 1933.

presso il Castello Sforzesco, mentre si limitano ad informare solo piuttosto rapidamente circa la mostra della Galleria Pesaro⁹².

Le successive citazioni del nome di Regina sulla stampa sono legate a una mostra più piccola – del solo gruppo futurista milanese – allestita presso la Libreria Bolaffio di via De Amicis, che viene segnalata molto rapidamente su «Il Secolo-Sera»⁹³ e sul periodico futurista filliano «La Terra dei Vivi»⁹⁴; inaugurata il 6 luglio alle ore 21 (notevole la modernità dell'orario serale), includeva opere di «aeropittura, pittura, plastica, polimaterici e tavole parolibere» di Munari, Ricas, Andreoni, Duse, Manzoni, Furlan, Scaini, Boschini Asinari, Frisone, Negri e Regina (secondo «La Terra dei Vivi» vi partecipa anche Masnata).

Più significativa la presenza di una riproduzione fotografica del già più volte citato *Sofà*, ancora su «La Terra dei Vivi», il 25 luglio⁹⁵: per quanto la didascalia segnali correttamente l'opera come presente alla «Mostra d'arte futurista (Galleria Pesaro - Milano)», appare molto più interessante il fatto che essa si affianchi ad un articolo firmato «L.C.» (ovvero Luigi Colombo, nome all'anagrafe di Fillia) intitolato *Oggetti decorativi*, poiché come abbiamo visto le opere di Regina sono state più volte interpretate come divertenti soprammobili anche in seno allo stesso Futurismo. In questo caso, tuttavia, l'accostamento pare essere più questione di impaginazione che non di stretto rapporto tra testo e immagine: è vero che nella stessa pagina, due immagini sopra il *Sofà* di Regina, è riprodotta una fotografia degli interni della *Casa sul lago per un artista* che appare in qualche modo un'illustrazione per l'articolo in cui Terragni descrive la casa stessa (realizzata per la V Triennale di Milano e già illustrata da una fotografia dell'esterno), ma da quanto si legge nel testo non sembra che *Sofà* possa avvicinarsi a ciò che Fillia, nel suo intervento, intende per "oggetto decorativo". Il leader del gruppo futurista torinese sostiene infatti che la modernità richiede

un nuovo modo di dare forma d'arte agli oggetti decorativi. Non saranno mai imitazioni o riduzioni di case, ma accordi di linee orizzontali, proporzioni di volumi, accordi di forme geometri-

⁹² In particolare, Sighinolfi ripercorre la parabola creativa e la vita di Boccioni, mentre l'anonimo recensore de «Il Secolo XIX» affida l'esame dell'arte boccioniana alle parole in quell'occasione pronunciate da Carlo Carrà, ormai già da tempo lontano dal Futurismo ma presente alla commemorazione del vecchio amico scomparso.

⁹³ *Mostra futurista*, in «Il Secolo-Sera», 5 luglio 1933.

⁹⁴ *Mostra d'arte futurista*, in «La Terra dei Vivi», 10 agosto 1933.

⁹⁵ «La Terra dei Vivi», 25 luglio 1933. Per un rapido inquadramento su «La Terra dei Vivi» si veda STEFANO DEMI, "La terra dei vivi", in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 1163-1164.

che pure, il cui risultato è sempre ASTRATTO cioè non simile ad alcuna forma esistente, pur rispettando la funzione a cui è destinato l'oggetto.

Evidentemente, dunque, Fillia immagina qualcosa di molto diverso dal pezzo reginiano, tanto più che gli esempi da lui proposti sono le tazzine e i vasi portafiori realizzati da Tullio d'Albisola su disegni forniti da lui stesso: oggetti che meglio rispondono al principio da lui espresso poche righe più sopra, vale a dire

oggetti che più si adattano alle linee essenziali dei mobili stessi, come un prolungamento lirico e come un riassunto plastico della casa stessa.

In questo senso, dunque, sebbene Fillia non lo formalizzi esplicitamente, sembrerebbe che egli possa semmai essere più propenso a considerare i lavori di Regina – che molto si distanziano dalle caratteristiche di ciò che definisce «oggetto decorativo» – come delle sculture *tout court*.

Una nuova mostra milanese, allestita in dicembre al Circolo Nazario Sauro⁹⁶, riporta Regina sulle pagine dei quotidiani. Si tratta di una rassegna collettiva organizzata nell'ambito della «Quindicina futurista», alla quale partecipano per lo più futuristi di area lombarda (anche se non mancano protagonisti attivi in altri contesti, tra cui Depero, Prampolini e Tullio d'Albisola); riscontri interessanti si hanno su «Il Corriere della Sera» del 6 dicembre e su «Il Popolo d'Italia» del 22 dicembre.

L'articolo del «Corriere»⁹⁷ è il più ampio tra i due, e si sofferma inizialmente sui discorsi pronunciati il giorno precedente – in occasione dell'inaugurazione – da Marinetti e Munari (quest'ultimo, in particolare, ebbe il compito di spiegare ai presenti il «significato di aeropittura, di aeroplastica e delle composizioni "polimateriche"»). Regina è citata nelle righe che chiudono l'articolo, dopo la segnalazione dei «plastici», dei dipinti e dei polimaterici esposti proprio da Munari:

La Mostra non esclude altri temi e forme d'arte futurista. E le pitture dell'Albano, dell'Asinari, del Rossi, i disegni del Costa, le sculture del Vaccarini, i ritratti in alluminio di Regina, i «fotogrammi» di Gege Bettinelli [*sic*], i progetti architettonici di Balzarro, di Ledda, di Magnaghi s'aggiungono a questa comprensiva rassegna del futurismo artistico lombardo, resa anche più varia da una piccola raccolta d'oggetti decorativi: arazzi di De Pero [*sic*], cuscini di Silvia

⁹⁶ *Mostra futurista di aeropittura*, Milano, Circolo Nazario Sauro, 5-19 dicembre 1933.

⁹⁷ *La mostra di aeropittura inaugurata da Marinetti*, in «Corriere della Sera», 6 dicembre 1933.

Maggioni, pannelli di Manzoni, figure in metallo cromato di Negri, ceramiche policrome di Al-bisola.

Significativamente, le opere di Regina ora trovano spazio tra i pezzi artistici veri e propri, e non vengono considerati lavori di arte decorativa: dunque, nonostante la scarsità di letture critiche di una certa organicità e la conseguente necessità di basarsi sulle poche parole spese sul conto dell'artista pavese, sembra di poter individuare, nel 1933, un importante salto di qualità nell'interpretazione dei lavori di Regina all'interno del Futurismo, i cui membri ora classificano senza esitazioni tra le «sculture», e non più tra gli oggetti d'arte decorativa, i pezzi reginiani; e conferma in effetti questa nuova posizione anche la recensione de «Il Popolo d'Italia» del 22 dicembre⁹⁸, che elenca Regina tra gli artisti «più noti» accanto – tra gli altri – a Prampolini, Depero e Munari, segnalandone in particolare un'opera:

[...] e la signora Regina Bracchi, particolarmente efficace in «Polenta e pesce» [*sic*], misto di alluminio che è la sua materia preferita e di altre più o meno consimili materie.

È piuttosto difficile capire il perché di questo nuovo atteggiamento, non tanto presso i recensori quanto piuttosto all'interno dello stesso movimento futurista (perché la suddivisione delle mostre in sezioni, ovviamente, era stabilita dai promotori e non dai cronisti). Da un lato, si potrebbe pensare che a facilitare questo radicale cambio di prospettiva abbia potuto contribuire l'esplicita forma del "ritratto"⁹⁹ che le opere presentate da Regina in questa occasione hanno assunto: è vero naturalmente che anche un'opera come la più volte incontrata *Signora provinciale* poteva essere interpretata come ritratto (anche se a rigore – certamente – essa inclina più verso la caricatura, o quanto meno verso la caratterizzazione tipologica), ma d'altra parte va precisato che per quanto ne sappiamo né la *Signora provinciale* stessa, né altre opere reginiane più o meno rigorosamente assimi-

⁹⁸ GIOVANNI MUSSIO, *Le mostre d'arte. I futuristi alla Nazario Sauro*, in «Popolo d'Italia», 22 dicembre 1933. Nella bibliografia reginiana, l'articolo è spesso erroneamente indicato come a firma di "Giovanni Musso"; cfr. MARISA VESCOVO, a cura di, *Regina (1894-1974)*, catalogo della mostra Modena, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 dicembre 1979 - 15 gennaio 1980, Modena, Cooptip, 1979 («Continuità dell'avanguardia in Italia», 2), p. 35; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, p. 160; PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, p. 150. A proposito della mostra, segnalo anche la personale di Albano e l'esposizione di polimerici da parte di Munari, che presenta altresì «le più recenti applicazioni della fotografia futurista» e partecipa anche alla sezione di architettura.

⁹⁹ Si veda il già citato giudizio dell'articolista del «Corriere».

labili a ritratti, sono state *certamente* presentate dalla scultrice – prima di questo momento – in mostre di ambito futurista.

Un'ultima segnalazione della rassegna, pubblicata su «Quadrivio» il 14 gennaio del 1934¹⁰⁰ a firma di Luigi Bolgiani, cita semplicemente la «signora Regina» tra i membri della «milizia di F.T. Marinetti» che «si fa largo». In particolare, mentre a proposito di Vaccarini si parla di «sculture», Regina è nel gruppo degli artisti di cui si citano «i polimaterici e le tele» insieme a «Munari, Scaini, Depero, Albano, Prampolini, Manzoni, Furlan, Rossi, Asinari, Rikas [sic]».

1.6 Nuove segnalazioni (1934)

Il 1934 è per Regina un anno particolarmente ricco di segnalazioni, anche se rimane sostanzialmente invariato il *trend* che la vede per lo più citata in maniera assai rapida tra i tanti esponenti del Futurismo.

Innanzitutto, la scultrice è citata da Gerardo Dottori – artista per il quale peraltro nutriva grande stima¹⁰¹ – in un articolo intitolato *Un quarto di secolo d'arte futurista* che viene pubblicato il 20 febbraio 1934 sul filliano «La Città Nuova»¹⁰² e su «Il Piccolo della Sera»¹⁰³. Si tratta di un interessante articolo celebrativo del venticinquesimo anniversario della nascita del Futurismo, in cui Dottori delinea lo sviluppo dell'arte visiva futurista a partire – curiosamente – dal 1909 e non dal 1910, accreditando cioè un intervento di Boccioni nel movimento già a partire dall'indomani del lancio del manifesto di fondazione.

Diverse sono le cose che vale la pena notare, non tanto per quanto riguarda strettamente Regina quanto piuttosto per una comprensione più generale del momento del Futurismo in cui lei stessa si inserisce. Innanzitutto è inevitabile sottolineare il fatto che le opere futuriste di Soffici e soprattutto di Carrà vengano decisamente sminuite, definendole «inquinata da tendenze straniere»: non potendo negare ai due ex-amici ormai nemici una partecipazione alle vicende del movimento, li si accredita di una "francofilia cubista" che necessariamente – si sostiene – li ha condotti sulla strada

¹⁰⁰ LUIGI BOLGIANI, *Mostra d'arte a Milano*, in «Quadrivio», 14 gennaio 1934. Bolgiani, milanese di Bernareggio che fu tra i fondatori di «Giustizia e Libertà», sarà costretto all'esilio in Francia proprio nel corso del 1934.

¹⁰¹ Comunicazione personale di Gaetano Fermani.

¹⁰² GERARDO DOTTORI, *¼ di secolo d'Arte Futurista*, in «La Città Nuova», 20 febbraio 1934.

¹⁰³ GERARDO DOTTORI, *25° del futurismo. ¼ di secolo d'Arte Futurista*, in «Il Piccolo della Sera», 20 febbraio 1934.

del ritorno all'ordine. Un po' meglio se la cavano Severini e soprattutto Russolo (per la sua opera musicale), mentre aperta è la lode di Balla «creatore della pittura astratta e di uno stile decorativo imitato ovunque», definito l'«unico dei primi futuristi che ha resistito con una tenacia e una fede eroiche». Subito dopo, Dottori segnala se stesso, Depero e Prampolini come aderenti al Futurismo già nel 1913, e quindi colloca nel dopoguerra una ripresa dell'attività polemica del movimento nei confronti della «piccola arte modesta, casareccia, fatta di piccole idee sfruttatissime da quasi un secolo di uso» (testimonianza, questa, del fatto che lo stesso Dottori – che pure ha partecipato attivamente ad entrambe le fasi – individuava una qualche discontinuità, anche se certamente non una vera e propria cesura, tra le due stagioni prebellica e postbellica del movimento). A questo punto, Dottori cita i membri di diversi gruppi futuristi locali¹⁰⁴, sottolineando assai significativamente come «Marinetti capo e fondatore del Futurismo sa tenere intorno a sé un gruppo di artisti di primo ordine e cioè artisti creatori con personalità distinte e inconfondibili che – cosa rarissima nella storia dei gruppi artistici – danno un esempio di accordo, affiatamento e cameratismo completi»; tale posizione, estremamente interessante, dimostra come Dottori interpretasse in qualche modo il Futurismo come una sorta di grande cappello di arte d'avanguardia sotto il quale era possibile raccogliere una enorme quantità di ricerche anche differenti, che spaziano peraltro – ormai – anche nei campi sino a poco tempo prima inediti, quali quello dell'aeropittura e quello della pittura religiosa. In seguito, dopo aver precisato che «le più recenti manifestazioni [del Futurismo, ndr] han dato dei risultati grandiosi», consentendo di scoprire addirittura «300 [...] futuristi fin'ora sconosciuti», ecco che Dottori cita – tra le più significative nuove leve del Futurismo – anche Regina:

Queste mostre e i giornali hanno rivelato nomi di giovani che faranno certamente strada e che si sono aggiunti a quelli di tanti altri già imposti come Dormal, Voltolina di Giorgio [sic], e il vigoroso aeropittore Ambrosi; Di Bosso, Crali, d'Anna [sic], Regina, Bot, lo scultore Rancati, Ricas, Furlan e molti altri.

Questi, secondo Dottori, gli artisti della nuova generazione futurista destinati a portare il movimento oltre i suoi raggiungimenti dell'epoca, «andando avanti verso nuove conquiste e realizzazioni», sorpassando il Futurismo «con un futurismo ancora più audace e dinamico». Del resto, scrive l'artista perugino, dopo venticinque anni di storia il Futurismo ha ormai dimostrato di possedere una indiscutibile vitalità, per cui «si può facilmente prevedere che empirà di sé tutto il nostro secolo proiettandosi sul secolo venturo».

¹⁰⁴ Precisamente, quelli di Bologna, Torino, Roma, Milano, Firenze (*ibidem*).

Infine, a proposito di «La Città Nuova»¹⁰⁵, il periodico filliano che ha ospitato l'articolo, credo sia pertinente segnalare un'altra questione, che può aver contribuito a giustificare la presenza del contributo di Dottori all'interno della rivista (anche se è evidente che il carattere celebrativo dell'intervento e la memorabile ricorrenza rendevano la pubblicazione quasi inevitabile). «La Città Nuova», infatti, costituisce a questa data l'organo di informazione e di dibattito attraverso il quale Fillia – proseguendo la linea editoriale già propria de «La Città Futurista»¹⁰⁶ – cerca di trovare un punto d'incontro con gli architetti razionalisti, con i quali condivide molti assunti relativi alla necessità di una "modernità" architettonica, ma dai quali invece lo allontana il peso attribuito alla componente lirica e immaginativa quale antidoto alla pura razionalità (che è invece esaltata come puro e primario valore da architetti come Cuzzi o Levi-Montalcini). In tal senso, l'identificazione dei futuri protagonisti del movimento in figure come quelle di Regina, Ricas o Bot (che certamente non fanno parte del ramo più "razionale" del movimento) può aver trovato una singolare confluenza di interessi con il progetto culturale di cui la rivista si faceva portatrice.

Il mese di marzo fa registrare innanzitutto la pubblicazione per così dire ufficiale del *Manifesto tecnico della aeroplastica futurista* (cofirmato da Regina con Munari, Ricas, Gelindo Furlan e Carlo Manzoni) sulle pagine di «Sant'Elia» / «Futurismo»¹⁰⁷, dove è accompagnato da un fondo di Marinetti intitolato *Il 25° del Futurismo festeggiato dai futuristi venticinquenni* (in cui Regina è semplicemente citata tra i firmatari del manifesto)¹⁰⁸ e da alcune *Precisazioni sulla giovinezza* di Mino Somenzi (in cui invece non è citata)¹⁰⁹; nello stesso mese, inoltre, riscontriamo un numero partico-

¹⁰⁵ EZIO GODOLI, "La città nuova", in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 289-291.

¹⁰⁶ EZIO GODOLI, "La città futurista", in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 287-289.

¹⁰⁷ Il manifesto, di cui si parlerà nel capitolo dedicato ai rapporti tra Regina e il Futurismo, è pubblicato sul n. 5 di «Sant'Elia», coincidente con il n. 62 di «Futurismo». La storia intrecciata delle due testate «Futurismo» e «Sant'Elia» è complessa: nella sostanza, «Futurismo» nasce nel maggio 1932 e pubblica sino al n. 59 del 26 novembre 1933; a quel punto la rivista si trasforma in «Sant'Elia», ma già nel n. 3 del nuovo periodico ricompare – nell'ultima pagina – anche la testata «Futurismo», con numerazione che parte dal n. 60 (riprendendo, cioè, dal numero in cui si era interrotta la pubblicazione della prima versione di «Futurismo»). Si veda LILIANA GRUEFF, "Futurismo", pp. 495-498, e EZIO GODOLI, "Sant'Elia", pp. 1031-1033, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001; cfr. anche EZIO GODOLI, *Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989², pp. 90-92 e 107-109).

¹⁰⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il 25° del Futurismo festeggiato dai futuristi venticinquenni*, in «Sant'Elia», 1 marzo 1934, p. 10.

¹⁰⁹ MINO SOMENZI, *Precisazioni sulla giovinezza*, in «Sant'Elia», 1 marzo 1934, p. 10.

larmente alto di presenze di Regina sulla carta stampata non futurista, per un totale di undici articoli che però in realtà si riducono di fatto a due, replicati su diverse testate a diffusione regionale – con piccoli tagli e qualche modifica marginale – nello stesso giorno o a distanza di pochi giorni l'uno dall'altro. Nello specifico, si tratta dell'articolo intitolato *Sant'Elia-Futurismo* (talora seguito dalla specifica *N.5-62*)¹¹⁰ e dell'articolo *Marinetti e il manifesto dei futuristi venticinquenni* (talora preceduto dall'occhiello *Inesauribilità del futurismo*)¹¹¹, che in realtà altro non è se non il già citato intervento marinettiano edito su «Sant'Elia».

Il primo dei due articoli è semplicemente una sorta di recensione del numero di «Sant'Elia» / «Futurismo» in cui compare il manifesto: nulla si dice né su Regina né sullo stesso pronunciamento (che è semplicemente riportato e non commentato); ad esso, tuttavia, viene dedicata una certa enfasi, se non altro perché la pubblicazione avviene in un numero che la rivista ha in buona parte dedicato alle celebrazioni per il venticinquesimo anniversario della fondazione del movimento, rispetto al quale il manifesto stesso si pone come una ulteriore proposta indirizzata verso gli anni a venire.

Più interessante è l'altro articolo, in cui in sostanza Marinetti si serve del pretesto fornito dal manifesto (non riportato, ma del quale si annuncia la pubblicazione) per avanzare la consueta polemica nei confronti dei detrattori del movimento, individuati negli artisti non avanguardisti, nei «giovani cattolici afascisti o antifascisti» e nei «culturali pessimisti pacifisti esterofili e sedentari» che sognano di espungere dal fascismo «ogni fuoco rivoluzionario o guerriero». Per contro, scrive Marinetti, il «festoso Manifesto dei geniali futuristi venticinquenni» viene dedicato «alle anime turbolente di tutti i ventenni trentenni e quarantenni che dell'Intervento, della grande Guerra Vittoriosa e della trionfale Insurrezione Mussoliniana adorano la fiamma novatrice». Anche in questo caso, dunque, non c'è nulla da segnalare da un punto di vista critico; semmai, è interessante notare che Marinetti ponga decisamente sotto l'egida culturale del fascismo (o meglio, della versione futurista del fasci-

¹¹⁰ *Sant'Elia - Futurismo n. 5-62*, in «Corriere Mercantile», 2 marzo 1934; *Sant'Elia Futurismo (n.5-62)*, in «Ottobre», 3 marzo 1934; *Sant'Elia - Futurismo*, in «Il Piccolo», 3 marzo 1934; *Sant'Elia - Futurismo*, in «Nuovo Cittadino», 3 marzo 1934; *Sant'Elia - Futurismo*, in «Il Popolo del Friuli», 13 marzo 1934; *Sant'Elia - Futurismo*, in «Cirenaica», 15 marzo 1934.

¹¹¹ *Inesauribilità del futurismo. Il manifesto dei futuristi venticinquenni*, in «Ottobre», 3 marzo 1934; *S. E. Marinetti e il manifesto dei futuristi venticinquenni*, in «Il Popolo nuovo», 5 marzo 1934; *Inesauribilità del futurismo. Il manifesto dei futuristi venticinquenni*, in «Brennero», 8 marzo 1934. Peraltro, sebbene i titoli diversi, l'articolo in questione non si tratta dell'articolo di Marinetti che su «Sant'Elia»

smo)¹¹² il manifesto cofirmato da Regina. Impressiona ironicamente, inoltre, un altro dato: giunto ormai alle soglie dei sessant'anni, il Marinetti che nel 1909 aveva sostenuto che a quarant'anni i membri del gruppo futurista avrebbero dovuto essere sostituiti da nuove forze più giovani, pare ora molto più indulgente – pur non smentendosi esplicitamente – nei confronti dei quarantenni¹¹³... Negli stessi giorni, e precisamente l'8 marzo, «La Provincia di Bolzano» pubblica inoltre direttamente – con il titolo improprio *Il manifesto dei futuristi venticinquenni*¹¹⁴ – il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* cui si è più volte accennato.

1.7 Regina nelle recensioni della XIX Biennale di Venezia (1934)

Nel 1934 Regina partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia, esponendo alcune opere nella *Mostra degli aeropittori futuristi italiani* a cui sono state riservate le sale XLII, XLIII e XLIV¹¹⁵;

¹¹² Sulla questione – estremamente complessa – del rapporto tra il futurismo e il fascismo, e ancor più in generale del rapporto tra il futurismo e la politica, si vedano ENRICO CRISPOLTI, *Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»*, in ENRICO CRISPOLTI, BERNARD HINZ, ZENO BIROLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, pp. 7-67 (riprodotto anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, pp. 183-224); GIOVANNI LISTA, *Arte e politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Milano, Multhipla, [1980] (lo stesso testo in GIOVANNI LISTA, *Arte e politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Milano, Fondazione Mudima, [2009]); ENRICO CRISPOLTI, *Svolgimenti del futurismo negli anni trenta in Italia*, in RENATO BARILLI, FLAVIO CAROLI, VITTORIO FAGONE *et alii*, *Gli Anni Trenta: Arte e Cultura in Italia*, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 175-184 (ora anche in E. CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, pp. 280-311); UMBERTO CARPI, *L'estrema avanguardia del novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1985; EMILIO GENTILE, *Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)*, in RENZO DE FELICE, a cura di, *Futurismo, cultura e politica*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, pp. 105-159 (lo stesso testo è stato ripubblicato in volume in occasione del centenario del movimento: EMILIO GENTILE, *«La nostra sfida alle stelle». Futuristi in politica*, Bari, Laterza, 2009); EZIO GODOLI, *Guide all'architettura moderna. Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989², pp. 52-54; CLAUDIA SALARIS, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992. Per i fondamentali scritti politici di Marinetti (oltre ai manifesti politici, soprattutto *Guerra sola igiene del mondo*, *Democrazia futurista*, *Al di là del Comunismo* e *Futurismo e fascismo*), si veda FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di LUCIANO DE MARIA, Milano, Mondadori, 1968).

¹¹³ Le stesse valutazioni si possono estendere alle citate *Precisazioni sulla giovinezza* di Mino Somenzi su «Sant'Elia»: «I principi artistici spirituali proclamati dal futurismo fecero maggior presa in corpi giovani, per istinto esuberanti, arditi e generosi; ciò nondimeno si contarono e si contano a centinaia giovanissimi futuristi di quaranta e sessanta anni» (MINO SOMENZI, *Precisazioni sulla giovinezza*, in «Sant'Elia», 1 marzo 1934, p. 10).

¹¹⁴ *Il manifesto dei futuristi venticinquenni*, in «Provincia di Bolzano», 15 marzo 1934.

¹¹⁵ In catalogo, Regina compare con due gruppi di opere, segnalati genericamente – purtroppo – con i soli titoli *Gruppo A. allumini (aerosensibilità)* e *Gruppo B. allumini (aerosensibilità)*, senza ulteriori indicazioni (*XIX Biennale Internazionale*

commissario ordinatore è naturalmente Marinetti, che si occupa anche di redigere la presentazione della mostra per il catalogo (nel quale peraltro, curiosamente, i lavori di Regina non compaiono nella sezione «Sculture», ma – al contrario – tra le «Pitture»). Il testo marinettiano non fa esplicito riferimento a nessun artista, ma si limita piuttosto a precisare le coordinate (culturali e politiche) entro le quali la mostra, e dunque anche le opere di Regina che ne sono parte integrante, devono essere lette ed interpretate. Dopo una brevissima introduzione volta ad esaltare il successo ottenuto dall'aeropittura in tutta Europa e la sua diffusione ormai generalizzata tra gli artisti italiani¹¹⁶, il brano prosegue dapprima ripercorrendo una minima genealogia dell'aeropittura stessa¹¹⁷, e poi – prima di inserirla in un orizzonte politico dichiaratamente fascista¹¹⁸ – proponendo una sua suddivisione in due differenti tendenze (mentre manca invece ogni riferimento alla "aeroscultura"):

d'arte di Venezia, catalogo della mostra Venezia, giugno-ottobre 1934, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934, pp. 171-179: 177). Tuttavia, sulla base di testimonianze fotografiche, è possibile individuare con buona approssimazione – probabilmente – addirittura la totalità delle opere esposte: una fotografia conservata presso l'Archivio Fermani, con indicazione autografa sul retro «Biennale di Venezia, 1934», mostra *Spiaggia, L'Accademico, La signora provinciale e Bambina*, mentre in una fotografia pubblicata a corredo di un articolo di Ugo Nebbia per «Emporium» (su cui si tornerà in seguito), oltre a *Spiaggia* compaiono anche *Danzatrice* e *Sofà* (UGO NEBBIA, *La XIX Biennale: il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in «Emporium», n. 6, giugno 1934).

¹¹⁶ «Nelle clamorose esposizioni di Roma, Firenze, Milano, Trieste, Parigi, Atene, Amburgo, Berlino, 40 aeropittori, scelti fra i 500 aeropittori italiani, hanno già imposto il primato e l'inizio di una nuova era pittorica tutta aerea». Inutile dire, naturalmente, che il numero di «500 aeropittori italiani» appare decisamente iperbolico, ma perfettamente in linea con le tecniche comunicative di Marinetti (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Mostra degli aeropittori futuristi italiani*, in *XIX Biennale Internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra Venezia, giugno-ottobre 1934, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934, pp. 171-179: 171).

¹¹⁷ L'episodio conclusivo di tale genealogia, con cui di fatto Marinetti ritiene ormai inaugurata l'era dell'aeropittura (anche se naturalmente il manifesto destinato a sistematizzarla è più tardo), è quello costituito dalle note esperienze del «pilota aviatore, poeta e pittore futurista» Fedele Azari. Non futurista, invece, ma di sicura intonazione patriottico-nazionalista, è l'evento con cui la genealogia si apre: «Primo fu quell'eroico artista veneziano che, dopo aver riprodotto la piazza S. Marco dall'alto di un pallone, sprofondò con una nave da guerra italiana mentre combatteva e dipingeva insieme la battaglia di Lissa» (*ibidem*).

¹¹⁸ «Nei miei discorsi recenti alla inaugurazione della mostra di aeropittura di Berlino e al banchetto offertomi dagli scrittori nazionali tedeschi polemizzai con gli astrattisti di Germania, Olanda, Ungheria, dimostrando: 1) l'occasionalità senza importanza dei contatti e contagi che sono avvenuti tra le avanguardie novatrici e l'ebraismo apatriottico o marxista; 2) l'importanza decisiva di un movimento italiano di aeropittura che in pieno trionfo della meravigliosa aviazione fascista, si astrae dalle forme terrestri già dipinte o cantate, per esprimere invece, dinamicamente senza analisi e con sintesi astratta, tutto il cielo esterno interno della patria» (*ibidem*).

- 1) Un dinamismo impressionista ingenuo primitivo e trasfigurante di aeropittori che, nelle loro tele, animano motori fusolieri ali metalliche con bellezze a picco di città laghi mari campagne obliquità di raggi e ombre tramontanti ecc.
- 2) Un dinamismo sintetico simultaneo astratto di aeropittori che intuiscono e esprimono sulla tela gli stati d'animo aerei e la vita-sogno stratosferica.

La posizione di Marinetti è molto chiara: egli individua di fatto nell'aeropittura (ma lo stesso discorso lo possiamo considerare valido per le aerosculture presenti, sebbene di esse non si parli) due tendenze fondamentali, la prima sostanzialmente illustrativa e la seconda invece più profonda, volta all'espressione di una sorta di "spiritualità aviatoria". Data la particolarità delle opere di Regina, in mancanza di una specifica citazione al riguardo non è semplicissimo capire in quale delle due categorie Marinetti riteneva che esse potessero essere inserite; tuttavia, è probabile che già in quest'occasione, come avrebbe poi fatto esplicitamente in seguito¹¹⁹, Marinetti interpretasse le opere reginiane come appartenenti alla seconda delle categorie da lui segnalate. Per una ragione, in particolare: poiché se da un lato è certamente vero che i lavori esposti da Regina hanno ancora molto di figurativo, dall'altro essi non illustrano nulla che possa essere considerato strettamente attinente alla tematica aviatoria: di conseguenza, posta l'impossibilità di qualificarli come lavori illustrativi di «motori fusolieri ali metalliche con bellezze a picco di città laghi mari campagne», è probabile che Marinetti le intendesse piuttosto espressione di quegli «stati d'animo aerei» di cui parla appunto a proposito della seconda tendenza, o forse meglio ancora che in esse leggesse «la leggerezza sospesa d'un pensiero la delicatezza staccata e alata d'una immagine» che egli individua quale obiettivo dell'aeropoiesia. E d'altra parte, se così non fosse, posta l'irriducibilità dei soggetti reginiani alla più ortodossa poetica dell'aeropittura, davvero non si capirebbe a quale titolo i lavori della scultrice potessero comparire nella mostra futurista.

Quanto all'aspetto politico della presentazione, pur accettando certamente l'idea che esso sia espressione di una posizione personale di Marinetti (che egli tuttavia cerca di estendere a tutto il movimento), è altresì chiaro che con essa non si può non fare i conti. Evidentemente, dunque, Marinetti legge nel tema aereo non solo la possibilità di un'arte metaforicamente capace di «staccarsi da terra», ma anche una forma di celebrazione della «meravigliosa aviazione fascista» volta a rendere pittoricamente «tutto il cielo esterno interno della patria».

¹¹⁹ Sulla questione si tornerà ampiamente fra poco.

Tra maggio e luglio del 1934, diversi articoli dedicati alla XIX Biennale di Venezia citano Regina e la sua opera, senza tuttavia soffermarvisi specificamente.

La «Gazzetta di Venezia», il 12 maggio¹²⁰, dedica agli artisti italiani presenti in mostra un articolo di autore anonimo intitolato *Di sala in sala con gli italiani*, in cui vengono sinteticamente citate le opere esposte seguendo appunto l'ordine con cui esse sono presentate nel percorso della rassegna. Verso la fine dell'intervento, il cronista passa in rassegna le sale futuriste; come nel catalogo, però, il nome di Regina non compare nelle poche righe dedicate specificamente agli scultori (in cui invece si accenna a Mino Rosso, Thayaht, Carmassi e Di Bosso), ma accanto a quelli dei pittori.

Ben più interessante è il combattivo articolo *I futuristi alla XIX Biennale* firmato da Enrico Prampolini per «La Città Nuova»¹²¹ del 30 maggio¹²². Il contributo inizia con una decisa presa di posizione contro la mostra dedicata in laguna all'arte dell'Ottocento, che non solo viene pesantemente attaccata sul piano formale, ma che è addirittura accusata – al fine di rendere più incisiva la polemica, secondo una strategia che in questi anni viene massicciamente adottata dai marinettiani nei confronti della concorrenza – di costituire un affronto al regime¹²³ (mentre invece, naturalmente, il Futurismo è presentato come l'unica vera arte fascista); poi, Prampolini entra nel vivo dell'analisi della presenza futurista, dedicando specificamente una parte del suo articolo alla scultura e all'aeroscultura. Regina, per la verità, è segnalata solo in chiusura, all'interno di un elenco di artisti considerati particolarmente meritevoli¹²⁴; tuttavia, è interessante citare un estratto della lettura prampoliniana dell'aeroscultura, perché almeno una parte di quanto l'autore dice – specialmente a proposito del linguaggio plastico di Thayaht – può a buon diritto essere considerato valido anche per l'artista pavese, ugualmente impegnata in una ricerca di demassificazione della scultura:

¹²⁰ *Prime note sulla Biennale: dalla Mostra dell'800 alle sale degli italiani*, in «Gazzetta di Venezia», 12 maggio 1934.

¹²¹ Per un approfondimento sulla rivista, si veda EZIO GODOLI, «La città nuova», in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 289-291.

¹²² ENRICO PRAMPOLINI, *I futuristi alla XIX Biennale*, in «La Città Nuova», 30 maggio 1934.

¹²³ «L'*internazionale* dell'*ottocento*, sbandierata nelle undici sale del padiglione italiano della XIX Biennale d'Arte di Venezia, è una vana quanto subdola sfida dei simulacri del passato alla rivoluzione fascista in atto e alla volontà novatrice e costruttrice del futurismo italiano e mondiale. [...] A fianco della rinascita sociale della Italia fascista, non potranno essere considerati che gli artisti futuristi quali interpreti autentici della rivoluzione fascista. Il parallelismo fra etica fascista ed estetica futurista è inequivocabile» (*ibidem*).

¹²⁴ «Espongono ancora numerosi altri futuristi e fra questi notiamo: Caviglioni, Cocchia, Carmassi, Costa, D'Anna, Mariotti, Pozzo, Preziosi, Regina, Saladin, Tano, Testi, Zegio, Zucco, che elaborano in espressioni varie questa nuova manifestazione pittorica e plastica dell'arte italiana che oggi attende a nuove mète e a nuove scoperte [...]» (*ibidem*).

La scultura, per opera di Mino Rosso e Thayaht, ha assunto un carattere tipicamente decisivo verso nuove realtà spaziali e volumetriche.

L'aeroscultura è una concezione ardita della plastica, che deve lottare con i fattori materiali della staticità e del volume, non solamente concepiti nello spazio, ma smaterializzati in ritmo costanti e policentrici.

Di qui la necessità nella grande aeroscultura di Mino Rosso, di spostare il centro di gravità formale, per situarlo nello spazio assoluto e legato solo alla base da un ritmo plastico astratto.

Thayaht, invece, conoscendo i pericoli del *peso della materia plastica*, tende di sostituire il volume con la superficie, per fare di questa un mezzo d'espressione totalitario e sufficiente a provocare una grande emozione plastica extraterrestre.

Questo senso di *liberazione della terra* è dato con potenza evocatrice nella sua aeroscultura che porta questo titolo.

In giugno, Ugo Nebbia illustra la Biennale per i lettori di «Emporium»¹²⁵. L'articolo, assai riccamente illustrato e suddiviso in due sezioni («Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea» e «I padiglioni stranieri»), propone un sintetico affresco della rassegna, sforzandosi di dedicare almeno qualche parola se non altro ai principali tra i «1400 artisti di 16 nazioni» che partecipano all'evento. Dopo una breve introduzione, Nebbia esamina in primo luogo la mostra del ritratto ottocentesco¹²⁶, per poi cominciare l'analisi della produzione contemporanea italiana, sempre più evidentemente caratterizzata da un'atmosfera di generale "ritorno all'ordine"¹²⁷, e dunque tale da ridurre a voci decisamente marginali «le tendenze più contraddittorie dell'attuale Biennale», ovvero le opere (in cui rientrano in primo luogo quelle dei futuristi) che più contrastano con il placido clima da lui descritto

¹²⁵ UGO NEBBIA, *La diciannovesima Biennale: il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in «Emporium», n. 6, giugno 1934, pp. 323-329, e UGO NEBBIA, *I padiglioni stranieri*, in «Emporium», n. 6, giugno 1934, pp. 390-397; la riproduzione fotografica delle opere di Regina è a p. 372.

¹²⁶ Nebbia parla di una «sfilata [...] aulica, accademica, romantica, borghese, naturalistica e via dicendo» volta a «quasi riepilogare un secolo di vita e di storia» (*ibidem*).

¹²⁷ «È facile [...] riconoscere come, in pittura, la maggioranza sempre più tende a ravvedersi, in modo più o meno convinto o maturo, sia ritirandosi da certi sbandamenti o da certi artifici intellettualistici, sia richiamandosi più da vicino al soggetto, per sfuggire all'insidia della pittura pura; sia, infine, riportandosi come può verso una più oggettiva interpretazione [sic] d'uomini e cose». Si percepisce, dunque, un "ritorno all'ordine" talmente evidente nei numeri che «È possibile [...] accettare che, anche nel futuro, meglio potrà testimoniare della nostra attuale salute, quel sonoro realismo, così saldo dal punto di vista formale ed espressivo, così largo di respiro, significato, tono e fattura di spirito nostro [...]» (*ibidem*).

in precedenza¹²⁸. Nel testo, Regina non è esplicitamente citata; tuttavia, alcune sue opere sono riprodotte nell'ampia sezione fotografica in una pagina riservata ai futuristi, all'interno della quale i pezzi della scultrice sono accompagnati solamente da altre due opere, una di Prampolini (*Le costellazioni del circo*) e una di Dottori (*Venezia-festa*). Nebbia, insomma, sceglie di esemplificare la partecipazione futurista alla Biennale affiancando i pezzi reginiani alle realizzazioni di due dei più affermati protagonisti del movimento, a sicura testimonianza – pur nella sua posizione non particolarmente favorevole al Futurismo – di una certa stima per i lavori della scultrice. Certo va segnalato che Nebbia doveva essere in ottimi rapporti il marito di Regina, che è citato nell'articolo e che molti anni più tardi, al momento della scomparsa del critico, in un articolo apparso su «La Martinella di Milano»¹²⁹ ricorderà appassionatamente la sua personalità umana e intellettuale; tuttavia, è chiaro che le conoscenze del critico erano talmente numerose da impedirgli di scegliere esclusivamente in rapporto a considerazioni di questo tipo: davvero troppi sarebbero stati gli amici di cui ricordarsi. Tornando poi alla riproduzione fotografica (che come accennato è per noi preziosissima), in essa compaiono – da sinistra a destra – *Spiaggia*, *Sofà* e *Danzatrice*, didascalizzate complessivamente con la sola dicitura *Gruppo di alluminio (aerosensibilità)*, che a propria volta ricalca – pur non riprendendolo in maniera del tutto fedele – il titolo utilizzato nel catalogo ufficiale della manifestazione¹³⁰.

Il 2 giugno, un autore che si firma con lo pseudonimo "L'Artigliero" pubblica su «L'Assalto»¹³¹ un resoconto sulla Biennale, molto critico nei confronti delle scelte espositive. Il giudizio è anzi praticamente senza appello: l'intervento si apre sottolineando come in termini generali «questa XIX Biennale vale poco e, ma chissà perché, è abbastanza mediocre anche quella mostra del ritratto dell'800 che quest'anno si è incastrata a cuneo nel palazzo centrale con inverosimile prepotenza», e

¹²⁸ «Qualche acuta astrazione di Paresce, come le solite più o meno squillanti illusioni futuriste d'affidare alla povera nostra materia le più appassionate evasioni dell'aeropittura alla conquista degli spazi, o qualsiasi altra sperata liberazione da ogni compromesso rappresentativo (per quanto si veda Tato fare le più ampie e diligenti concessioni per definire e caratterizzare la forma e la vita dei suoi apparecchi di volo) paiono perciò più del solito estranee alle caratteristiche dell'attuale convegno; dove tira un'aria tanto tranquilla, che, se non ci si ferma deliberatamente ad ascoltare qualche dissonanza, rischia d'apparire così uniforme, da non reclamare una soverchia dispersione d'attenzione per essere intesa nel complesso o nei particolari» (*ibidem*).

¹²⁹ LUIGI BRACCHI, *Per Ugo Nebbia*, in «La Martinella di Milano», settembre 1965.

¹³⁰ *XIX Biennale Internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra Venezia, giugno-ottobre 1934, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934, pp. 171-179: 177. Ricordo, come già precedentemente accennato in nota, che le didascalie riportate sul catalogo sono «Gruppo A. alluminio (aerosensibilità)» e «Gruppo B. alluminio (aerosensibilità)».

¹³¹ L'ARTIGLIERO, *Parole sulla Biennale*, in «L'Assalto», 2 giugno 1934.

prosegue poi con valutazioni non meno dure circa gli aspetti più diversi, dalla partecipazione degli artisti provenienti dalle Sindacali (ritenuti non all'altezza dell'importanza della manifestazione) alla fattura tipografica del catalogo, sino alla scelta dei soggetti dei dipinti, che nemmeno in un campione del Futurismo come Prampolini paiono interpretare la modernità come la intende "L'Artigliero". Posta tale posizione, l'autore è costretto ad ammettere – decisamente a denti stretti, per la verità – che alcune delle opere migliori della mostra si trovano nelle sale dei futuristi, ai quali pure – certamente – non vanno le sue simpatie, al punto che addirittura, in precedenza, egli aveva potuto implicitamente trattarli come qualcosa di nettamente separato dall'arte, scrivendo che «La XIX Biennale presenta 1127 opere moderne italiane di 382 artisti, più 96 opere di 42 futuristi». Ecco però, verso la fine dell'articolo, il giudizio sul Futurismo che coinvolge anche Regina:

Ci dispiace dover dire che i futuristi con le loro pazzie sono più simpatici: almeno rimangono sullo stesso punto. Le loro sale sono percorse da mormorii di disprezzo e di odio ma, osservando attentamente, i cartelloni di Franco Costa, Filli [sic], Prampolini e Zucco bisogna amaramente confessare che sono intonati e piacevolissimi alla vista, mentre i plastici metallici di Regina e di Ernesto Thayaht sono degli elegantissimi oggetti decorativi.

Due sono le cose per noi interessanti, in queste pochissime parole: innanzitutto il fatto che le sculture di Regina vengano accomunate ai lavori esposti in quell'occasione da Thayaht¹³², e secondariamente il fatto che esse siano ancora una volta qualificate come opere di arte decorativa. Evidentemente, insomma, agli occhi di chi non fosse davvero aggiornato sulla ricerca scultorea europea, i tentativi di Regina per una scultura "leggera" dovevano apparire come divertenti giochi volti alla realizzazione di semplici "oggetti", atti semplicemente ad ornare con un certo brio gli ambienti della vita.

¹³² Thayaht espone *Liberazione dalla terra* (erroneamente intitolata «*Liberazione della terra*» in catalogo), *Progetto di volo - Trofeo per il giro del mondo* e *Saluto al Duce - Gli atlantici salutano il Duce* (in catalogo «*Saluto al Duce - Gli atletici* [sic]»); vedi *XIX Biennale Internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra Venezia, giugno-ottobre 1934, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934, pp. 171-179: 179. Per le tre opere cfr. PB [PAOLA BONANI], *Liberazione dalla terra*, in DANIELA FONTI, a cura di, *Thayaht. Futurista irregolare*, catalogo della mostra Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 giugno - 11 settembre 2005, Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 149.

Due rapidissime e poco significative segnalazioni della presenza di Regina in Biennale accanto ai futuristi si riscontrano infine, nei mesi di luglio e agosto, sulla rivista filliana «Stile futurista»¹³³: mentre la recensione di luglio¹³⁴ si limita a citare i soli nomi degli espositori, quella di agosto¹³⁵ è assorbita all'interno di una sorta di sintetico dizionarietto, alla cui voce "aeropittura" vengono segnalati il cosiddetto "manifesto dei futuristi venticinquenni" e la mostra in occasione della quale esso fu pubblicato¹³⁶.

1.8 Albano, «Nuovo Futurismo» e «Bisogna creare» (1934-1935)

Il 30 giugno del 1934, mentre ancora è in corso la Biennale veneziana, Regina è citata anche in un contributo non collegato ad essa. Si tratta di un articolo intitolato *I polimaterici* e redatto per «Nuovo Futurismo»¹³⁷ da "Albano", futurista certamente attivo nel gruppo milanese ma sulla cui identificazione c'è qualche dubbio; né tale incertezza, per quanto ci riguarda, può essere considerata una questione puramente marginale, poiché sia questo articolo, sia – soprattutto – un secondo intervento da lui firmato (che compare su «Bisogna creare» pochi mesi dopo, e precisamente il 17 febbraio 1935)¹³⁸, rientrano tra i testi a mio avviso più importanti e stimolanti all'interno del dibattito critico sull'opera di Regina. Eppure, tali contributi sono stati quasi del tutto ignorati nella bibliografia reginiana). L'articolo *I polimaterici* viene segnalato per la prima volta addirittura nel 2009, da Paolo

¹³³ Su «Stile futurista» si veda DIANA BARILLARI, "Stile futurista", in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 1116-118. Tra i principali obiettivi della rivista, già chiari nelle parole con cui Marinetti la presenta nel primo numero, c'è quello di creare un'estetica futurista e fascista («urlare "Stile!" o urlare "Futurista!" significa "SIATE FERREAMENTE E FASCISTAMENTE ITALIANI!"»), in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Stile futurista. Estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita*, in «Stile futurista», n. 1, 1934, p. 5; cit. anche nella sopraccitata voce di dizionario di Diana Barillari, che riporta però erroneamente «urlare "stile" o urlare "Futurista" significa "SIATE FERMAMENTE E FASCISTICAMENTE ITALIANI"»). Tale preoccupazione, che ben si sposa con l'esaltazione nazionalistica leggibile nelle parole di Prampolini, è d'altra parte comune a tutte le pubblicazioni futuriste di questi anni.

¹³⁴ *Sale futuriste alla Biennale di Venezia*, in «Stile futurista», luglio 1934, p. 44.

¹³⁵ *Sintesi del Futurismo italiano e mondiale. Aeropittura*, in «Stile futurista», agosto 1934, pp. 42-43.

¹³⁶ «Il primato futurista italiano dell'aeropittura o plastica del cielo e della vita aerea è stato imposto in pochi anni con esposizioni e conferenze clamorose di S.E. Marinetti, oltre che in Italia, a Parigi, a Nizza, nelle maggiori città della Germania, ad Atene, in Inghilterra, in Spagna, nel Portogallo, nel Marocco, in Algeria, a Tunisi, in Ungheria, in Rumenia [sic] e in Bulgaria. Sensazionale il Manifesto e la Mostra milanese di venticinquenni futuristi Munari, Ricas, Mongini, Furlan, Scaini, Regina e Rossi» (*ibidem*).

¹³⁷ ALBANO [ALBANO ROSSI], *I polimaterici*, in «Nuovo Futurismo», 30 giugno 1934.

¹³⁸ ALBANO [ALBANO ROSSI], *Psicorami futuristi. Regina*, in «Bisogna creare», 17 febbraio 1935.

Campiglio¹³⁹; tuttavia, ancora l'anno seguente – durante il quale, pure, Campiglio lo segnala nuovamente¹⁴⁰ –, non è preso in considerazione da Anna Zelaschi nella sua monografia sulla scultrice pavese¹⁴¹. Il secondo intervento¹⁴² ha avuto maggior fortuna: già indicato da Vanni Scheiwiller nella sua monografia del 1971¹⁴³, compare in seguito in tutte le pubblicazioni i cui riferimenti bibliografici sono filiazione più o meno diretta del prototipo scheiwilleriano¹⁴⁴, sino a giungere appunto ai due testi di Campiglio (ma anche in questo caso non al volume della Zelaschi, che non lo cita¹⁴⁵); tuttavia, anche tra coloro che l'hanno segnalato, nessuno tranne Campiglio si è preoccupato né di esaminarlo (o anche solo di citarne un estratto significativo), né di chiarire chi si potesse nascondere dietro la figura pseudonimica di "Albano". Cerchiamo dunque innanzitutto di chiarire chi possa essere l'autore, per poi avanzare alcune considerazioni sulle riviste che hanno ospitato i due interventi e chiudere infine con l'esame vero e proprio degli articoli.

¹³⁹ PAOLO CAMPIGLIO, *Opinioni a confronto. L'opera di Regina negli anni trenta vista dai contemporanei*, in «Viglevanum», aprile 2009, pp. 50-63: 61-62.

¹⁴⁰ PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 11-29: 18.

¹⁴¹ ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Edizioni Guardamagna, 2010 («I quaderni di Lomellina Musei», 2). In realtà il volume della Zelaschi è privo di una vera e propria bibliografia, ma certo sorprende l'assenza del contributo di Albano nel pur brevissimo capitolo dedicato al dibattito critico sull'opera di Regina (pp. 22-26).

¹⁴² ALBANO [ALBANO ROSSI], *Psicorami futuristi. Regina*, in «Bisogna creare», 17 febbraio 1935, p. 3.

¹⁴³ VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 107-111.

¹⁴⁴ MARISA VESCOVO, a cura di, *Regina (1894-1974)*, catalogo della mostra Modena, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 dicembre 1979 - 15 gennaio 1980, Modena, Cooptip, 1979 («Continuità dell'avanguardia in Italia», 2), p. 35; *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, con un testo di Carlo Belli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983, p. 69; ALBERTO VECA, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Valenza, Centro Comunale di Cultura, 23 febbraio - 24 marzo 1985, s.p.; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina (1894-1974). Sculture e disegni*, catalogo della mostra Milano, Koh-I-Noor Centro Culturale, 8-29 marzo 1985 (poi Francoforte, Galerie Loehr), [s.l., s.n.]; stampa 1985, p. 25; *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, p. 46; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, p. 160.

¹⁴⁵ ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Edizioni Guardamagna, 2010 («I quaderni di Lomellina Musei», 2), pp. 22-26 (capitolo relativo alla fortuna critica di Regina). Segnalo peraltro che nella sua tesi di laurea – di cui la monografia è una filiazione diretta – la Zelaschi aveva indicato, sia pur in maniera imprecisa, l'articolo di Albano, che tuttavia anche in quel caso non era stato analizzato (ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Medea Lomellina*, tesi di laurea, rel. Prof.ssa Marilisa Di Giovanni, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Pavia, a.a. 1994-1995, pp. 159-177: 165).

Cominciamo dalle poche certezze sulla partecipazione di "Albano" – chiunque egli sia – al Futurismo. Nel corso degli anni Trenta, innanzitutto, egli risulta essere uno dei più assidui collaboratori di «Nuovo Futurismo» e di «Bisogna creare» (su cui compaiono infatti, oltre ai nostri due articoli, molti altri suoi contributi e diverse illustrazioni), nonché della testata «Il Mare Nostro»¹⁴⁶. Nel 1933 compare quale «organizzatore della mostra» nel volantino ufficiale della «Quindicina Futurista» che si svolge presso il Circolo Nazario Sauro¹⁴⁷, appena sotto il nome di «S.E. F.T. Marinetti» che è invece qualificato come «animatore» dell'intera manifestazione; nello stesso volantino, inoltre, Albano è citato quale protagonista di uno degli eventi collaterali alla mostra, nelle vesti di declamatore delle liriche di Paolo Buzzi¹⁴⁸. Nel 1936 partecipa alla *II Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*¹⁴⁹ (cofirmando nell'occasione il manifesto *La plastica murale futurista*¹⁵⁰), mentre tre anni più tardi – e con questo si chiude la rassegna delle pochissime notizie sicure sulla sua partecipazione al movimento marinettiano – espone alla III Quadriennale romana¹⁵¹.

Se queste notizie sono comprovate, è invece incerta, come dicevamo, l'identità reale che si nasconde dietro lo pseudonimo. Nel fondamentale *Dizionario del Futurismo* curato da Ezio Godoli, "Albano" risulta essere il pittore piemontese Mario Albano, nato a Torino nel 1897 e scomparso nel 1968¹⁵². Nella scheda a lui dedicata, curata da Milva Giacomelli, tra i suoi meriti in seno al movimento si segnalano appunto la collaborazione alle tre riviste citate, l'adesione al manifesto e le

¹⁴⁶ Cfr. EZIO GODOLI, "Il Mare Nostro", in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 698-699.

¹⁴⁷ Milano, Archivio Fermani.

¹⁴⁸ «Lunedì 11 dicembre ore 21,15. Serata dedicata alla Poesia di Paolo Buzzi con discorso del Senatore Innocenzo Cappa e declamazione delle liriche eseguita da Albano, dicitore futurista».

¹⁴⁹ *II Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, Roma, Mercati Traianei, ottobre-novembre 1936. In particolare, Albano partecipa con due bozzetti al primo dei due concorsi indetti in occasione della mostra, i cui temi sono «I) per le Case del Fascio: a) LA GUERRA ITALIANA IN AFRICA ORIENTALE – II) per i Palazzi del Governo in Africa Orientale: b) L'ASSEDIO ECONOMICO» (cfr. *II Mostra Nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, catalogo della mostra Roma, Mercati Traianei, ottobre-novembre 1936, p. 11). I bozzetti, probabilmente in origine presentati senza titolazione specifica, hanno finito per assumere quali titoli i temi del concorso: *La guerra in A.O.* e *L'assedio economico* (p. 15).

¹⁵⁰ *La plastica murale futurista*, in *Nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, catalogo della mostra Roma, Mercati Traianei, ottobre-novembre 1936, p. 3-5: 5. Sul manifesto, già pubblicato nel 1934 su «Stile futurista» con un minor numero di firmatari, si tornerà più dettagliatamente nel capitolo dedicato alla stagione futurista di Regina.

¹⁵¹ *III Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939, Roma, Domus, 1939, p. 191. Albano partecipa alla mostra con due opere, *Applausi di eliche imperiali* e *Motori-rombi in entusiasmo*.

¹⁵² MILVA GIACOMELLI, *Albano Mario*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 10.

partecipazioni alle due mostre¹⁵³; non si trova invece alcun riferimento alla «Quindicina Futurista». Ad accompagnare la voce biografica, inoltre, è proposto un disegno a tratto intitolato *Fatalità eterocosmica* (firmato «Albano» in basso a destra, ma didascalizzato sul *Dizionario* come «M. Albano»)¹⁵⁴ che proviene proprio dalla stessa pagina di «Nuovo Futurismo» in cui si trova l'articolo *I polimaterici* (e non, come erroneamente indicato in didascalia, dal numero doppio successivo)¹⁵⁵.

Viceversa, nei suoi due interventi cui già si è accennato, e particolarmente nel primo, Paolo Campiglio ha proposto per "Albano" una diversa identificazione; tuttavia, forse anche in considerazione della forzata brevità del contributo, lo studioso non si è troppo dilungato sulla questione, limitandosi a pochissime parole in cui in realtà manca ogni riferimento problematico alla questione della sua reale identità¹⁵⁶:

Il «Nuovo Futurismo» ospita il 17 febbraio 1935 l'articolo del giornalista e artista siciliano Albano Rossi (Albano), che aveva citato l'artista già precedentemente in *I Polimaterici*, sul fascicolo del 30 giugno 1934: [...].

Chi è dunque Albano? Mario Albano o Albano Rossi? Certamente il secondo, per ragioni che adesso vedremo, anche se non tutto quanto dice Campiglio è vero. Innanzitutto – ma questa è una questione *a latere* – imprecisa è l'indicazione bibliografica: in realtà, l'articolo del 17 febbraio 1935 non compare su «Nuovo Futurismo» ma – come già anticipato – su «Bisogna creare»¹⁵⁷; inoltre (e ora è proprio questo ciò che più ci interessa) Albano Rossi è stato sì giornalista e artista, ma non era siciliano. Cerchiamo dunque di ricostruirne più correttamente la figura, anche se data la scarsità delle notizie a disposizione si tratta di un'impresa complessa: di fatto, l'unica fonte alla quale possiamo fare riferimento è la nota biografica stilata da Vinny Scorsone per il catalogo della mostra

¹⁵³ La data della III Quadriennale indicata sul *Dizionario* («febbraio-luglio 1938») è evidentemente sbagliata (MILVA GIACOMELLI, *Albano Mario*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 10).

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ La didascalia del dizionario indica la provenienza dell'illustrazione da «"Nuovo Futurismo", n. 4-5, luglio 1934» (*ibidem*); in realtà, l'immagine si trova appunto appena sotto l'articolo *I polimaterici* e dunque in «Nuovo Futurismo», n. 3, giugno 1934, p. 3).

¹⁵⁶ PAOLO CAMPIGLIO, *Opinioni a confronto. L'opera di Regina negli anni trenta vista dai contemporanei*, in «Viglevanum», aprile 2009, pp. 50-63: 61. Peraltro, non è da escludere Campiglio non fosse a conoscenza della voce del *Dizionario del futurismo*; comunque sia, subito dopo le parole da noi trascritte compaiono una citazione dal primo articolo e una più approfondita analisi del secondo contributo di Albano.

¹⁵⁷ ALBANO [ALBANO ROSSI], *Psicorami futuristi. Regina*, in «Bisogna creare», 17 febbraio 1935.

Albano Rossi. Critico e collezionista d'arte, allestita nel 2006 presso la Galleria Studio 71 di Palermo¹⁵⁸.

La biografia della Scorsone è un testo redatto sulla base di documenti e di testimonianze orali, che contiene certamente molti dati plausibili (specie quelli più recenti) come anche – purtroppo – alcune imprecisioni veramente clamorose. Secondo la Scorsone, Albano Rossi nasce a Milano nel 1915 da Gloriano, anch'egli pittore. Dopo essersi diplomato presso l'Accademia di Brera, pare abbia conseguito – non è specificato dove – anche una non meglio specificata laurea in architettura; nel frattempo, però, interessatosi alla recitazione, comincia a seguire corsi di dizione e si dedica al teatro, in particolare occupandosi di declamare – oltre a proprie poesie – alcune composizioni di Marinetti, che incide anche su dischi. La sola esperienza futurista citata dalla Scorsone è quella della «Quindicina Futurista» del 1933, per la quale però, a suo dire, Albano organizza solamente «un recital di poesie futuriste nel quale vengono eseguiti estratti musicali di Daniele Napoletano con un discorso di Marinetti sull'estratto musicale» e non la mostra, alla quale comunque partecipa «esponendo i suoi primi quadri tra cui un suo primo autoritratto realizzato ancora quattordicenne»; inoltre, tra le sue collaborazioni giornalistiche, la Scorsone segnala quelle a «Dinamismo Futurista» (forse «Dinamo futurista»?) e a «Futurismo» (entrambe però non paiono reali)¹⁵⁹, ma non quelle a «Nuovo Futurismo» e a «Bisogna creare» che ci interesserebbero di più. Ben inserito nell'ambiente artistico milanese, secondo la Scorsone «sin da giovanissimo frequenta (perché colleghi del padre) Aldo Carpi e Gaetano Previati»; tuttavia, poiché Previati scompare nel 1920, quando cioè Albano ha solo cinque anni, è impossibile ipotizzare per lui una frequentazione propriamente artistica del grande pittore ferrarese. In seguito conosce tra gli altri Carrà, Longaretti, Remo Brindisi e Cassinari, nonché Mario Sironi, di cui però per evidenti ragioni biografiche non può essere stato «compagno di scuola» come invece vorrebbe la Scorsone. In seguito, «negli anni che vanno dal 1943 al 1949», svolge attività didattica presso varie scuole e accademie lombarde, tra cui «l'Accademia Boccherini di Milano», per trasferirsi infine – nel 1953 – a Palermo, dopo aver vinto un concorso presso la Rai siciliana per collaborare alla rubrica radiofonica delle arti. Da quel momento sarebbe rimasto a Palermo sino alla scomparsa nel 1992, occupandosi di giornalismo e di critica d'arte tanto sulla carta stampata quanto in radio e in televisione; organizzatore e curatore di nume-

¹⁵⁸ VINNY SCORSONE, *Biografia*, in FRANCESCO MARCELLO SCORSONE, a cura di, *Albano Rossi. Critico e collezionista d'arte*, catalogo della mostra Palermo, Studio 71, 6-21 ottobre 2006, Palermo, Edizioni Provincia Regionale di Palermo, 2006. Ringrazio Mariella Calvaruso per avermi messo a disposizione un estratto in digitale del testo del catalogo, che stando alle mie ricerche in opac non risulta presente in nessuna biblioteca italiana.

¹⁵⁹ Sulla base dello spoglio di «Dinamo Futurista» e di «Futurismo», che tuttavia devo precisare non essere stato condotto su tutti i numeri, non mi risulta che Albano abbia scritto articoli o prodotto illustrazioni per le due riviste.

rose mostre, fu un importante animatore della scena artistica siciliana, all'interno della quale strinse significativi legami con artisti come Carmelo Cappello, Paolo Schiavocampo, Giuseppe Spagnuolo e tanti altri.

All'interno della biografia della Scorsone (che tuttavia, data la presenza di errori evidenti, non possiamo ritenere del tutto attendibile almeno per il periodo milanese) sono diversi gli elementi che sembrano confermare l'ipotesi di Campiglio. Innanzitutto, per quanto riguarda l'esperienza futurista, la partecipazione alla mostra e alla «Quindicina» della Nazario Sauro appare ampiamente confermata: al di là della leggera discrasia rispetto al ruolo giocato nell'organizzazione dell'iniziativa, probante mi pare soprattutto la coincidenza tra gli studi di dizione e l'attività di declamatore citati dalla Scorsone e il ruolo di «dicitore futurista» che Albano risulta aver avuto all'interno della manifestazione secondo il volantino ufficiale della stessa. Inoltre, ad ulteriore testimonianza della plausibilità dell'identificazione con Albano Rossi, possiamo segnalare che nel numero 4 di «Nuovo Futurismo» compare la piccola pubblicità di una «Accademia d'Arte» sita in via Boccherini, il cui direttore è «G. Rossi» e i cui maestri sono «Albano, Gloriano»¹⁶⁰: tutto fa pensare non solo che la «Accademia Boccherini» in cui Albano ha insegnato secondo la Scorsone sia appunto l'accademia *di via Boccherini* pubblicizzata su «Nuovo Futurismo», ma anche che in quell'accademia Albano insegnasse accanto al padre e fosse al contempo da lui diretto (poiché è chiaro che con ogni probabilità dietro il docente «Gloriano» e il direttore «G. Rossi» è appunto da riconoscere il solo Gloriano Rossi)¹⁶¹.

¹⁶⁰ «Nuovo Futurismo», n. 4-5, luglio 1936, p. 5.

¹⁶¹ Possiamo avanzare inoltre, prima di proseguire, alcune altre considerazioni. Se è vero, come è effettivamente probabile, che Albano Rossi è nato nel 1915, significa che quando scrive i due articoli che ci riguardano egli è rispettivamente un ragazzo di diciannove e vent'anni, e che addirittura ha solo diciotto anni quando organizza la mostra della «Quindicina futurista». Potrebbe sorprendere, nonostante il mito della giovinezza tanto caro al Futurismo, che l'organizzazione di una rassegna tanto complessa per quantità e diversificazione degli eventi sia stata affidata ad un ragazzo nemmeno ventenne (e semmai, se i dati raccolti non dimostrassero il contrario, si potrebbe ritenere più probabile che se ne potesse essere occupato l'allora trentaseienne Mario Albano); tuttavia, il Futurismo è ben noto per la politica di apertura alle giovani leve, che dimostra sin dagli anni Dieci (si pensi alla vicenda di Primo Conti) e che prosegue nel decennio successivo (emblematico il caso di Fillia) e ancora negli anni Trenta (si pensi a Umberto Peschi e Wladimiro Tulli). E comunque, in ogni caso, l'appoggio di Marinetti e delle strutture del movimento poteva certamente supplire all'inesperienza organizzativa del singolo. Infine, vale la pena di evidenziare che nel gruppo futurista milanese si trovano anche il pittore Silvio Rossi ed una Eva Rossi (sulla quale torneremo): di conseguenza, Albano Rossi avrebbe avuto più di qualche motivo per utilizzare lo pseudonimo "Albano" in luogo del proprio cognome, mentre certo non avrebbe avuto altrettanti problemi di omonimia Mario Albano.

Stabilito dunque che "Albano" è con ogni probabilità Albano Rossi, prima di esaminare gli articoli rimane da parlare di «Nuovo Futurismo» e di «Bisogna creare», perché si tratta di periodici che hanno una loro identità molto precisa e molto particolare. Cominciamo col dire, innanzitutto, che le due testate sono – in sostanza – l'una la continuazione dell'altra: «Nuovo Futurismo», infatti, viene pubblicata a Milano, con cadenza quindicinale, tra il maggio e il dicembre del 1934, dopodiché – con l'inizio dell'anno nuovo – si trasforma in settimanale, assumendo come nuova titolazione il volontaristico motto mussoliniano «Bisogna creare»; tuttavia, a memoria della filiazione da «Nuovo Futurismo», la nuova rivista (che ha vita breve: quattro numeri dal 20 gennaio al 17 febbraio) mantiene una sorta di doppia intestazione, che reca «al margine sinistro la specificazione "Nuovo Futurismo, organo ufficiale del movimento nuovofuturista italiano" e la citazione mussoliniana "Bisogna creare altrimenti saremo gli sfruttatori di un vecchio patrimonio; bisogna creare l'arte nuova dei nostri tempi, l'arte fascista"»¹⁶². L'orizzonte ideologico e polemico delle due testate è dunque il medesimo: esse si pongono quali alternative alla linea ufficiale espressa prima da «Futurismo»¹⁶³ e poi da «Sant'Elia»¹⁶⁴, e ancor più precisamente dai due condirettori di entrambe le riviste, Mino Somenzi e Angiolo Mazzoni (che operano con il sostegno diretto di Marinetti); significativamente, inol-

¹⁶² LILIANA GRUEFF, *Bisogna creare*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 144-45: 144.

¹⁶³ Cfr. LILIANA GRUEFF, "Futurismo", in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 495-498. Principali preoccupazioni della testata, diretta prima dal solo Somenzi e poi dal binomio Somenzi-Mazzoni (con il sostegno ufficiale di Marinetti), erano la questione del rapporto tra Futurismo e fascismo (con l'obiettivo di legittimare il Futurismo stesso quale arte di stato), quella dell'architettura (rispetto alla quale la rivista esprime una posizione simile a quella dei vari periodici diretti da Fillia) e quella dell'arte-vita (con notevole spazio dedicato agli aspetti più disparati, tra cui anche la pedagogia, la didattica, la cucina). Inoltre, il periodico intendeva in qualche modo affermare una sorta di centralismo nella direzione del movimento, specialmente attraverso apposite rubriche che da un lato sottolineavano la capillare diffusione del Futurismo, e dall'altro proponevano delle direttive alle diverse cellule locali; in tal senso, particolarmente importante era la rubrica *Aeropostale* curata da "Brunas" (pseudonimo di Bruna Somenzi, moglie del direttore).

¹⁶⁴ «Sant'Elia» non è altro che la prosecuzione di «Futurismo», che anzi sopravvive come ultima pagina della nuova testata (invertendo il precedente rapporto): come agevolmente comprensibile dal titolo scelto, la rivista si occupa in primo luogo di architettura, cercando di sottolineare – spesso attraverso evidentissime forzature – il primato di Sant'Elia quale capostipite e ineludibile punto di riferimento di ogni esperienza moderna in campo architettonico. Particolarmente contestate, anche all'interno di periodici fedeli alla linea ufficiale come quelli di Fillia, sono soprattutto la pretesa di Somenzi di rappresentare tutto il Futurismo e la linea editoriale data da Mazzoni al dibattito sull'architettura, all'interno del quale ad un certo punto si riserva una posizione quasi monopolistica escludendo gli architetti razionalisti torinesi che collaboravano invece con le riviste filliane, e semmai invitando a scrivere architetti a lui vicini, ma nell'opera dei quali non è dato riscontrare alcuna traccia del Futurismo (cfr. EZIO GODOLI, "Sant'Elia", in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 1031-1033).

tre, i primi cinque numeri di «Nuovo Futurismo» ospitano, nell'ultima pagina, il foglio «Il Passo Oltre. Bollettino quindicinale del Futurismo Italiano Indipendente diretto da Antonio Marasco»¹⁶⁵, anch'esso violentemente polemico nei confronti della linea somenziano-mazzoniana.

Su «Nuovo Futurismo» le posizioni delle due riviste ufficiali sono contestate con toni veementi (che giungono persino all'invettiva e all'insulto¹⁶⁶) sin dall'editoriale del primo numero, firmato dal direttore Lino Cappuccio¹⁶⁷:

Il Futurismo ufficiale marinettiano, com'è impostato oggi, non è serio, né può essere preso sul serio: anzi con le sue eccentricità, le sue buffonate e le sue interminabili polemiche discredita agli occhi del pubblico l'arte futurista. [...] il manifesto della cucina futurista, la campagna contro la pastasciutta, quella per il cappello e altre del genere, hanno discreditato il movimento futurista perché sono state e sono vere pagliacciate;

¹⁶⁵ Come è noto, i Gruppi Futuristi di Iniziative fondati da Marasco hanno costituito il primo episodio di autentico dissenso nei confronti della linea somenziana, ed è dunque perfettamente comprensibile la collaborazione di essi con il gruppo di «Nuovo Futurismo» e «Bisogna creare». Cfr. FRANCESCO TEDESCHI, *Gruppi Futuristi di Iniziative*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 566-568.

¹⁶⁶ Sul doppio numero n. 4-5 del luglio 1934, la rivista ospita una dura lettera del fratello di Sant'Elia, sdegnato dal fatto che la neonata rivista ufficiale del movimento abbia utilizzato il nome del defunto architetto senza chiedere autorizzazioni in tal senso alla famiglia. In particolare, Guido Sant'Elia lamenta il fatto che il nome del fratello sia stato impropriamente utilizzato – oltre che per il titolo – per la rubrica interna «"Materiali Sant'Elia", i quali però, nulla hanno a che vedere con l'architettura immaginata e propugnata da Lui» (in effetti, in questi anni il Futurismo ufficiale tende ad utilizzare il nome di «architettura Sant'Elia» – indipendentemente dalla sua effettiva vicinanza alle posizioni santeliane – per ogni manifestazione architettonica moderna, razionalismo compreso). Di fronte a questo sfogo, subito Cappuccio prende la palla al balzo per affondare un attacco di inusitata violenza nei confronti dei due condirettori (l'articolo non è firmato, ma è certamente da attribuire a lui): «Speculare sul nome di un morto è quanto di più abietto si possa immaginare. [...] Antonio Sant'Elia ha così chiara fama tra di noi, da non aver bisogno dell'azione propagandistica di Mazzoni-Somenzi per venir conosciuto ed apprezzato. [...] Guido Sant'Elia, fratello del defunto architetto, ci ha scritto una lettera accorata, piena di dolore e di indignazione per il modo con cui viene sfruttata la gloria del fratello. Ci ha detto delle sue tristi condizioni, e della sua impossibilità a ricorrere ad un avvocato che tuteli i suoi diritti. Ci ha pregato, almeno, di difendere il retaggio glorioso lasciato dal fratello. E questo noi faremo, affinché certi profittatori luridi e indegni, che han rinnegato moralmente il Futurismo dopo essersene serviti per i loro scopi, non possano insozzare col loro sterco un nome onorato. Superando divergenze d'idee, diversità di vedute, rivalità personali, TUTTI i futuristi INDISTINTAMENTE saranno con noi per stigmatizzare l'operato vergognoso, infame, di questi due trafficanti insinceri e di basso conio. Ne va dell'onore del Movimento e dell'idea futurista: chi vorrà esserne assente?» (cfr. GUIDO SANT'ELIA, *Scrivo G. Sant'Elia*, e [LINO CAPPUCCIO], *Questi profittatori...*, in «Nuovo Futurismo», n. 4-5, luglio 1934, p.1).

¹⁶⁷ «NUOVO FUTURISMO» [LINO CAPPUCCIO], *Serietà in arte*, in «Nuovo Futurismo», n. 1, 30 maggio 1934, p. 1.

e non meno dure sono le dichiarazioni contenute in un articolo (non firmato e dunque attribuibile ancora a Cappuccio in qualità di direttore) dall'emblematico titolo *Agonia di un movimento*¹⁶⁸, in cui l'autore riprende la nota distinzione tra Futurismo e Marinettismo a suo tempo formulata da Papi-
ni¹⁶⁹ definendo il movimento marinettiano «un morente a cui siano già stati somministrati persino i sacramenti». E soprattutto – scrive Cappuccio –

«Futurismo» termine generale che indica una corrente spirituale caratteristica del nostro tempo, nulla ha a che vedere con il «Movimento Futurista» di Marinetti e seguaci prossimi. Tanto è vero che vi sono futuristi – e moltissimi – anche al di fuori del movimento futurista, sparsi qua e là o raggruppati in nuclei di poche unità o in compatte falangi, come gli aderenti al Futurismo Italiano Indipendente.

Marinetti è stato animatore del Movimento Futurista per anni ed anni, e – bisogna riconoscerlo – ha dato ad esso le sue migliori energie. Oggi è praticamente finito. E mentre occorrerebbe un potente organizzatore per dar nuovo ossigeno al movimento, egli non riesce a trovare energie sufficienti per assumersi questo compito, mentre – d'altro canto – nessuno dei suoi accoliti è maturo per raccoglierne l'eredità spirituale e degnamente continuarla. Ond'è che ci veniamo a trovare in presenza a questo graziosissimo risultato: che Futurismo e Movimento Futurista han divorziato tra loro.

La critica è esplicita e durissima, e non manca neanche un riferimento all'età di Marinetti, «che già da tempo [...] avrebbe dovuto provvedere a lasciare ad altri il suo posto, così come superbamente – nel manifesto della fondazione – aveva sentito esser necessario» (in favore, ovviamente, di quegli «altri uomini più giovani e più validi» appunto citati nel manifesto del 1909; e anzi in chiusura Marinetti è esplicitamente invitato a farsi da parte, e ancor meglio a sciogliere «il movimento futurista ufficiale, ormai inutile e fors'anche dannoso all'Idea futurista»). Estremamente interessante, poi, è anche il prosieguo dell'articolo, in cui Cappuccio individua dieci ragioni per le quali il movimento futurista (ma non il Futurismo) ha a suo avviso concluso il suo compito storico; e anche se non è questa la sede per esaminarle tutte nel dettaglio¹⁷⁰, vale la pena di segnalarne almeno alcu-

¹⁶⁸ «NUOVO FUTURISMO» [LINO CAPPUCCIO], *Agonia di un movimento*, in «Nuovo Futurismo», n. 2, 15 giugno 1934, p. 1.

¹⁶⁹ GIOVANNI PAPINI, *Futurismo e Marinettismo*, in «Lacerba», n. 7, 1915. Ora anche in LUCIANO DE MARIA, a cura di, *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 2000², pp. 283-286.

¹⁷⁰ Riporto comunque di seguito tutte le critiche di Cappuccio, che sono molto interessanti per più versi: «Nel 1919 il movimento futurista si era esaurito, e negli anni successivi ha perduto a brano a brano ogni ragione di esistenza. Perché? 1) è terminata la sua azione politica, con la fusione nel Fascismo, che ha depresso nel cestino – ed a buon diritto – molte delle idee cardinali del partito futurista. 2) sono entrati nel movimento elementi molto inferiori ai primi, ma che vengono

ne. Innanzitutto, secondo Cappuccio, il movimento ha perso molta della sua forza a causa dell'ingresso di «elementi molto inferiori ai primi, ma che vengono nondimeno glorificati da Marinetti, sempre pronto a definire ogni giovane "genio" e "grande"», il che ha condotto ad un trionfo del «dilettantismo» che «ha rovinato l'arte futurista, svalutandola» (senza contare che «ai dilettanti si sono uniti profittatori, presuntuosi ed analfabeti che sperano di acquistare un minuto di notorietà alle spalle del futurismo»); e poi, ancora, Cappuccio accusa i membri del movimento di essersi troppo spesso ripetuti nelle loro concrete realizzazioni, col risultato di aver trasformato il Futurismo in Accademia, e con l'aggravante di non essere neppure riusciti a «strappare nessun autorevole riconoscimento di quanto [il movimento, ndr] ha fatto, neppure nel senso di imporre la presenza di un membro futurista nelle varie commissioni artistiche giudicatrici in concorsi od esposizioni».

È chiaro, dunque, che qualunque articolo pubblicato su «Nuovo Futurismo» e su «Bisogna creare» deve necessariamente essere letto alla luce di questa posizione "di fronda" rispetto all'ufficialità del movimento. C'è tuttavia da precisare una questione. Almeno a partire dal terzo numero di «Nuovo Futurismo», Cappuccio e collaboratori non sono rimasti staticamente chiusi nelle proprie convinzioni e indisponibili ad accettare un confronto serio, per quanto molto spesso vivace ed anzi anche

nondimeno glorificati da Marinetti, sempre pronto a definire ogni giovane "genio" e "grande", cosicché tutti potrebbero, all'occorrenza, girare per il mondo con in tasca un brevetto di "grande genio", 3) si continua a ripetere il già fatto e si citano i soliti giudizi sul futurismo di personalità più o meno intelligenti, indubbiamente passatiste, quasi che il futurismo abbia bisogno di puntelli tradizionali. 4) si porta sino al parossismo la mania del manifesto, espressione ormai superata; mania esplicitasi attraverso buffonate di vario genere, che menomano il prestigio di un movimento artistico perché ne colpiscono il capo, ammesso anche che un movimento d'arte debba avere dei gerenti responsabili. 5) si è affidata la direzione di un'importante rivista d'arte, portavoce del movimento, ad un uomo di indubbio patriottismo ma di assai dubbia capacità critico estetica, che ha fatto del giornale stesso un gigantesco caldarone nel quale bollono ingredienti svariati, molti dei quali non avrebbero dovuto entrare nel caldarone stesso. 6) il dilettantismo ha rovinato l'arte futurista, svalutandola; ed ai dilettanti si sono uniti profittatori, presuntuosi ed analfabeti che sperano di acquistare un minuto di notorietà alle spalle del futurismo, pronti però a rinnegarlo non appena essa non serve più loro. 7) i migliori uomini di ieri, esaltati da Marinetti sino all'inverosimile, si sono allontanati; alcuni perché il futurismo minacciava, sotto Marinetti, di diventar "tradizione", altri perché non volevano assoggettarsi alla dittatura imposta col paroliberismo, o perché non potevano, per la libertà dell'Arte, seguitare a militare nel movimento. 8) la poesia è stata trasformata da Marinetti in un virtuosismo cerebrale, spesso attraverso l'interpretazione che i giovani nuovi poeti futuristi le danno, proclamando il trionfo dell'analogia. Diciamo che per noi l'analogia è il ricatto di un poeta fallito. La poesia si nutre di creazione pensosa e sognante, non già di sole masturbazioni immaginifiche. 9) molti giovincelli sfaccendati credono presentandosi "futuristi" di apparire intelligenti. Sono invece cretini e chi li sostiene e li incoraggia in questo, è degno di un processo per corruzione di minorenni. 10) perché infine l'antiaccademia è finita all'accademia, senza esser riuscita per questo a strappare nessun autorevole concreto riconoscimento di quanto ha fatto, neppure nel senso di imporre la presenza di un membro futurista nelle varie commissioni artistiche giudicatrici in concorsi od esposizioni» («NUOVO FUTURISMO» [LINO CAPPUCCIO], *Agonia di un movimento*, in «Nuovo Futurismo», n. 2, 15 giugno 1934).

aspro, con le posizioni del Futurismo ufficiale. Anzi, bisogna precisare che proprio quella di Albano è una voce ancora sostanzialmente filomarinetiana, tanto che ad esempio – esattamente accanto all'articolo *I polimaterici* – troviamo un altro breve inciso a sua firma, intitolato *25 anni*, in cui di fatto egli dimostra di sostenere ancora Marinetti, per il quale anzi mostra grande ammirazione e dalla cui linea – almeno formalmente – non pare ancora pronto a staccarsi definitivamente¹⁷¹:

E da venticinque anni, e per venticinque anni Marinetti è stato il riferimento unico nel formidabile affermarsi e diffondersi del futurismo. Troppo tempo? Così si dice: perché? Il Poeta nelle impennate infrenabili del suo carattere ebbe disdegni per un solo «futuro»; per il proprio: e mentre nell'avvenire gettava grida di trionfo incessante, a sé stesso [sic] dava... dieci anni di forza. Se quest'uomo senza sogni, una volta ha sognato, è stato allora, quando nell'avvenire di trentenne solo, si prospettava inutile ingombro. E giunto alla più salda gioventù e alla maturità certa e sicura, ha impetuosamente sempre più inveito contro il passato e nel senso vibrante del proprio presente e del proprio futuro è rimasto, e procede, sprezzante forse anche del «proprio» passato, esultante della propria forza, del «proprio» futuro.

È per questo che credo che quest'uomo senza tregua, dallo sdegno che sconfigge e dalla risata che sgomenta, sia più che mai la forza viva dell'idea futurista.

È per questo che invitato a parlare, a discutere da queste colonne del futurismo, non mi dipartirò dalla condotta che al futurismo Marinetti assegna;

e ancora, sul settimo numero della rivista, Albano può firmare anche un articolo intitolato *Saluto a Marinetti*¹⁷², in cui il fondatore del movimento è appunto "salutato" quale «MAESTRO» e soprattutto quale precursore della «FORZA ROMANA» e del nazionalismo propri del fascismo.

Albano, insomma, dimostra chiaramente un atteggiamento di grande rispetto nei confronti di Marinetti, il che apparentemente sembra distanziare moltissimo la sua posizione da quella di Cappuccio. In realtà, però, il rispetto e il riconoscimento per quanto Marinetti *ha fatto* nel passato sono sempre forti anche in Cappuccio (pur nell'asprezza della polemica rispetto alla situazione presente,

¹⁷¹ A. [ALBANO], *25 anni*, in «Nuovo Futurismo», n. 3, 30 giugno 1934. L'articolo è altresì preceduto da una nota non firmata che interpreta le posizioni della rivista: «A questo numero han collaborato anche alcuni aderenti al Movimento Futurista Italiano diretto da S.E. Marinetti. Li ringraziamo di aver voluto superare, in nome dell'arte futurista, le piccole disparità che sono tra loro e noi. Disparità inerenti più che altro a questioni di organizzazione. Con ciò, né noi abbiamo inteso staccarci dal nostro punto di vista, né essi hanno rinnegato i loro principî. Il pittore Albano anzi, ha voluto chiarire la propria posizione; e noi gli siamo grati di questa sua onesta sincerità» (*Due chiarimenti*, in «Nuovo Futurismo», n. 3, 30 giugno 1934, p. 3).

¹⁷² ALBANO, *Saluto a Marinetti*, in «Nuovo Futurismo», n. 7, 28 ottobre 1934.

che comunque – come abbiamo visto – si indirizza più verso Somenzi e Mazzoni, che non contro Marinetti). Già nell'estratto che abbiamo citato poc'anzi, infatti, abbiamo visto che Cappuccio riconosce di fatto tutta l'importanza di Marinetti e del suo ruolo storico; inoltre, paradossalmente, proprio nel numero della rivista in cui Cappuccio scrive il più acrimonioso attacco contro i due condirettori (quello, già citato in nota, relativo alle questioni poste dal fratello di Sant'Elia), appare anche un altro intervento – sempre a sua firma – emblematicamente intitolato *In difesa di Marinetti*¹⁷³, nel quale addirittura il dissidente direttore di «Nuovo Futurismo» finisce per esaltare le doti e i pluriennali meriti del fondatore del movimento, difendendolo – appunto – dagli affondi di periodici come «Il travaso delle idee» e «Cimento»:

Certi periodici, che in fatto di arte non hanno mai capito un'acca, han preso da qualche tempo l'abitudine di porre in ridicolo S.E. Marinetti.

Il giuoco riesce loro abbastanza facilmente, in quanto taluni atteggiamenti e talune espressioni dell'illustre Accademico possono prestarsi ad una interpretazione scherzosa.

[...]

Marinetti, come Uomo e come Artista sa quello che fa e quello che dice anche se talora sembra esagerato; è onesto verso tutti, e specialmente verso i suoi seguaci e ammiratori. Smetta allora il lurido e invidioso giornalucolo napoletano i suoi gracidii e onori Chi per l'Italia e l'Arte Italiana ha fatto in venticinque anni più di quanto Cimento potrebbe fare in un millennio se riuscisse a vivere tanto!

Inoltre, dall'altro lato, non si può non notare che gli articoli elogiativi di Albano, anche quando sembrano postulare – come nel brano citato – una sorta di eterna giovinezza creativa di Marinetti, di fatto sono permeati da un senso di profonda malinconia, e davvero sembrano essere rivolti – assai poco futuristicamente – alla celebrazione di quanto Marinetti e il movimento futurista avevano fatto *nel passato*; quasi a dire, cioè, che il tempo glorioso di Marinetti, nonostante la sua grandezza, è ormai scaduto. E comunque sia, dal momento che per la rivista Albano si occupa per lo più di critica, ritengo che la sua adesione a «Nuovo Futurismo» sia soprattutto da mettere in relazione con la volontà (condivisa tra l'altro anche da futuristi "ufficiali", tra cui Fillia) di operare selezioni al contempo più restrittive (in rapporto alla qualità degli artisti) e più generose (in relazione alla libertà di ricerca, al di là di una ortodossa osservanza futurista) nel reclutamento dei nuovi affiliati al movimento; il che, tradotto in termini editoriali, significa che Albano è intenzionato a scrivere solamente di artisti di cui ammiri l'operato. Anche se certo, in uno sguardo retrospettivo come quello che noi ci

¹⁷³ L.C. [LINO CAPPUCCIO], *In difesa di Marinetti*, in «Nuovo Futurismo», n. 4-5, luglio 1934.

possiamo permettere a ormai ottant'anni di distanza dai fatti, data l'estrema variegatura dello stesso Futurismo "ufficiale" degli anni Trenta sorprende alquanto che addirittura due diversi gruppi di artisti (l'altro è quello capeggiato da Marasco) abbiano sentito la necessità di reclamare maggiore autonomia.

Veniamo finalmente agli articoli, cominciando da *I polimaterici*¹⁷⁴. Nella sua prima parte, il breve ma puntuale intervento di Albano cerca innanzitutto di chiarire – peraltro con notevole *verve* letteraria – che cosa si debba intendere quando si parla di polimaterico, sottolineando tra l'altro in chiusura come le eleganti e suggestive descrizioni da lui proposte «non sono parole», ma davvero traduzioni di una realtà concretamente in atto, di una forma d'arte che insomma ha già trovato una sua reale estrinsecazione nell'opera dei futuristi (tra i quali Albano cita in particolare – nell'ordine – Prampolini, Munari, se stesso, Furlan, Manzoni e Regina). Nella seconda parte dell'intervento, invece, l'artista/critico segnala con pochissime ma incisive parole le caratteristiche delle diverse produzioni polimateriche di alcuni degli artisti citati (Prampolini, Regina, Munari e Scaini), evidenziando dunque come il concetto di "polimaterico" non implichi un appiattimento delle vene creative personali:

Personalità vivissime si possono riconoscere tra gli artisti polimaterici. Da Prampolini iniziatore e promotore della forma leggibile, a Regina, selezionatrice dello spazio e stratificatrice di piani, da Munari raccoglitore di elementi cosmici, isolati e contrastanti nello spazio, a Scaini, progettista genialissimo di paesaggi interplanetari costruibilissimi, soddisfacenti e a sorpresa, si interpongono in ininterrotta continuità moltissime altre tendenze, scuole, ricerche, complessi, concretizzazioni polimateriche.

Infine, Albano chiude con un polemico appello ai passatisti, volto a chiarire come i polimaterici altro non siano se non l'espressione stessa e più diretta di quel "vero" del cui abbandono i futuristi erano sempre stati accusati:

Cari passatisti, ci avete consigliato, suggerito, incitato con parole e frasi nauseanti di *ritornare al vero, di risentire l'emozione della realtà palpitante*, ci avete spronato alla riproduzione perfetta della *materia vera*, vi accorgete ora di quanto vi siete ingannati, e di quanta insulsaggine sono da accusare le vostre vuote polemiche? [...]

Non la copia perfetta della materia nera, ma la materia stessa vi riportiamo nei nostri polimaterici.

¹⁷⁴ ALBANO [ALBANO ROSSI], *I polimaterici*, in «Nuovo Futurismo», 30 giugno 1934.

L'interpretazione di Albano è molto interessante per diversi motivi. In primo luogo, è evidente la stima dell'autore nei confronti di Regina, che nell'articolo è citata due volte al pari dei soli Prampolini e Munari (indubbiamente i principali "polimateristi" del Futurismo). Secondariamente, il fatto che questo testo sia nato in seno al gruppo futurista milanese è molto stimolante, poiché appare quanto meno plausibile, se non certo, che Albano si sia in qualche modo confrontato con i vari Munari, Regina, Scaini, Furlan, Manzoni. Infine, acuta è l'osservazione di Albano circa la struttura stratificata dei polimaterici reginiani, che appare condivisibile soprattutto se riferita a *Polenta e pesci* e a *L'albero felice* (mentre forse andrebbe fatto un altro discorso per *Il poeta e la natura*).

L'articolo pubblicato qualche mese dopo su «Bisogna creare» è dedicato alla sola Regina, e si pone come un altro ottimo approfondimento, in cui ancora una volta Albano dimostra di possedere una rimarchevole consapevolezza critica. Innanzitutto, in apertura, egli sottolinea con un certo stupore e non senza polemica il fatto che sino a quel momento nessuno si sia mai occupato di tracciare un profilo completo di Regina, sottolineando tuttavia come forse – data l'incapacità degli stessi anonimi critici cui fa riferimento – sia stato meglio così¹⁷⁵; poi, comincia una propria personale analisi della scultura reginiana, che per quanto risolta con toni abbastanza enfatici coglie alcune questioni di grande importanza:

Dobbiamo anzitutto chiarire un fatto che in realtà è superficiale e cioè che Regina, sia nel constatare il viso di una persona, sia nel plasmare i diversi elementi fenomenali inerenti e contingenti la natura, miri a scomporre piani, a selezionare volumi, a distinguere valori tonali, a sintetizzare fatti, avvenimenti;

¹⁷⁵ «Non abbiamo mai pensato a costruire un calcolo esatto ovvero un sintetico diagramma che segni, sin dall'inizio, le pratiche, le incertezze, i superamenti, le costruzioni, le valutazioni dell'arte di Regina. È stato bene che sia stato così: ci congratuliamo con alcuni purtroppo ancora viventi smidollati critici d'arte se, o per innocenza o per cosciente volontà, non si sono occupati in una lunga polemica o in una enfatica lode, di porre delle valutazioni pedanti, constatare *l'avvenire lucente e radioso* oppure la imminente fine di questi plastici metallici» (*ibidem*). Paolo Campiglio, nel suo citato intervento del 2009, sostiene che Albano «giudica senza mezzi termini, con piglio futurista, "smidollati" i critici che non si sono occupati di lei, oppure che hanno espresso giudizio negativo, ma anche quelli che hanno dimostrato "enfatica lode"» (PAOLO CAMPIGLIO, *Opinioni a confronto: l'opera di Regina negli anni trenta vista dai contemporanei*, in «Viglevanum», aprile 2009, pp. 50-62: 61); in realtà, si vede chiaramente che ciò che Albano afferma è molto diverso da quello che Campiglio sostiene. Inoltre, Campiglio afferma anche che nell'articolo «Rossi si dedica monograficamente alle opere polimateriche della compagna di gruppo»: anche questo, in realtà, non è vero, perché Albano non cita né direttamente né indirettamente alcun polimaterico, e semmai si occupa – pur non citandoli esplicitamente – dei lavori in metallo.

e sebbene sottolinei subito dopo che queste «sono ricerche ormai superate e che a lei servono nient'altro che da piedestallo per ricercare più oltre e per chiedere la *più sentita* novità», nella sostanza Albano ribadisce ancora una volta – riprendendo il giudizio espresso per i polimaterici qualche mese prima – come a suo avviso una delle principali caratteristiche della sculture dell'artista pavese sia appunto la sua tendenza a «scomporre piani, a selezionare volumi, a distinguere valori tonali», quasi che l'arte di Regina fosse a suo avviso in qualche modo assimilabile a certo cubismo sintetico (Albano non lo dice esplicitamente, ma ritengo sia ad esso che pensa nel descrivere il procedimento creativo reginiano). E ci sono in effetti anche altri due passi, in chiusura dell'articolo, che autorizzano a pensarlo: innanzitutto, quello in cui Albano sostiene che

L'aeroplastico di Regina racchiude in sé una vasta cognizione di spazi intermittenti e comunicanti fra loro nello spazio,

e in secondo luogo, appena sotto, quello in cui afferma che

Il ritratto psicologico di Regina possiede una così densa quantità di piccoli volumi d'aria, battute di luce, rese di forme, intuizioni intime da non lasciar dubbio alcuno che quest'arte non abbia nulla a che fare con la promessa comune, in genere preceduta dall'augurio [*sic*], ma ci presenta la salda sicurezza, il giuramento che noi, posti davanti alle opere di Regina, ci troviamo davanti alla realizzazione piena, potentissimamente femminile, alla certezza non di un divenire ma di un essere;

una frase, quest'ultima relativa all'«essere» considerato come preferibile al pure più futuristico «divenire», che fa peraltro il paio – in termini di sostanziale dissenso con un'idea ortodossa della poetica futurista in versione boccioniana – con la considerazione relativa alla «compenetrata velocità», definita «superatissima».

Sono soprattutto tre, a mio avviso, le avvertenze che si devono porre quando si legga questo articolo. In primo luogo, naturalmente, dobbiamo tornare a quanto dicevamo prima a proposito di «Bisogna creare» quale periodico di opposizione interna al monopolio marinettiano-somenziano del Futurismo: è ovvio che – poste queste premesse – la lettura non ortodossamente futurista dell'opera di qualunque affiliato al movimento risulta non solo più agevole (perché in qualche misura l'interpretazione, non vincolata ad un rigido casellario di opzioni, è più libera), ma anche polemicamente giustificata, perché è chiaro che interpretare l'opera di un artista futurista in senso non stret-

tamente ufficiale significa per il periodico portare un po' di acqua al proprio mulino (magari nella speranza di fare dell'artista stesso un nuovo adepto del gruppo scissionista). Inoltre, ancora una volta, data la più che probabile conoscenza diretta tra Regina e Albano, è possibile che il critico si sia anche fatto portavoce di idee effettivamente attribuibili alla scultrice (e d'altra parte, se pensiamo alla sua produzione, è oggettivamente difficile individuare anche solo un accenno alla «compennetrata velocità» tanto cara a Boccioni e allo stesso Marinetti). Infine, sarebbe molto importante capire con certezza a quali opere di Regina, nello scrivere il suo intervento, Albano abbia pensato. Non è semplicissimo capirlo, poiché non ci sono citazioni di titoli né dirette né indirette; l'unica certezza è che in questa sede Albano si sta riferendo ai «plastici metallici» di Regina, il che ci porterebbe ad escludere che parlasse dei polimerici sui quali si era invece soffermato nell'articolo già esaminato: e in effetti, quando parla del «viso di una persona», viene da pensare ad allumini come la *Fanciulla con le trecce* o il *Ritratto del nipote*, effettivamente caratterizzati dalla già citata logica di scomposizione dei piani e selezione dei volumi (senza contare che pertinente – lo si vedrà nel quarto capitolo – è anche il riferimento ad esse, all'epoca, come «ricerche ormai superate»).

1.9 La posizione di Regina nell'aeroscultura secondo Marinetti (1934)

Sul numero di agosto di «Stile futurista»¹⁷⁶, nonché su «L'Arena» del 23 agosto¹⁷⁷, compare un ben noto ed importante brano critico di Marinetti, il quale – riprendendo e approfondendo le considerazioni espresse pochi mesi prima nella presentazione per il catalogo della XIX Biennale – propone una distinzione tra le varie correnti dell'aeropittura e dell'aeroscultura destinata ad essere continuamente ripubblicata nel corso dell'intero decennio. In particolare, dopo aver riproposto la già vista genealogia futurista dell'aeropittura, e dopo aver elencato i successi di essa in Italia e all'estero, Marinetti individua quattro differenti tendenze nell'aeropittura e due nell'aeroscultura. Per quanto riguarda l'aeropittura, che ovviamente in questa sede ci interessa meno ma che nella sostanza condivide lo stesso profilo critico dell'aeroscultura, Marinetti individua una «aeropittura di verismo sintetico visto dall'alto» (ben rappresentata da Tato e da Ambrosi), una «aeropittura trasfiguratrice, lirica, spaziale» (i cui principali esponenti sono Dottori e Benedetta), una «aeropittura essenziale

¹⁷⁶ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'aeropittura futurista inizia una nuova era della plastica*, in «Stile futurista», I, n. 2, agosto 1934, pp. 11-12.

¹⁷⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Origini e sviluppi dell'aeropittura. Nella nuova era della plastica futurista*, in «L'Arena», 23 agosto 1934.

mistica ascensionale simbolica» (interpretata al meglio da Fillia) e infine una «aeropittura stratosferica, cosmica, biochimica» (che ha in Prampolini il suo protagonista assoluto); è peraltro interessante notare che – con la sola eccezione di Andreoni, posto tra i pittori più vicini a Dottori e Benedetto – gli altri pittori del gruppo futurista milanese di cui faceva parte Regina (ovvero Munari, Riccas, Manzoni, Scaini, Furlan e Rossi) sono citati tra coloro che «con varietà di ricerche» si pongono sulla linea di Prampolini. Per quanto riguarda l'aeroscultura, invece, Marinetti individua due sole tendenze:

1) un'aeroscultura sintetica trasfiguratrice che, prima fra tutte le sculture, riassume le città viste in volo, e crea una vita aerea solidificata. Ne è l'esponente maggiore Mino Rosso.

2) un'aeroscultura polimaterica, astratta, simbolica, cosmica. Ne è l'esponente maggiore Thayaht.

Thayaht, utilizzando tutti i più intimi valori dei materiali, raggiunge la massima astrazione, il massimo slancio di volo e la massima intensità di emozioni nella sua cosmica aeroscultura «Liberazione dalla terra».

Appartengono alla stessa tendenza, con varia abilità, Enrico Carmassi e Regina.

La posizione di Marinetti è certamente interessante, ma la sua validità e attendibilità – almeno per quanto concerne la scultura, perché invece sostanzialmente condivisibile mi pare la sua classificazione delle tendenze aeropittoriche – è piuttosto discutibile. Se infatti le prove aeroscultoree di Mino Rosso sono effettivamente caratterizzate soprattutto dal tentativo di sintetizzare un paesaggio (o forse meglio l'impressione che di tale paesaggio ha un aviatore che lo osserva dalla carlinga del suo velivolo), non pare certo del tutto lecito definire polimaterica e astratta l'opera di Thayaht: certamente è astratta e polimaterica, così come pure è definibile come opera simbolica e cosmica, la *Liberazione dalla terra*¹⁷⁸ che Marinetti cita, ma nessun'altra aeroscultura di Thayaht legittima l'utilizzo di tali aggettivi. Ad esempio, non è affatto polimaterica né del tutto astratta la ben nota *Vittoria dell'aria*¹⁷⁹, e non sono affatto astratte (e per la verità neppure simboliche e cosmiche) nemmeno le

¹⁷⁸ Si veda il già citato PB [PAOLA BONANI], *Liberazione dalla terra*, in DANIELA FONTI, a cura di, *Thayaht. Futurista irregolare*, catalogo della mostra Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 giugno - 11 settembre 2005, Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 149. La Bonani segnala peraltro che la *Liberazione dalla terra*, che nella prima edizione del catalogo della Biennale è indicata quale opera in «cristallo», è invece correttamente definita in «metallo - cristallo - ebano» nella seconda edizione.

¹⁷⁹ PB [PAOLA BONANI], *Vittoria dell'aria*, in DANIELA FONTI, a cura di, *Thayaht. Futurista irregolare*, catalogo della mostra Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 giugno - 11 settembre 2005, Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 144.

altre due opere esposte da Thayaht nella medesima Biennale, ovvero *Progetto di volo* e *Gli atlantici salutano il duce*¹⁸⁰ (e solo quest'ultima è polimaterica¹⁸¹).

Allo stesso modo, non pare possibile qualificare come «polimaterica, astratta, simbolica, cosmica» la stessa aeroscultura di Regina: innanzitutto, perché tre sole sono le opere polimateriche di Regina a noi note, e nessuna di esse è di tema aereo, e poi perché le sue uniche due opere a tema scopertamente aviatorio (*L'amante dell'aviatore* e *Aerosensibilità*) non sono affatto astratte, ma riproducono chiaramente – sebbene in maniera sintetica – il corpo di due donne; né, ancora mi pare che le si possa definire cosmiche o simboliche (specialmente *L'amante dell'aviatore*, che appare anzi piuttosto "terrena"). Inoltre, quand'anche non si voglia limitare – come è in effetti giusto fare – l'aeroscultura al trattamento del tema aviatorio (interpretandola piuttosto, alla maniera dell'aeropittura di Fillia o di Prampolini, come aspirazione ad una possibilità "altra", ad una inedita forma di osservazione e di espressione della vita e dell'arte nelle loro valenze più profonde), non pare comunque di poter riscontrare nell'opera dell'artista pavese una tensione spirituale simile a quella degli amici Fillia e Prampolini.

Sulla complessa questione del carattere più o meno ortodossamente futurista ed aeroscultoreo dell'opera di Regina si tornerà in seguito; qui, tuttavia, non si può non sottolineare come l'analisi dell'aeroscultura proposta da Marinetti appaia per lo più intenzionata a trovare forzosamente in essa tendenze in qualche modo assimilabili a quelle da lui delineate in ambito aeropittorico: se infatti il paesaggismo descrittivo di Tato e quello lirico di Dottori possono complessivamente trovare una buona corrispondenza nel paesaggismo sintetico di Mino Rosso, la seconda tendenza individuata da Marinetti nell'aeroscultura sembra invece rispondere soprattutto alla necessità di offrire una sorta di rispecchiamento all'aeropittura mistica di Fillia e a quella cosmica di Prampolini¹⁸².

¹⁸⁰ PB [PAOLA BONANI], *Liberazione dalla terra*, in DANIELA FONTI, a cura di, *Thayaht. Futurista irregolare*, catalogo della mostra Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 giugno - 11 settembre 2005, Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 149.

¹⁸¹ Sul catalogo della XIX Biennale, l'opera (che come detto è segnalata con il titolo *Saluto al Duce - Gli atletici*, e che attualmente è dispersa) risulta realizzata in «vetro, metallo e legno» (*XIX Biennale Internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra Venezia, giugno-ottobre 1934, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934, pp. 171-179: 179).

¹⁸² L'articolo, in versione francese e con il titolo *L'aéropeinture futuriste ouvre une nouvelle ère de la peinture*, ricomparirà altresì sulle pagine di «Stile Futurista» nel maggio 1935¹⁸², con modifiche quantitativamente minime ma con un evidente errore di stampa, per cui in questa versione non viene segnalata la seconda tendenza dell'aeropittura che abbiamo citato: «1) une aérosulpture synthétique transfiguratrice, qui, première parmi toutes les sculptures, résume les villes vues en vol, et crée une vie aérienne solidifiée. Mino Rosso en est le premier maître. Thayaht en utilisant toutes les plus intimes valeurs des matériaux, atteint la plus grande abstraction, le plus grand essor du vol et la plus grande intensité

1.10 Regina su «Eva» (1934-1935)

Il 15 settembre del 1934 «Eva. Settimanale per la donna italiana» pubblica, a firma di una non meglio precisata "Chiara", un articolo dal titolo *Metalli ritagliati*¹⁸³, in cui viene commentata – secondo una singolare chiave interpretativa – la *Signora provinciale*. Due mesi e mezzo più tardi, il 1 dicembre, un secondo articolo – firmato stavolta da Rosa Menni Giolli – ripropone la medesima impostazione critica nella lettura di altri lavori reginiani (*La donna e il fiore*, *L'albero felice* e *Sofà*)¹⁸⁴. Infine, a distanza di altri otto mesi, nell'agosto del 1935 un terzo articolo (ancora di "Chiara") esamina *Il poeta e la natura*, mantenendo però costante la logica di lettura¹⁸⁵. Si può dunque individuare, in questi tre interventi, una posizione che è tipica della rivista, e che per la sua particolarità merita di essere esaminata separatamente.

Nata nel 1933, «Eva» è una delle tante riviste femminili comparse in questi anni¹⁸⁶ e destinate in buona parte ad un largo e duraturo successo di pubblico: «indirizzate per lo più ai ceti medi femminili, esse si presentano come una miscela, in proporzioni diverse, di rubriche di intrattenimento e di costume, consigli domestici, racconti, cronache letterarie e artistiche, spettacolo, moda e cronache mondane»¹⁸⁷. Non si tratta, dunque, come è noto, di un periodico specialistico, e di conseguenza anche l'intonazione degli articoli che trattano di arte è decisamente disimpegnata, e cerca per lo più di appassionare le lettrici secondo logiche non strettamente estetiche.

Il primo articolo chiarisce sin dall'inizio il proprio orizzonte¹⁸⁸:

Poiché è bene sapere fare un pochino di tutto e seguire con agilità il volgersi del gusto e della moda, non è male che sappiate anche lavorare il metallo e non già nel conosciuto modo sbalzato del quale in «Eva» abbiamo già più volte parlato, ma ritagliando un lastra di alluminio, una lastra naturalmente piuttosto sottile. Ne potrete fare degli oggetti decorativi simpati-

d'émotions dans sa cosmique aérosulpture "Délivrance de la terre". A la même tendance, avec différente habileté, appartiennent: Enrico Carmassi, Tullio d'Albisola e Regina».

¹⁸³ CHIARA [ROSA GIOLLI MENNI?], *Metalli ritagliati*, in «Eva», 15 settembre 1934.

¹⁸⁴ ROSA GIOLLI MENNI, *Metallo cromato*, in «Eva», 1 dicembre 1934.

¹⁸⁵ CHIARA [ROSA MENNI GIOLLI?], *Occupate gli ozii estivi*, in «Eva», 3 agosto 1935.

¹⁸⁶ ROSANNA DE LONGIS, a cura di, *La stampa periodica delle donne in Italia. Catalogo 1861-1985*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1986, pp. 19-20.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 20.

¹⁸⁸ CHIARA [ROSA GIOLLI MENNI?], *Metalli ritagliati*, in «Eva», 15 settembre 1934.

cissimi, ma se desiderate occuparvi solamente di cose pratiche anche con questi fogli di metallo ritagliato potete fare delle belle rilegature di libri già preparate in semplice tela;

si tratta, insomma, in tutta evidenza, di un articolo volto a sollecitare l'esercizio di un *bricolage* immaginato quale attività eminentemente femminile, e inteso nella sostanza come divertente passatempo (sia pur suscettibile di mostrare anche una qualche utilità pratica). In tal senso, anzi, la prosecuzione del contributo è ancora più chiara: infatti, nelle intenzioni di "Chiara", tale tecnica di lavorazione dei metalli – che pure richiede notevole applicazione, perché «bisogna imparare a conoscere la materia per poterla piegare al proprio capriccio» – dovrebbe condurre alla realizzazione di «bellissimi fiori del più fantastico effetto per il centro della tavola o per angoli della casa», di «vasi, naturalmente non per contenervi acqua, ma per tenervi altri vasi di terra», o ancora degli oggetti più diversi, quali «coperture da scatole della cipria e di dolci applicando il metallo ritagliato sul legno o sulla stoffa», «figurine libere appoggiate su piedistallo», «giocattoli per i vostri bambini, profili di soldati o animali». Interessante è anche il suggerimento, di carattere più strettamente tecnico, volto ad istruire le lettrici circa le modalità di realizzazione delle loro opere (suggerimento che dobbiamo presumere derivare dall'esperienza, direttamente dell'autrice o di qualche suo sicuro riferimento):

Potete incominciare con una cosa semplice. Sempre la base è il disegno. Bisogna che sappiate disegnare un oggetto e schematizzarlo.

Incominciate da semplificazioni un pochino caricaturali di oggetti, di animali o di persone e con una forbice da ferro molto forte ritagliate accuratamente i contorni. Battete poi con dei bulini per terminare e dare espressione alle rudimentali forme.

Il riferimento diretto, per questo testo, sono naturalmente le illustrazioni collocate al di sotto dell'articolo, che non propongono solamente dei «fiori eseguiti in metallo» e un «vaso in metallo ritagliato eseguito a fogli ritagliati e ricongiunti», ma offrono – come modelli per così dire avanzati – anche due pezzi decisamente più impegnativi, quali la «figura in metallo ritagliato eseguito per il bar di una nave della Consulich» da Maryla Ledniska e soprattutto, per quanto ci riguarda più da vicino, la «"La signora provinciale"» opera della «Signora Bracchi»:

Questo sistema di lavorazione delle foglie di metalli anche diversi come il rame, l'ottone, l'alluminio, venne in onore con la moderna arte decorativa ed abbiamo oggetti veramente interessanti fatti da artisti, come la bella figura della Ledniska eseguita per un transatlantico e le

innumerevoli decorazioni fatte da Nizzoli per réclame o per la decorazione di bar e di vetrine o di esposizioni. Anche la signora di Bracchi ha più volte esposto cose deliziose ritagliate nel metallo, poiché da anni, occupandosi di pittura e di arte decorativa, ha preso per questa forma una speciale simpatia. Vedete la *Signora Provinciale*.

"Chiara", dunque, interpreta le opere di Regina come divertenti lavori di arte decorativa, «cose deliziose» dotate di una qualche ironica vitalità, ma fundamentalmente prive di una intenzionalità d'arte vera e propria. La lettura, dunque, è oggettivamente riduttiva degli sforzi di Regina; tuttavia, nell'articolo non mancano osservazioni intelligenti, poiché – ad esempio – pertinente e significativo appare il riferimento ai coevi "manichini" realizzati in lamina metallica da Nizzoli¹⁸⁹, così come appare davvero molto puntuale la definizione di «caricatura in metallo ritagliato» che "Chiara" propone per la *Signora provinciale*: indubbiamente, infatti, l'autrice sembra qui cogliere con sensibilità lo spirito della scultura, che non può forse essere definito strettamente caricaturale (è improbabile vi sia stato un modello preciso) ma che certamente denota una ironica volontà di caratterizzazione del "tipo" umano che fa pensare a certi procedimenti cari alla cinematografia dei tempi del muto.

Come già accennato in precedenza, il secondo articolo è firmato da Rosa Menni Giolli¹⁹⁰. Prima che giornalista, la Menni Giolli¹⁹¹ fu in primo luogo una validissima artista, attiva in particolare – e

¹⁸⁹ Esemplici, in tal senso, sono le opere laminari realizzate per lo stand della Snia Viscosa alla Esposizione Internazionale delle Industrie Chimiche di Torino del 1928 e soprattutto per il Bar Craja, ritrovo degli artisti milanesi e soprattutto dei "chiaristi" e dei pittori e scultori che gravitavano attorno alla Galleria del Milione (si veda PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, p. 14; a p. 13 sono riprodotte due fotografie dell'allestimento con i manichini di Nizzoli). Per un'ottima immagine del manichino di Nizzoli al Bar Craja, nonché per una brevissima descrizione del bar stesso, si veda inoltre GIOVANNA GINEX, *Metamorfosi della grande decorazione*, in VITTORIO FAGONE, GIOVANNA GINEX, TULLIOLA SPARAGNI, *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, 16 ottobre 1999 - 3 gennaio 2000, Milano, Mazzotta, 1999, pp. 106-107.

¹⁹⁰ ROSA GIOLLI MENNI, *Metallo cromato*, in «Eva», 1 dicembre 1934.

¹⁹¹ Su Rosa Menni Giolli, personaggio di notevole interesse ancora in gran parte da studiare (tanto che anche le stesse date che qui si propongono sono in alcuni casi ancora controverse), si veda in particolare ROSSANA BOSSAGLIA, a cura di, *Rosa Giolli Menni. Disegni per stoffe*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Levante, 1979, Milano, Galleria del Levante, 1979. Utilissimi anche S.R. [SERGIO REBORA], *Menni Rosa in Giolli*, in RACHELE FARINA, a cura di, *Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, p. 734; la biografia della Menni Giolli negli apparati di ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 19 luglio - 10 ottobre 2004, Prato, Gli Ori, 2004, p. 267; e ancora ANTY PANSERA, *Artigia-*

con notevolissimo costrutto – nel campo delle arti decorative, nel quale si distinse specialmente per la produzione di eleganti stoffe. Milanese di agiata famiglia borghese, si era diplomata a Brera nel 1910 o nel 1911, e dopo essersi perfezionata sotto la guida del pittore bresciano Angelo Landi aveva aperto in città – con le amiche e colleghe Gemma Pero e Anna Beatrice D'Anna – uno studio privato, dedicandosi inizialmente alla pittura e partecipando alle mostre indette dalla Permanente e dalla Famiglia Artistica; poi, verso la fine del decennio, ancor prima di sposare Raffaello Giolli nel 1919 o nel 1920, aveva scoperto la xilografia, e basandosi sulle competenze acquisite attraverso di essa aveva quindi cominciato a realizzare le sue prime stoffe (dapprima presso lo studio di Edoardo Mattoi, poi in un proprio laboratorio) tramite l'utilizzo di stampi incisi nel legno, secondo una variante della tecnica tradizionale che consentiva effetti di particolare raffinatezza¹⁹². Subito molto apprezzate, le «stoffe della Rosa» furono esposte in più occasioni e in sedi prestigiose, dall'Umanitaria di Milano (1919) alla Biennale di Venezia (1922), dalla Galleria Pesaro (1923) alle Biennali di Monza (1923, 1925 e 1927); in particolare, nel 1925 la Menni Giolli ottenne una Medaglia d'oro (la cui immagine entrò poi a far parte del logo del suo laboratorio) all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Parigi (1925), in cui all'artista fu riservato uno stand personale di ben due sale – ornato dalle sculture dell'amico Adolfo Wildt – che fu visitato ed apprezzato da Campigli, Dufy, Foujita, Severini e Utrillo. Assai ben inserita, anche grazie alle conoscenze del marito, nell'ambiente artistico milanese (frequentò tra gli altri Martini, Tosi, Sironi, Dudreville e Margherita Sarfatti), svolse anche attività di costumista teatrale, lavorando tra l'altro anche per la Scala e per la compagnia teatrale di Pirandello e Marta Abba; le sue stoffe, inoltre, furono molto apprezzate da D'Annunzio, che le commissionò cuscini, tappeti, pigiami e vestaglie per il Vittoriale. In seguito, soprattutto a causa del considerevole impegno economico legato alla gestione del laboratorio, preferì dedicarsi soprattutto all'editoria, collaborando spesso in prima persona alle iniziative del marito e lavorando per diverse testate a *target* femminile, come «Lidel» e appunto «Eva». Nel 1940 fondò a Vaciago, sul lago d'Orta, una scuola di tessitura a mano, mentre nel corso della Se-

ne/artiste-designer "e" imprenditrici nel Novecento italiano, in MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, a cura di, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 93-110: 102-105.

¹⁹² Significativa la citazione di Rossana Bossaglia dall'autobiografia inconclusa della Menni Giolli, intitolata *Una donna tra due secoli*: «Sin dal... 1919, dilettandomi nel fare delle xilografie, mi era venuta l'idea di usare questa tecnica per crearmi delle stoffe originali. Non avevo inventato nulla perché da tempo immemorabile le stoffe si stampavano con stampi incisi nel legno, ma la mia novità era il modo particolare che volevo usare nel lavorare il legno, servendomi degli imprevisti delle venature del legno stesso: perciò la mia incisione doveva essere delicatissima e perciò assai difficile la stampa, ma gli effetti erano davvero sorprendenti», in ROSSANA BOSSAGLIA, a cura di, *Rosa Giolli Menni. Disegni per stoffe*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Levante, Milano, Galleria del Levante, 1979, s.p.

conda guerra mondiale (durante la quale come è noto perse il marito, morto a Mauthausen, e un figlio) svolse attività antifascista, per la quale venne anche arrestata. Trasferitasi in Brasile dopo la guerra, diresse per qualche tempo l'Istituto di Cultura italo-brasiliana e – anche in virtù della sua militanza nel Partito Socialista – scrisse articoli per «l'Avanti!»; una volta tornata in Italia, fu tra le fondatrici dell'Unione Donne Italiane.

Innanzitutto, prima di esaminare il merito dell'articolo, vorrei sottolineare che a mio parere è molto probabile che anche dietro la figura pseudonimica di "Chiara" si debba vedere la Menni Giolli. Oltre al tono assai simile dei loro contributi (non solo quelli sin qui citati, ma anche altri che si esamineranno in seguito), è soprattutto uno stralcio di questo secondo intervento a suggerire tale identificazione:

Una volta in «Eva» vi ho spiegato come si possono fare interessanti oggetti di alluminio cromato o naturale, anche in casa, quando si abbia un gusto spiccatamente moderno e non si abbia paura di fare un pochino di fatica, poiché il metallo il più sottile e il più molle è sempre un metallo e non certo un pezzo di carta. Vedete questi oggetti della geniale signora Regina Bracchi. Sue sono le tre belle cose qui riprodotte.

Colpisce, evidentemente, soprattutto il riferimento della Menni Giolli ad un suo precedente articolo, nel quale – guarda caso – dice di aver trattato proprio ciò di cui a suo tempo ha scritto "Chiara". Inoltre, nei due testi non è difficile riscontare suggerimenti in qualche modo paralleli. A metà di questo secondo contributo, ad esempio, la Menni Giolli suggerisce di educare il gusto consultando «libri e riviste d'arte e d'arte decorativa» e visitando «tutte le esposizioni d'arte e d'ambiente», ovvero proponendo qualcosa che anche "Chiara" aveva implicitamente suggerito con le parole «se siete frequentatrici di mostre interessanti di arte decorativa moderna avrete notato...». Comune ai due testi è anche il suggerimento di utilizzare in combinazione tra loro vari metalli, o magari diverse qualità dello stesso: se Chiara aveva scritto alle lettrici «avete a disposizione l'alluminio lucido e opaco, l'ottone, il rame rosso e con queste gamme, vi assicuro, potete trarre una interessantissima armonia», la Menni Giolli sottolinea come «se sapete mescolare qualche tocco di metalli diversi come il rame e l'ottone, oppure solamente i due tipi di metallo cromato l'opaco e il lucido, potete già ottenere un effetto di un certo pregio». Infine, anche le tipologie di oggetti che i due articoli suggeriscono di realizzare sono quanto meno piuttosto simili: "Chiara", come abbiamo visto, indicava tra l'altro vasi e «coperture da scatole della cipria e di dolci», mentre la Menni Giolli parla – oltre che di piatti e ciotole – di «piccoli sopramobili» quali «porta sigarette, completi servizi da fumo, vasi di fiori». A mio avviso, dunque, tale identificazione è molto probabile, anche perché è lecito

immaginare che le tecniche di lavorazione dell'alluminio non rientrassero nel bagaglio culturale di tutte le redattrici di «Eva».

Quanto al merito dell'articolo, nonostante questa volta le opere reginiane riprodotte siano ben tre, non c'è alcuna intenzione – da parte dell'autrice – di addentrarsi in un'analisi dell'opera reginiana; al contrario, anche questa volta le sculture di Regina (tra le quali peraltro compare anche un polimaterico come *L'albero felice*) vengono interpretate come oggetti di arte decorativa per così dire "semplici", non solo dal punto di vista esecutivo, ma anche sotto il profilo del gusto e della composizione: in qualche modo, cioè, dobbiamo credere che se l'autrice ha deciso di illustrare con tre opere, tutte di Regina, il proprio articolo, è proprio perché a suo avviso esse rispondono meglio di altre alla necessità di offrire alle lettrici esempi di *bricolage* non particolarmente complessi (si possono fare «anche in casa», scrive l'autrice). Decisamente degno di nota, inoltre, è poi il fatto che ancora una volta a questi pezzi – pur limitativamente considerati semplici esempi di arte decorativa – viene d'altra parte apertamente riconosciuta una intrinseca modernità, se non altro per la scelta antitradizionale di adottare materiali di nuova concezione: poiché addirittura, secondo la Menni Giolli, come «vi fu un'età della pietra, un'età del ferro, un'età dell'oro... paradossalmente possiamo dire che la nostra è l'età del metallo cromato», il quale «rappresenta assai bene il nostro secolo e la sua predilezione per le cose nitide, chiare, razionali, splendenti, purissime»¹⁹³.

Il terzo ed ultimo articolo, che a questo punto attribuirei alla Menni Giolli nonostante sia ufficialmente firmato da "Chiara"¹⁹⁴, non fa che ribadire – in sostanza – l'interpretazione delle sculture di Regina quali saggi di semplice e domestica decorazione, di agevole replicabilità anche da parte di signore non esperte nell'arte, magari durante gli «ozii estivi», nelle «lunghe ore di noia, negli intervalli fra il divertimento, la passeggiata, la colazione e il pranzo», o quando «non [...] splende il sole» e «neppure si ha voglia di uscire». E questa volta, ad essere offerto alle lettrici quale esempio di curioso e ben riuscito soprammobile è il polimaterico *Il poeta e la natura*, al quale molto significativamente può essere accostata una «Conchiglia portafrutta in lega d'argento e paletta per dolci» (ovvero un pezzo che dichiaratamente nasce come oggetto decorativo, per quanto sia firmato nientemeno che da Thayah). Inoltre, anche in questa occasione, molto interessanti sono le consi-

¹⁹³ Dato accessorio ma interessante, che dimostra quanto anche un'artista di sicuro spessore come la Menni Giolli potesse fraintendere quanto meno il lessico, se non la sostanza, del Futurismo, è il fatto che *L'albero felice* possa essere impropriamente definito una «polimetria» anziché un «polimaterico»; e questo non solo nella didascalia della riproduzione fotografica (che si potrebbe forse attribuire ad altra redattrice), ma anche nella descrizione del pezzo interna all'articolo (in cui si parla di «polimetria aeroplastica», e sulla quale si tornerà nel quarto capitolo).

¹⁹⁴ CHIARA [ROSA MENNI GIOLLI?], *Occupate gli ozii estivi*, in «Eva», 3 agosto 1935.

derazioni e anzi i suggerimenti di carattere strettamente tecnico che l'autrice avanza per guidare le proprie lettrici nella realizzazione delle opere in questione (soprattutto perché è molto probabile che anche Regina operasse in questo modo):

Già vi ho più volte insegnato a lavorare le lastre di metallo. Prendete delle lastre di metallo cromato o meglio di alluminio semplice. Per fare delle sintetiche maschere, l'alluminio è la miglior materia. Disegnatevi il volto che più vi piace; poi, con grosse forbici, ritagliate dove vi è utile, indi piegate. Certo, che piegare una lastra di alluminio è sempre più duro e difficile che piegare un pezzo di cartone.

Aiutatevi quindi con pinze e tenaglette. L'ingegno e la buona volontà vi guideranno attraverso le difficoltà inevitabili. Terminata che sia la plastica, trasportatela su di uno zoccolo di legno ed inchiodatevela con chiodi usando una piegatura, che farete in basso alla vostra plastica con circa due centimetri di metallo.

Data la descrizione, mi pare plausibile che l'autrice faccia proprio riferimento a *Il poeta e la natura*, opera in cui la maschera metallica è in effetti vincolata alla base di legno nel modo descritto; e, peraltro, tale ipotesi sembra confermata anche dal fatto che immediatamente dopo – senza stacchi – lo stralcio citato prosegue con una suggestiva descrizione del *Poeta* che assai spesso è stata citata nella bibliografia reginiana, e che anche noi riprenderemo nel quarto capitolo quando affronteremo l'analisi della produzione futurista della scultrice.

A questo punto, credo sia opportuno sgombrare il campo da alcune possibili incomprensioni. Prima di tutto, voglio precisare sin dall'inizio – anche se ci sarà modo di verificarlo in seguito – che questa particolare interpretazione "decorativa" che la Menni Giolli dà della produzione reginiana non è banalmente dovuta alla necessità editoriali di una rivista femminile (ovvero all'esigenza di rivolgersi ad un pubblico non specialistico e di fornire ad esso dei modelli per semplici creazioni domestiche): in realtà, infatti, esaminando i giudizi che la stessa autrice, negli anni successivi, dedicherà alla presenza di Regina alle Biennali di Venezia o alle Quadriennali di Roma, sarà facile riscontrare come l'opinione della Menni Giolli non cambi affatto. Inoltre, è doveroso sottolineare che questa interpretazione – che senz'altro può apparire limitativa – non è sicuramente causata da una mancanza di consapevolezza critica: al contrario, si è visto e si vedrà come i giudizi della Menni Giolli siano spesso assai penetranti. Infine, un'ultima annotazione: l'autrice, con questa sua lettura, non voleva in alcun modo sminuire il lavoro di Regina, perché naturalmente, ai suoi occhi di ottima artista dichiaratamente "decorativa", il fatto che in queste creazioni si potesse vedere della "decora-

zione" non era certo una *diminutio*, ma semmai un valore aggiunto. In altre parole, cioè, per la Menni Giolli Regina è "decorativa", ed è molto interessante *anche* per questo.

1.11 Una lettura "pre-femminista" (1934)

Il 28 ottobre 1934 Regina è citata in un altro articolo edito su «Nuovo Futurismo», dal titolo *Femminismo = potenza* e firmato da Eva Rossi¹⁹⁵. Di «Nuovo Futurismo» si è già detto parlando dell'articolo di Albano; per quanto riguarda l'autrice, sappiamo appunto che fa parte della redazione milanese della rivista in questione e dell'affiliata «Bisogna creare», per le quali si occupa in particolare del «problema femminile»¹⁹⁶.

Nella prima parte del breve contributo, l'autrice imposta una polemica abbastanza serrata nei confronti della vecchia ma ancora socialmente imperante idea delle donne¹⁹⁷, che limita le potenzialità espansive della creatività femminile; tuttavia, la sua posizione non può certo dirsi oltranzista, al punto che – si precisa – l'intenzione non è affatto quella di proporre del «femminilismo assoluto, qualcosa di neutro o addirittura di completamente inverso», perché – scrive – «sarebbe un'atteggiamento [*sic*] antipatico e fuori luogo», e perché «noi donne rifiutiamo qualsiasi truccamento o rabbercio che possa rasentare la potente costituzione maschile». La seconda metà dell'articolo, invece, si propone piuttosto come una sorta di *pars costruens*, in cui l'autrice illustra le qualità che a suo avviso si colgono nell'arte delle donne e segnatamente in quella di alcune futuriste, tra le quali

¹⁹⁵ EVA ROSSI, *Femminismo = potenza*, in «Nuovo Futurismo», 28 ottobre 1934. Tre settimane più tardi l'intervento è stato ripubblicato, con la precisazione della provenienza «da Nuovo Futurismo», su «La Provincia di Bolzano» (EVA ROSSI, *Femminismo = potenza*, in «La Provincia di Bolzano», 21 novembre 1934).

¹⁹⁶ LILIANA GRUEFF, *Bisogna creare*, e EZIO GODOLI, *Nuovo Futurismo*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 144-145 e 803-806; la voce «Rossi Eva» (p. 994) si limita infatti a rimandare a «Bisogna creare».

¹⁹⁷ La Rossi, in particolare, polemizza con l'idea secondo la quale le donne «s'adattano magnificamente alla paziente professione di far la calza e di preparare nel frattempo nuove ricettine per il desinare, formicolando nel cervello i racconti di carattere prevalentemente sonnifero che nell'età avanzata avrebbero dovuto narrare ai futuri nipotini alla sera per aiutarli a prender sonno»: una concezione, questa, che poteva andare bene per i «tempi... che furono» ma non più, ormai, per la sua attualità degli anni Trenta, in cui al contrario «l'anima giovanile e trionfante di noi donne viventi in questa energica ERA LITTORIA giustamente reclama il diritto in noi incontrovertibile di vivere col ritmo veloce macchinale purissimo e ispirato che la vita moderna impone e urge con tutte le sue necessità, curiosità, attrazioni, entusiasmi, fede fascista, intensità» (*ibidem*).

è citata anche Regina; e secondo la Rossi il merito principale della «manifestazione artistica dell'arte futurista femminile» è il fatto che essa

non rivela nulla di quella casuale e rettorica applicazione di debolezza, cortesia, squisitezza, che gli sdolcinati passatisti fino ad ora si sono compiaciuti di appropriarci,

e che anzi, al contrario,

Da Benedetta a Nenè Centonze, da Marisa Mori a Regina, a tutte le altre donne che del [sic] presente compiono nella loro alta missione superbamente genitrice non solo nel grande atto umano, ma pure in quello astratto e lirico, proiettatore del presente nel futuro, possiamo trarre una constatazione netta comprovante in forma precisa e tangibile la parabola che il domani ci ha tracciato come schema e direttoia [sic] da seguire;

anzi, in tal senso

La donna futurista sa senza dubbio dimostrare all'uomo, che il treno del Progresso e della civiltà progredente deve irrompere e può irrompere solo se scorrente su entrambe queste solidissime rotaie d'acciaio.

L'articolo della Rossi costituisce il primo testo (e per il successivo si dovranno aspettare molti decenni) in cui l'opera di Regina viene letta in un senso che possiamo definire, sia pur molto latamente, di polemica "femminista", anche se di quest'ultima mancano ovviamente alcuni fondamentali presupposti ideologici e anche se forse – piuttosto che di una vera e propria interpretazione critica, dato che nulla delle sculture reginiane viene detto – sarebbe meglio parlare di un generico e strumentale utilizzo dell'opera della pavese, da parte della Rossi, quale esempio concreto attraverso il quale suffragare la propria posizione. Tuttavia, nonostante tali evidenti limiti dell'articolo, l'annosa questione del rapporto tra le donne e il Futurismo va per lo meno lambita.

Come è ormai noto grazie ai numerosi studi succedutisi a partire dagli anni Ottanta¹⁹⁸, nonostante le roboanti dichiarazioni misogine dei manifesti («noi vogliamo glorificare [...] il disprezzo della

¹⁹⁸ Delle ricerche in cui è citata anche Regina si parlerà direttamente nel prossimo capitolo; ad esse aggiungo solamente il pionieristico ed ancora fondamentale CLAUDIA SALARIS, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle donne, 1982, e due articoli comparsi su «Terzoocchio» (IDA MITRANO, *Il futurismo al femmi-*

donna») ¹⁹⁹, il Futurismo ha in realtà accolto al proprio interno un discreto numero di donne artiste, alle quali anzi ha garantito libertà di ricerca e soprattutto una notevolissima cassa di risonanza. La prima futurista fu anche la più discussa: Valentine de Saint-Point ²⁰⁰, eclettica scrittrice-danzatrice-pittrice francese, nipote di Alphonse de Lamartine, era entrata in contatto con Marinetti già prima della nascita del movimento, al quale aveva poi aderito; tra 1912 e 1913 lancia prima il *Manifesto della donna futurista* ²⁰¹ e poi il *Manifesto futurista della lussuria* ²⁰², con i quali propone un'immagine della femminilità completamente diversa da quella languida e remissiva che era cara alla tradizione: la sua è una donna che compete con l'uomo per aggressività e che rivendica appunto persino la lussuria come una forza, il tutto all'interno di una concezione del mondo in cui l'unico possibile criterio di suddivisione è quello tra «femminilità» e «mascolinità» (e non tra donne e uomini). Il clamore suscitato dai manifesti della Saint-Point fu ovviamente gigantesco; tuttavia, la sua posizione estremistica rimase di fatto isolata, poiché anche le più polemiche tra le successive futuriste non avrebbero mai neppure sfiorato il livello di provocazione cui la francese era giunta. Molto interessanti sono invece le polemiche – in alcuni casi davvero vicine, nei contenuti, al femminismo vero e proprio – scaturite nel 1917 dalla pubblicazione del libello marinettiano *Come si seducono le donne*, che ricevette piccate risposte da parte delle cosiddette «scrittrici azzurre» (le donne della redazione della rivista «L'Italia futurista») ²⁰³; e tra l'altro, anche se sino a questo momento la cosa non è stata per nulla considerata dalla bibliografia, credo che un ruolo tutt'altro che ininfluente nel determinare questo deciso salto di autocoscienza tra le futuriste lo abbia svolto il primo conflitto

nile: *il ruolo della donna nella ricostruzione dell'universo futurista*, in «Terzoocchio», dicembre 1988; MARIO VERDONE, *La quota "rosa" del Futurismo*, in «Terzoocchio», marzo 2006).

¹⁹⁹ *Fondazione e manifesto del Futurismo*, 20 gennaio 1909 (pubblicato innumerevoli volte; recentemente in VIVIANA BIROLI, a cura di, *Manifesti del futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 11-16).

²⁰⁰ Sulla Saint Point, si vedano CLAUDIA SALARIS, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle donne, 1982, pp. 23-30; MIRELLA BENTIVOGLIO, MIRELLA BENTIVOGLIO, *Valentine de Saint Point*, in MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca editori d'arte, 2008, pp. 11-21; GIANCARLO CARPI, a cura di, *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvechi, 2009, pp. 65-75; BARBARA BALLARDIN, *Valentine de Saint-Point*, Milano, Selene Edizioni, 2007.

²⁰¹ *Manifesto della donna futurista*, 25 marzo 1912 (pubblicato innumerevoli volte; recentemente in VIVIANA BIROLI, a cura di, *Manifesti del futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 46-50).

²⁰² *Manifesto futurista della lussuria*, 11 gennaio 1913 (pubblicato innumerevoli volte; recentemente in VIVIANA BIROLI, a cura di, *Manifesti del futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 71-74).

²⁰³ Per un'interessantissima ricostruzione dell'intera vicenda, si veda CLAUDIA SALARIS, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle donne, 1982, pp. 53-124. Cfr. anche MIRELLA BENTIVOGLIO, *Le tavoliere*, in MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca editori d'arte, 2008, pp. 33-44; GIANCARLO CARPI, a cura di, *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvechi, 2009, pp. 229-350.

mondiale, che conducendo al fronte sei milioni di uomini (venti «classi» di nascita) rende le donne assolutamente indispensabili all'ingranaggio industriale, dal quale dipendono direttamente le forniture all'esercito e dunque in ultima analisi lo stesso destino dell'Italia: cosicché, in questa situazione, per la prima volta le donne acquisiscono piena coscienza della propria importanza anche economica (tanto è vero che avanzano anche le loro primissime rivendicazioni salariali)²⁰⁴, e dunque anche la *vis* polemica nei confronti di Marinetti trova in qualche modo nell'attualità più forti legittimazioni. Negli anni seguenti, e particolarmente proprio in quegli anni Trenta che qui più ci interessano, i toni delle futuriste si fanno invece decisamente più pacati, certo anche a causa dell'atteggiamento che il regime fascista assume nei confronti delle donne, che vengono viste esclusivamente quali mogli e madri²⁰⁵. E certamente anche nell'articolo della Rossi si misura tutta la differenza con le ben più incisive prese di posizione delle futuriste degli anni Dieci.

1.12 *Regina nelle recensioni della II Quadriennale di Roma (1935)*

Il 1935 si apre per Regina con la partecipazione alla II Quadriennale di Roma, nella quale espone la *Piccola Italiana*; anche in quest'occasione, la presentazione in catalogo è a cura di Marinetti²⁰⁶, e sebbene la scultrice non risulti citata (mentre lo sono invece moltissimi altri colleghi²⁰⁷), dati l'impor-

²⁰⁴ Per la verità, nell'immediato i risultati delle rivendicazioni sono scarsissimi, perché l'emergenza bellica non consente deroghe alla necessità di sacrifici da parte dell'intero paese, ma nel 1919 – ovvero a conflitto appena concluso – la cosiddetta "legge Sacchi" – significativamente nota anche come "premio di smobilitazione" – premia l'impegno profuso dalle donne in fabbrica durante il conflitto, consentendo loro di accedere alle professioni liberali (sino a quel momento precluse) ed abolendo l'odiata "autorizzazione maritale". Per l'intera questione, si veda ROBERTO CHIARINI, a cura di, *Donne al lavoro (1900-1950)*, catalogo della mostra Brescia, Palazzo Martinengo, 4 ottobre - 9 novembre 2009, Brescia, Tipografia Camuna, 2008.

²⁰⁵ Anche su questo, si veda ROBERTO CHIARINI, a cura di, *Donne al lavoro (1900-1950)*, catalogo della mostra Brescia, Palazzo Martinengo, 4 ottobre - 9 novembre 2009, Brescia, Tipografia Camuna, 2008. Cito solamente – per inquadrare la situazione – le parole di Ferdinando Loffredo, intellettuale organico al regime che fu addirittura incaricato di stilare una "carta della famiglia": «La donna deve tornare sotto la sudditanza assoluta dell'uomo, padre o marito; sudditanza e quindi inferiorità: spirituale, culturale, ed economica. Si tratta di sanzionare questo principio con il diffonderlo dovunque, suggestionare l'opinione pubblica; rafforzarlo con provvedimenti: modifica dei programmi d'istruzione; divieto di occupazione femminile; severe sanzioni degli affronti al pudore, alla modestia» (*ivi*, p. 158).

²⁰⁶ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, in *II Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935, Roma-Milano, Tumminelli, 1935, pp. 136-138.

²⁰⁷ Sono citati «Gli artisti futuristi Prampolini, Fillia, Dottori, Tato, Depero, Benedetta, Oriani, Mino Rosso, Thayaht, Andreoni, Munari, Ricas, Pozzo, Scaini, Vottero, Dal Bianco, Marisa Mori, Fides Testi, Preziosi, Ambrosi, Di Bosso, Fidora,

tanza della manifestazione, l'autorevolezza dell'interprete e il sostanziale apparentamento dell'artista pavese ai colleghi futuristi, è comunque opportuno soffermarsi sul testo, leggermente più lungo di quello che l'anno precedente aveva accompagnato l'esposizione futurista alla XIX Biennale. Marinetti apre il suo intervento – naturalmente – magnificando le glorie del Futurismo, la cui «rivoluzione plastica iniziata 26 anni fa e continuata dai gruppi dei pittori scultori italiani con accanite battaglie e vittoriose realizzazioni» ha a suo dire diffuso a macchia d'olio le fondamentali linee-guida del Futurismo, che «sono attualmente accettate, utilizzate parzialmente o integralmente da tutti gli artisti novatori italiani e stranieri». Poi, dopo aver posto ad ulteriore premessa alcune considerazioni sulla *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia fascista*²⁰⁸, Marinetti suddivide le opere esposte «in due categorie che rivelano le nostre preoccupazioni immediate»:

- 1) VITA FASCISTA, cioè creare una plastica che nella Storia d'Italia esprima nettamente la forza varia multiforme e instancabile del Regime Fascista.
- 2) AEROPITTURA, cioè creare una plastica che esprima nettamente la vita aviatoria italiana con i suoi infiniti stati d'animo.

Ancora una volta, dunque, in un'occasione ufficiale qual è la Quadriennale romana, Marinetti non resiste alla tentazione di individuare nell'esaltazione della politica fascista l'obiettivo primario del Futurismo, paragonabile per importanza alla sola espressione della «vita aviatoria» che caratterizza la poetica del movimento negli anni Trenta. Quanto al posto da dare all'opera di Regina, se nell'una o nell'altra delle «categorie» da lui individuate, a differenza di quanto accaduto l'anno prece-

Belli, Favalli, D'Anna, Bonente, Adele Gloria, Tano, Peruzzi, Baldessari, Gambini, Mariotti, Delle Site, Bruschetti, Meschini, Cocchia, Costa, Caviglioni, Crali, Manzoni, Voltolina, Korompay, Abbatecola, Gonni, Michaelles, ecc. [...]» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, in *Il Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935, Roma-Milano, Tumminelli, 1935, pp. 136-138: 137).

²⁰⁸ *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia fascista*, catalogo della mostra Genova, Palazzo Ducale, novembre-dicembre 1934, Torino, Stile futurista, 1934 (oggi disponibile anche in fac-simile nell'edizione Latina, Associazione Novecento, 2008). Marinetti sostiene che i principi guida della mostra di plastica murale possono essere considerati il «logico riassunto di tutte le ricerche futuriste precedenti», e che allo stesso tempo le opere esposte in Quadriennale costituiscono «nuove ricerche atte a preparare il sempre più vasto arricchimento spirituale e immaginoso della plastica murale»: «Fedeli [...] al concetto dell'arte-vita e del soggetto pittorico estratto dalla civiltà meccanica, noi futuristi abbiamo sempre pensato che quadri, sculture o complessi plastici fossero ricerche novatrici dirette a preparare la casa-macchina gigantesca, dove architettura e arti plastiche funzionassero armoniosamente» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, in *Il Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935, Roma-Milano, Tumminelli, 1935, pp. 136-138: 136-137).

dente con le affermazioni riportate sul catalogo della Biennale veneziana, in questo caso la posizione marinettiana sembra abbastanza semplice da comprendere, poiché il soggetto affrontato con la *Piccola Italiana* non ha nulla a che fare con i temi ormai consolidati della "aeroarte" futurista, mentre viceversa appare abbastanza chiaramente un omaggio alla «vita fascista».

Il 7 febbraio l'Agenzia "Ala" fornisce alla stampa un redazionale – intitolato *Una conferenza di S.E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*²⁰⁹ – che il giorno seguente viene pubblicato, senza la benché minima variazione, su «Il Popolo di Roma»²¹⁰, «Ottobre»²¹¹, «Regime Fascista»²¹², «Corriere Padano»²¹³, «La Provincia di Bolzano»²¹⁴, «Il Mattino»²¹⁵ e «Brennero»²¹⁶. Tale comunicato stampa (che naturalmente, vista la fonte, propone toni decisamente trionfalistici²¹⁷ e la consueta polemica nei confronti dei detrattori del Futurismo) illustra i contenuti della conferenza sull'«aeropittura e pittura a soggetto fascista» tenuta da Marinetti al Circolo Adriatico di Roma; all'interno di essa – almeno se teniamo fede a quando sostenuto nel dispaccio d'agenzia inviato –, Marinetti non deve aver mancato di accennare alla

[...] personalità di ogni artista futurista [presente in Quadriennale, ndr] da Prampolini a Dottori, da Fillia a Tato, da Benedetta a Bruschetti, ad Ambrosi, a Thayaht, Di Bosso, Mino Rosso, Costa, Regina, Gambini, Adele Gloria, Baldessari, Delle Site, Gonni, Mariotti, Oriani, Favalli, Belli, Marisa Mori, Preziosi, Maichahelles [sic], Tano, Fidora, Meschini, Caviglioni, Korompay, Rispoli, Pozzo, De Lotto, Bruschetti, Del Bianco, D'Anna, Crali, Peruzzi, Testi, Abbatecola, Voltolina, Buccafusca, Randazzo, Diulgheroff, Vottero, Mazzarin [...].

²⁰⁹ Ho rinvenuto il dispaccio dell'Agenzia "Ala" tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani.

²¹⁰ *Una conferenza di S. E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*, in «Il Popolo di Roma», 8 febbraio 1935.

²¹¹ *Futurismo. Una conferenza di S. E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*, in «Ottobre», 8 febbraio 1935.

²¹² *Una conferenza di S. E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*, in «Regime Fascista», 8 febbraio 1935.

²¹³ *Una conferenza di S. E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*, in «Corriere Padano», 8 febbraio 1935.

²¹⁴ *Una conferenza di S. E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*, in «Provincia di Bolzano», 8 febbraio 1935.

²¹⁵ *Una conferenza di S. E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*, in «Il Mattino», 8 febbraio 1935.

²¹⁶ *Una conferenza di S. E. Marinetti sulla pittura futurista alla Quadriennale*, in «Brennero», 9 febbraio 1935.

²¹⁷ Secondo l'Agenzia "Ala", ad esempio, la conferenza si è svolta «davanti ad un pubblico scelto che gremiva il vasto salone centrale e le sale adiacenti»: una formula ben studiata per esprimere in maniera efficace tanto l'interesse suscitato dall'evento (non basta il «vasto» salone, servono anche le sale adiacenti), quanto il carattere comunque intellettualmente élitario, comprensibile ai soli cultori dell'arte d'avanguardia, del Futurismo (il pubblico è «scelto»). Inoltre, la serata risulta essersi chiusa con la declamazione, da parte di Marinetti, del suo *Bombardamento di Adrianopoli*, «insistentemente richiesto con urla e battimani di tutti» e salutato in chiusura con «quello stesso delirante successo che ha sempre avuto in Italia e all'estero» (*ibidem*).

Nessuna nota, purtroppo, ci racconta che cosa Marinetti abbia detto a proposito di Regina, anche se è molto probabile – dato l'elevatissimo numero di artisti citati, e la sua proverbiale tendenza alla brevità – che si sia limitato a poche o pochissime parole; in ogni caso, però, dal momento che la conferenza è strettamente collegata alla contemporanea Quadriennale, è plausibile che la lettura di Marinetti sia stata coerente con quanto espresso nel catalogo della manifestazione, e che dunque, della *Piccola Italiana* di Regina, egli abbia parlato come di un'opera volta ad illustrare la «vita fascista». Mi pare inoltre interessante, per quanto non ci siano certezze a smentire la possibile casualità della cosa, che all'interno del lunghissimo elenco di artisti il nome di Regina compaia tra i primi: dal momento che la lista non segue né un ordine alfabetico, né una suddivisione per aree di competenza (pittura, scultura, ecc.), c'è da credere che l'ordine sia stato suggerito sostanzialmente dall'interesse dei diversi artisti; e in effetti, a scorrere l'elenco, con le sole eccezioni di Ambrosi, Bruschetti (che compare due volte, una delle quali – insospettabilmente – all'inizio) e Diulgheroff (che invece stranamente è tra gli ultimi, quasi fosse una dimenticanza cui si è rimediato *in extremis*), gli artisti ancor oggi più accreditati sono proprio all'inizio dell'elenco. Significativamente, invece, negli ultimi anni della militanza futurista di Regina – quando la considerazione di Marinetti nei suoi confronti sembra scemare – il nome della scultrice compare normalmente tra gli ultimi.

Pochi giorni più tardi, sulle pagine di «Eva», è Rosa Menni Giolli a recensire *La Quadriennale romana*²¹⁸. Il giudizio complessivo dell'autrice, «malgrado non siano ancora pronti i cataloghi a schiarirci la via nel labirinto delle sale gremite di opere», è piuttosto buono, perché la mostra risulta «grandiosa e armonica» nonostante proponga per lo più nomi già ben noti e non offra nuove significative rivelazioni; tra gli artisti da lei esplicitamente citati – oltre ai titolari delle sale personali²¹⁹, a Carrà²²⁰ e a Casorati²²¹ – ci sono anche alcuni degli oltre quaranta futuristi presenti in mostra, tra cui anche Regina:

²¹⁸ R.G.M. [ROSA GIOLLI MENNI], *La Quadriennale romana*, in «Eva», 16 febbraio 1935.

²¹⁹ Scipione, Severini, Ceracchini, Mafai, De Chirico, Donghi, De Pisis, Guidi, Dazzi e Paulucci tra i pittori; Messina, Ruggeri, Martini e Marini tra gli scultori. In particolare, molto lusinghiero il giudizio su Severini, «che è sempre un personale artista di squisita delicatezza, non solo nei suoi bei quadri intonati e chiari, ma anche nei mosaici che con la loro suggestiva tecnica, danno al colore una preziosità di gioiello» (*ibidem*).

²²⁰ Secondo la Menni Giolli, Carrà «non manca come al solito di darci quel sottile brivido che gli è particolare e che lo pone definitivamente tra i grandi artisti italiani» (*ibidem*).

²²¹ Casorati è presente «con poche tele ma talune di una così sottile sensibilità ed un così fine equilibrio da lasciarne lungamente nel cuore l'impressione» (*ibidem*).

C'è anche la sala di Prampolini e dei futuristi che sono di un sempre vivo interesse. Notiamo, coi bei disegni di Prampolini, qualche interessante tela di Fillia, di Tato, e d'altri. Nonché le belle sculture di Thayaht e lo studio in alluminio della signora Regina;

la quale ultima, peraltro, viene citata anche una seconda volta nell'ultima sezione dell'intervento (specificamente dedicata – come è comprensibile per un periodico di *target* femminile – al contributo offerto dalle artiste donne, che «non possiamo fare a meno di constatare che non vi sfigurano affatto»)²²²:

Fra le scultrici notiamo la Irene Cavazzoni, la Lina Arpesani con una grande statua decorativa, la Regina con una bella interpretazione in alluminio di una figura di bambina.

È impossibile non notare, ancora una volta, come la Menni Giolli operi dei distinguo tra le sculture *tout court* e le opere di Regina. Parlando dei futuristi definisce infatti «sculture» i pezzi di Thayaht²²³, mentre si limita a definire «studio in alluminio» la *Bambina* di Regina²²⁴; e ancora, parlando

²²² «Il nostro compito e il nostro piacere è di guardare il contributo delle donne a questa bella battaglia, e non possiamo fare a meno di constatare che non vi sfigurano affatto» (R.G.M. [ROSA GIOLLI MENNI], *La Quadriennale romana*, in «Eva», 16 febbraio 1935). Accanto a Regina, meritano una citazione particolarmente coinvolta solo la «personalissima e assai paradossale Leonor Fini», Leonetta Cecchi Pieraccini «con quel suo colore fresco e gioioso» e «Pasquarosa delicatissima» (*ibidem*).

²²³ Circa i pezzi esposti da Thayaht si pone un problema. Nel catalogo dell'esposizione (*Il Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935, Roma-Milano, Tumminelli, 1935, pp. 136-146: 139) risulta esposto il solo *Cantabililla*, tra l'altro riprodotto a corredo dell'articolo della Menni Giolli; tuttavia, la stessa Menni Giolli parla di «belle sculture di Thayaht», al plurale. In effetti, però, secondo le ricerche condotte da Mariateresa Chirico e Alessandro Sagramora presso gli archivi della Quadriennale, Thayaht avrebbe esposto nella stessa occasione anche una seconda opera non in catalogo intitolata *La bilancia di Roma*, che risulta venduta alla Confederazione fascista commercianti. Dell'opera esiste peraltro anche una riproduzione fotografica nella Rassegna stampa della mostra, e addirittura una testimonianza filmata in un filmato dell'Istituto Luce. Cfr. MARIATERESA CHIRICO, ALESSANDRO SAGRAMORA, a cura di, *I futuristi alle quadriennali*, in GINO AGNESE, GIOVANNA BONASEGALE, MARIATERESA CHIRICO *et alii*, *I futuristi e le Quadriennali*, Milano, Electa, 2008, pp. 164-205: 171, 201, 205 (nota 139).

²²⁴ È peraltro da notare che sul catalogo ufficiale della manifestazione, in cui compaiono solo quattro sculture di altrettanti scultori (il *Milite della Rivoluzione Fascista* di Di Bosso, il *Cantabililla* di Thayaht, *Duce* di Mino Rosso e la *Piccola Italiana* di Regina), tutte e quattro le opere sono didascalizzate con la medesima ed equalizzante specifica di «complesso plastico»: di conseguenza, con la sua interpretazione tendente a sminuire il carattere propriamente scultoreo della *Piccola Italiana*, la Menni Giolli si pone di fatto in contrasto anche con quanto sostenuto nel catalogo della rassegna (si veda *Il*

delle artiste donne, mentre definisce «statua» (per quanto «decorativa») l'opera della Arpesani, indica quale «interpretazione in alluminio» la *Bambina* di Regina. Per la verità, in questa occasione sembra che la Menni Giolli veda quanto meno vacillare le proprie convinzioni, poiché non se la sente di parlare della *Piccola Italiana* come di un "oggetto decorativo" (forse anche perché l'opera, rispetto alle altre da lei esaminate in precedenza, è di dimensioni decisamente maggiori); nella sostanza, tuttavia, nonostante la pur percepibile esitazione, anche questa volta la Menni Giolli persiste nelle sue convinzioni, poiché evidentemente ha individuato nel carattere intrinsecamente decorativo delle opere di Regina un elemento decisivo della sua arte.

Il giorno dopo, è Raniero Grifoni de «Il secolo fascista» a scrivere per il suo giornale un resoconto sulla Quadriennale²²⁵, concentrandosi specificamente sulla scultura, che subito precisa non aver offerto un contributo particolarmente originale, in parte giustificando la cosa con una teoria – basata su principi dibattutissimi almeno dal Cinquecento – che è tuttavia piuttosto sorprendente ritrovare espressi quasi senza la minima variazione nel 1935²²⁶. Di suo, Grifoni pare metterci soprattutto il curioso convincimento di una sostanziale «uniformità» formale di fondo («che può essere sì, pregio, talvolta, ma più spesso difetto») della massa delle opere scultoree.

Poste queste premesse, non stupisce che la posizione di Grifoni sia decisamente sbilanciata – nella contrapposizione da lui proposta tra classicità e modernità – in favore della classicità, o quanto meno in favore di una concezione della scultura che non prevede l'utilizzo del colore e che non

Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935, Roma-Milano, Tumminelli, 1935, pp. 136-146: 139).

²²⁵ RANIERO GRIFONI, *La scultura alla II Quadriennale*, in «Il secolo fascista», 17 febbraio 1935.

²²⁶ «Non è certo la scultura quella che dice una parola nuova in questa rassegna, poiché il più limitato numero di tendenze e la minore varietà di interpretazione – sia per la mancanza del colore di cui si vale invece tanto la pittura, sia per la difficoltà dell'espressione – differenziando le varie opere in bronzo, marmo o terracotta solo per la maggiore o minore plasticità del modellato o la classicità o modernità – quasi sempre moderata – dell'esecuzione e delle idee, non pongono grandi distacchi – in genere – fra l'uno e l'altro gruppo o ritratto. Così che in massima parte, mentre c'è una certa unità di stile e un certo componimento di forze, il che fa sembrare migliore la scultura della pittura, si deve notare che la maggior parte delle opere si sollevano, sì, dalla mediocrità ma non dicono quasi nulla, e quindi se sono apprezzabili, non sono però certo da lodare». La posizione di Grifoni, dunque, è chiara, come lo sono anche i riferimenti storici ad alcuni *leit-motiv* dell'annosa *querelle* relativa al "paragone tra le arti", quali le questioni relative alla mancanza del colore e alla maggior «difficoltà dell'espressione» che caratterizzano la scultura (quest'ultima certamente dovuta anche alla molteplicità dei punti di vista da soddisfare); e ancora, nell'osservazione secondo la quale una delle principali differenze tra due opere scultoree della stessa materia sta nella «maggiore o minore plasticità del modellato», sembra addirittura di intendere il ricordo delle affermazioni leonardiane sulla tridimensionalità della scultura come semplice prodotto di due rilievi frontali giustapposti.

può legittimamente uscire dalla più consacrata triade di materiali costituita dal marmo, dal bronzo e dalla terracotta²²⁷. Nulla di strano, allora, se la *Piccola Italiana* di Regina (che a mio avviso è invece tra le opere più riuscite della stagione futurista della scultrice) viene pesantemente stroncata:

Non mancano anche nella scultura, sia pure in minor numero che nella pittura, le opere brutte di cui si poteva fare a meno, come ad esempio l'aereoscultura [sic] di Regina «Piccola Italiana» o il «Montanaro» di Zucchini.

Meno di una settimana più tardi, e precisamente il 23 febbraio, la «Gazzetta del Popolo» ospita un contributo di Marinetti intitolato *I futuristi alla Quadriennale*²²⁸, per noi piuttosto interessante anche perché presumibilmente derivato – per sintesi – dalla conferenza romana del 7 febbraio cui abbiamo accennato in precedenza. I toni sono ovviamente trionfalistici e tipicamente marinettiani: in apertura, ad esempio, il poeta sottolinea il «lampo di stupore e di gioia» che ha sempre notato sui volti dei visitatori delle sale futuriste, conseguenza della «forza sorprendente e rallegrante» che «emana da tutte le opere dei 44 aeropittori che gareggiano in originalità di concezione, dinamismo, simultaneità e ricchezza tipicamente italiana di colorazione»; e subito dopo specifica – coerentemente con quanto l'Agenzia "Ala" aveva trasmesso ai quotidiani in occasione della conferenza – che l'obiettivo dei futuristi è stato quello di «glorificare la *Vita Fascista* nel suo potente, svariato e multiforme fervore e glorificare particolarmente la *Vita Aerea* nei suoi magnifici spettacoli e misteriosi stati d'animo», al fine ultimo – spiega in chiusura dell'articolo – di illustrare dinamicamente «la potenza in terra-mare-cielo della nuova Italia Fascista».

Segue poi un esame rapidissimo, e anzi forzatamente ellittico e lacunoso, della poetica degli espositori e delle loro opere, nel quale Marinetti – ecumenicamente preoccupato di non fare figli e figliastri – cita quasi tutti i quarantaquattro futuristi presenti. Per la precisione, anzi, ne cita trentasei, tralasciando da un lato alcuni protagonisti come Benedetta, Fillia, Diulgheroff e Oriani (per i quali forse una segnalazione non argomentata avrebbe saputo di semplice dovere di cronaca e dunque avrebbe potuto essere ancor meno apprezzata di un silenzio), e dall'altro comprimari decisamente

²²⁷ In virtù di tale posizione, Grifoni può segnalare in modo piuttosto partecipe solo l'opera «classica ma vibrante» di Messina, le cui sculture «per la serietà di intenti e la robustezza del modellato, per la scrupolosità di esecuzione e la ricerca di un realismo sano e concreto sono certo fra le migliori e le più importanti della mostra»; mentre al contrario già Martini risulta autore di una «scultura moderna ma atona», «non vibrante, né vigorosa» (*ibidem*).

²²⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *I futuristi alla Quadriennale*, in «Gazzetta del popolo», 23 febbraio 1935.

poco significativi come Preziosi e De Lotto; si aggiungono infine, tra gli assenti, i nomi più che dignitosi, ma non eccellenti, di Costa e Pozzo.

Regina risulta dunque citata, ma di fatto solo *en passant*, nelle righe dedicate alla ristretta pattuglia degli scultori, all'interno della quale solo Thayaht e Di Bosso – forse per i temi manifestamente fascisti delle loro opere citate – meritano un minimo giudizio:

I complessi plastici degli aeroscultori Thayaht, Mino Rosso, Di Bosso, Regina, sono non meno importanti. Thayaht fa cantare tricoloratamente un balilla e Di Bosso sintetizza un milite della Rivoluzione.

Il 30 marzo il «Corriere emiliano»²²⁹ pubblica un articolo di Giuseppe Fabbri dedicato alla presenza futurista nelle sale della Quadriennale. Fabbri²³⁰ è un giornalista, critico, scrittore e drammaturgo assai vicino ai futuristi: nativo di Pieve di Cento, inizia la sua attività giornalistica a Bologna su «L'Assalto», per poi trasferirsi a Milano dove collabora con «L'Illustrazione Italiana» e comincia a dedicarsi alla scrittura per il teatro, collaborando tra gli altri con Dal Monte e Casavola; quindi, dopo aver progettato la creazione di una "Università futurista e d'avanguardia" che gode dell'approvazione di Marinetti ma che in realtà non viene mai realizzata, alla fine degli anni Venti si fa promotore, a Faenza, di un'impresa di produzione di ceramiche futuriste su disegni dapprima di Balla e Dal Monte, e poi anche di Benedetta, Dottori, Pippo Rizzo e del cugino Remo Fabbri, anch'egli futurista. Negli anni Trenta riprende invece con assiduità la sua attività critica e giornalistica, rimanendo sempre in contatto con il Futurismo ed anzi interpretandone anche il bellicismo, come corrispondente e "poeta di guerra" dall'Africa Orientale. Anche dopo il secondo conflitto mondiale, durante il quale viene peraltro fatto prigioniero dagli inglesi, continua ad interessarsi di pittura e di ceramica, e ancora nel 1986 – a ottantacinque anni – «recensisce i libri di Umberto Carpi [...] rivendicando enfaticamente l'anticomunismo della "quasi totalità dei futuristi"»²³¹.

La recensione di Fabbri è molto positiva e direi anche particolarmente partecipe, e anche se non si fossero conosciuti i suoi rapporti con il Futurismo si sarebbe agevolmente potuto immaginare un

²²⁹ GIUSEPPE FABBRI, *La II Quadriennale d'Arte*, in «Corriere emiliano», 30 marzo 1935.

²³⁰ Su Giuseppe Fabbri, si veda FRANCO BEVILACQUA, *Fabbri Giuseppe*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 425.

²³¹ *Ibidem*.

suo interesse sincero per le creazioni del movimento²³²; tuttavia, per quanto riguarda i singoli artisti l'articolo è davvero laconico, cosicché Regina è semplicemente citata tra i tanti che «costituiscono un nucleo di energie futuriste che con fede e con passione si preparano a nuove conquiste»²³³.

1.13 Regina nelle recensioni della XX Biennale di Venezia (1936)

Anche nel 1936 Regina espone, accanto ai sodali futuristi, alla Biennale di Venezia. Per la verità, va detto che nel catalogo dell'esposizione il suo nome non compare²³⁴, ma anche in questo caso (come già accaduto in occasione dell'*Omaggio a Boccioni*) le recensioni sui quotidiani testimoniano inoppugnabilmente che alcune sue opere erano presenti in laguna. Tuttavia, dal momento che ufficialmente non compare tra gli espositori, non stupisce neppure che di lei non si parli nella presentazione delle sale futuriste firmata da Marinetti (la quale peraltro, stavolta, risulta quasi monotematica, perché quasi integralmente dedicata alle dubbie imprese pittorico-militari di Mario Menin²³⁵).

²³² L'articolo si apre riportando un lungo estratto del *Manifesto tecnico della pittura futurista*, rispetto al quale «sono passati ventiquattro [sic] anni ed il fatto che i futuristi siano i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata, permane»; è curioso che si parli di ventiquattro e non di venticinque anni dalla pubblicazione del manifesto, poiché Fabbri cita espressamente, e correttamente, persino la data esatta del manifesto, ovvero l'11 aprile 1910 (*ibidem*).

²³³ Il contributo di Fabbri coinvolge quarantadue dei quarantaquattro espositori: restano fuori solo Benedetta e quello che l'Agenzia "Ala" e Marinetti chiamano «Maichahelles», ovvero RAM (pseudonimo di Roger Alfred Michahelles, fratello di Thayaht). Appena due parole in più, rispetto a Regina, meritano gli altri tre scultori futuristi presenti: «Geniale il *Cantabillilla* di Ernesto Thayaht e forte il *Duce* di Mino Rosso. Originalissimo il *Milite* del Di Rosso [sic]» (*ibidem*).

²³⁴ *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, giugno-settembre 1936, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1936, pp. 177-186.

²³⁵ Per rendere l'idea del clima che si respira – evidentemente infiammato dalla guerra etiopica – basti citare i «problemi» pittorici che Menin, secondo Marinetti, ha risolto: «I° Problema: esprimere il dinamismo continuo del combattimento. II° Problema: intuire e fissare le forme plastiche dei diversi fragori e relativi riecheggiamenti che i calibri diversi di cannoni mitragliatrici producono. III° Problema: esprimere l'eccitante simultaneità gonfia di lirismo che caratterizza una battaglia Africana dove si compenetrano intrepide camicie nere barbarici assalti alla scimitarra con lo scudo di pelle di ippopotamo perfezionatissimi meccanismi ultramicidiali comunicazioni radiofoniche telefoniche eliografi macchine da scrivere sole torrido miliardi di mosche migliaia di cadaveri umani innumerevoli carogne in putrefazione» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, in *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, giugno-settembre 1936, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1936, pp. 177-179: 178). Dopo l'analisi dell'opera di Menin si trovano solamente un elenco degli altri artisti presenti – tra cui dunque, come detto, Regina non compare – ed una rapidissima descrizione della «mostra postuma del nostro grande Fillia» (*ivi*, p. 179).

La prima recensione della mostra in cui Regina risulta citata compare su «Il Gazzettino» del 7 giugno ed è firmata da Ottorino Passerella²³⁶. Benché il recensore non sia pregiudizialmente contrario al Futurismo (tanto che in chiusura suggerisce al lettore di visitare senz'altro le sale dei marinettiani)²³⁷, il suo giudizio sulle opere esposte è piuttosto tiepido (soprattutto perché in mostra, a suo avviso, non si trovano le novità tanto sbandierate da Marinetti)²³⁸; tuttavia, è di estremo interesse – ai fini di un'indagine non tanto reginiana, ma più genericamente volta a comprendere il senso ultimo del Secondo Futurismo – il tentativo di Passerella di classificare le opere futuriste in varie «categorie»²³⁹, soprattutto perché la sua analisi – che è sicuramente acuta – consente di evidenziare tutti gli squilibri e le contraddizioni che si possono riscontrare osservando le opere (spesso diversissime) prodotte dai tanti futuristi attivi in questi anni:

Certo, l'arte futurista di questa Biennale è graduata sopra una gamma ascendente ma a squilibri, che lascia incerti; accosta espressioni opposte e parecchi espositori hanno un loro volto che si stacca nettamente: si potrebbe pensare a più futurismi. Infatti, quale rapporto esiste fra le bizzarrie di cartonggio lucidato a porporina di Regina (vedi «*Sensibilità Aerea*») e le reminiscenze del cubismo in «*Solidità di monti, villaggi, fiumi*» di Alessandro Bruschetti?²⁴⁰

²³⁶ OTTORINO PASSERELLA, *Arte italiana alla XX Biennale*, in «Il Gazzettino di Venezia», 7 giugno 1936.

²³⁷ «[...] monotonia no, in questo padiglione dei futuristi; anzi lavori che interessano. Ma dove si potrà arrivare non è possibile stabilire, poiché solo come sforzo di ribellione può essere apprezzato questo modo, non già come conquista e ricostruzione. Per la ricostruzione e la conquista di un'arte dell'avvenire parlerà il tempo. Intanto tu, lettore, farai bene a visitare anche i futuristi» (*ibidem*).

²³⁸ «Confesso che nonostante il parere diverso dei futuristi, io non so vedere conquiste nuove, e queste 113 opere per me sono quasi sovrapponibili a quelle esposte negli anni precedenti» (*ibidem*).

²³⁹ Accanto alle opere che a suo avviso «non arrivano al di là di uno scherzo di fantasia da fanciullo, e la cui misteriosa trascendente significazione non arriva» (ad esempio i *Pesci* di Thayaht), egli individua «opere a tipo di sagoma sintetizzata, che si mostrano di certa efficacia nel cartellone pubblicitario» (Di Bosso), lavori «indefinibili, a curve e rette, a macchie e incroci, talora geometrici, più spesso casuali, a nebulosità e sfumature» (come i dipinti di Prampolini), «opere a violente combinazioni di colori, bizzarre, simili a lampeggiare di lame variopinte con l'affiorare di vaghi particolari episodici vecchia maniera, un tantino squadrati e adattati al resto» (le pitture di Menin), e ancora pezzi «che appaiono concepiti e trattati alla maniera tradizionale, e poi guardati attraverso un prisma che opera un poco alla guisa del divisionismo» (Fillia, Meschini, Dottori e Crali, il cui «tipo di pittura» ottiene «effetti a tavolozza d'ottimo buon gusto, e la sua applicazione nel campo decorativo dà risultati tutt'altro che trascurabili»; *ibidem*).

²⁴⁰ Altrettanto interessante è la prosecuzione dell'articolo, in cui vengono avanzati altri paragoni che rafforzano l'idea di fondo: «E quale rapporto c'è fra le sculture di Nino [*sic*] Rosso che sembrano forme di cera in liquefazione, mocciosi sgocciolanti, e il garbo, sia pure strano, di "*Carro d'assalto vittorioso*" di Giovanni Korompay? tra [*sic*] il paesaggio visto dall'a-

«Si potrebbe pensare a più futurismi»: un'osservazione, questa, su cui si tornerà in chiusura del quarto capitolo, quando si cercherà di individuare il senso ultimo di ciò che è ormai invalso chiamare "Secondo Futurismo".

Meno di due settimane più tardi, Rosa Menni Giolli recensisce la Biennale per «Eva»²⁴¹. Questa volta il giudizio dell'artista/critica sulla manifestazione è piuttosto duro²⁴², e anche per il Futurismo non mancano parole critiche:

Veramente l'ideale che primo animò i futuristi ora mi pare un po' sviato. Questi concentratori dello spirito moderno che non dovrebbero mai fermarsi e dire sempre: «Non è mai tardi per andare più oltre» e dovrebbero gettare l'occhio verso il futuro insaziati di ogni presente, in questa mostra diventano troppo spesso dei veristi occupati di una rappresentazione contingente in cui ogni lirismo di vaticinio si annega.

Ciononostante, la Menni Giolli individua un gruppo di artisti le cui opere sono a suo avviso in grado di ergersi al di sopra del livello medio della produzione dei compagni di strada:

Fra le opere più interessanti abbiamo i due quadri di Benedetta, Fillia che purtroppo non è più e che ha sempre dimostrato un bellissimo ingegno, Thayaht con cinque composizioni in diverse materie, Regina, Prampolini con dei piccoli studi e Mino Rosso con delle belle sculture.

Anche stavolta la Menni Giolli si dimostra molto attenta all'evoluzione dell'arte futurista, che sa leggere con acume (si pensi alla reprimenda contro la svolta "illustrativa") e all'interno della quale sa individuare con sicurezza, e meglio di altri colleghi, tutti i nomi più significativi di questi anni; quanto

eroplano, che si incastona nel verde come una pietra, zaffiro e smeraldo, il borgo lì vicino, le strade segnate come nastri bianchi in "Aeropittura" di Tato e le informi, amebiche immagini di Franco Costa?» (*ibidem*).

²⁴¹ R.G.M. [ROSA GIOLLI MENNI], *La XX Biennale veneziana*, in «Eva», 20 giugno 1936.

²⁴² Infatti, sebbene «a Venezia si va sempre volentieri», secondo la Menni Giolli «la mostra non è eccessivamente interessante», soprattutto perché «invece di accogliere veramente tutti gli artisti significativi di ogni movimento europeo li obblia in nome di preconconcetti imperdonabili». Giudizi positivi li meritano in particolare Carrà, Severini, Chessa, Tallone, Lilioni e Campigli, ma nell'ambito di una mostra che «è veramente ad un livello buono se per buono si prende il mediocre», non solo per quanto concerne l'Italia ma anzi soprattutto per i padiglioni stranieri, in cui la critica sostiene di non aver incontrato nulla che le potesse dare i brividi che una volta provava per «Modigliani o Ranzoni o Klee o Matisse o Ensor o Cézanne» (*ibidem*).

poi a Regina, la critica ribadisce nuovamente l'apprezzamento per la sua opera, considerando evidentemente le sue opere più vitali e più interessanti di altre.

1.14 Valutazioni su Regina "scenotecnica" (1936)

Nello stesso 1936 Regina realizza costumi per il Teatro Arcimboldi, e in qualità di lavoratrice dello spettacolo viene invitata ad esporre in diverse rassegne di scenotecnica, alle quali però partecipa presentando lavori di diversa tipologia.

Tra la fine di maggio e la fine di ottobre, innanzitutto, Regina è presente alla VI Triennale di Milano, nella quale espone cinque opere alla *Mostra internazionale di scenotecnica teatrale* allestita da Enrico Prampolini²⁴³. Nella rapidissima presentazione generale della sezione italiana²⁴⁴, i commissari ordinatori Enzo Ferrieri e Luciano Ramo – che non citano esplicitamente nessuno degli «scenotecnici» presenti – cercano innanzitutto di stimolare (anche attraverso una critica piuttosto serrata) l'intero sistema teatrale italiano, ritenuto incapace, per la sua sostanziale arretratezza organizzativa oltre che culturale, di mettere a frutto le creazioni degli scenotecnici stessi²⁴⁵; segue poi un'introduzione di Prampolini alla sezione internazionale²⁴⁶ (di cui il futurista è ordinatore), che tuttavia si risolve semplicemente in un elenco delle «collezioni pubbliche e private e teatri rappresentati nella mostra»²⁴⁷. Nel catalogo, dunque, per quanto riguarda Regina non c'è nulla di significativo da segnalare.

²⁴³ *Guida alla VI Triennale di Milano*, catalogo della mostra Milano, Palazzo dell'Arte, 31 maggio - 31 ottobre 1936, Milano, Same, 1936, pp. 67-77: 70. Regina espone «1 Viaggio al Polo (scenoplastico) / 2 La donna e il fiore (maschera di metallo) / Magia della stratosfera (maschera di metallo) / Donne abissine (maschera di metallo) / Incontro dell'innocenza (maschera di metallo)».

²⁴⁴ ENZO FERRIERI, LUCIANO RAMO, in *Guida alla VI Triennale di Milano*, catalogo della mostra Milano, Palazzo dell'Arte, 31 maggio - 31 ottobre 1936, Milano, Same, 1936, pp. 67-68.

²⁴⁵ Anche questi ultimi, tuttavia, non sono esenti da responsabilità, poiché essendo costretti «il più delle volte, a risolvere complessi problemi in sede puramente teorica», non paiono pienamente all'altezza – a causa di questa sorta di circolo vizioso – del proprio ruolo, tanto che i commissari ordinatori evidenziano come la selezione sia stata effettuata «con criteri di giusta scelta, sebbene non di eccessivo rigore» (*ivi*, p. 67).

²⁴⁶ ENRICO PRAMPOLINI, in *Guida alla VI Triennale di Milano*, catalogo della mostra Milano, Palazzo dell'Arte, 31 maggio - 31 ottobre 1936, Milano, Same, 1936, p. 71.

²⁴⁷ *Ibidem*.

Più interessanti, invece, sono le recensioni dell'esposizione. Nel mese di luglio la «Rivista illustrata del Popolo d'Italia» propone un articolo a firma di Prampolini dedicato appunto alla *Scenotecnica nazionale e internazionale alla Triennale*²⁴⁸, in cui l'artista e scenografo modenese descrive la mostra da lui allestita. Nonostante lo spazio relativamente risicato a sua disposizione, Prampolini propone in primo luogo una disamina – di notevole respiro storico e culturale – delle evoluzioni dell'arte scenotecnica dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta²⁴⁹; poi passa ad analizzare prima la sezione italiana e quindi la sezione internazionale della mostra, soffermandosi in particolare su alcune questioni rispetto alle quali l'iniziativa ha inteso fungere quale strumento di aggiornamento e stimolo alla riflessione²⁵⁰. Per quanto concerne la sezione italiana, Prampolini provvede innanzitutto a spiegare i principi fondanti delle scelte relative all'allestimento, che

hanno in virtù di alcuni principi fondamentali dell'"astrazione-plastica-futurista", instaurato un sistema particolare nel concepire lo spazio scenico, nel potenziare la nomenclatura della simultaneità prospettica, la compenetrazione dei piani, l'architettura cromatico-spaziale. Riuscendo talvolta ad imprimere una fisionomia caratteristica ai loro modelli costruiti, bozzetti colorati e alle loro maschere originalissime e piene di significato, come quelle del Munari, del Veronesi, di Regina.

Nulla di più si dice a proposito di Regina, che dunque – per l'ennesima volta – è semplicemente segnalata; tuttavia, evidentemente, il solo fatto che la sua opera sia stata posta a confronto con quella dei migliori «scenotecnici» italiani ed europei rende l'articolo decisamente lusinghiero nei

²⁴⁸ ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica nazionale e internazionale alla Triennale*, in «Rivista illustrata del popolo d'Italia», luglio 1936.

²⁴⁹ In particolare, Prampolini sottolinea come le teorie e le esperienze di «Antoine e Jacques Copeau [...] Gordon Graig [sic], Reinhardt, Stanislavsky, Meyerhold, Tairoff e il nostro Ricciardi, con i loro diretti od indiretti seguaci» abbiano dato «vita e corpo all'agonizzante "scenografia ottocentesca", per l'avvento della "scenotecnica"», la quale nei suoi ultimi sviluppi – «passando attraverso il vaglio pittoricistico e costruttivo dei russi, le architetture spaziali-cromatiche dei futuristi italiani» – ha «orientato le proprie ricerche ed esperienze [...] verso la "scenoplastica" con l'ausilio totalitario dell'architettura» (*ibidem*).

²⁵⁰ Prampolini ricorda come la rassegna internazionale da lui curata presentasse «circa 500 opere di 200 artisti appartenenti ad undici Nazioni» con l'obiettivo di «far conoscere per la prima volta in Italia i modelli, i bozzetti originali e le maschere, di questi artisti, le cui spiccate tendenze novatrici o reazionarie hanno contribuito al rinnovamento della scenotecnica mondiale o determinato – per ragioni etiche e sociali – una corrente opposta nettamente reazionaria». Tra gli artisti-scenografi presenti alla mostra, oltre a Matisse e Picasso, il futurista cita in particolare «Derain e Léger, Maria Laurencin e Braque, la Goutcharova [sic] e Larionoff, Juan Gris e Survage, Pruna e Christian Berard, Touchagues e Barsacq, Autout Lara e Lurcat [sic], Sima e Valentine Hugo, Gabo e Pezner [sic], Pronazko e Tchelicoff» (*ibidem*).

suoi confronti, anche se è piuttosto evidente che nelle valutazioni e nelle scelte di Prampolini influisce anche la sua personale militanza nel Futurismo²⁵¹.

Peraltro, Prampolini torna ad occuparsi della mostra anche qualche anno più tardi, con un volume pubblicato solo nel 1940²⁵² ma che si ritiene utile esaminare in questo contesto perché di fatto non è altro che una filiazione diretta dalle considerazioni che già abbiamo incontrato nell'articolo, rispetto al quale differisce unicamente per qualche marginale scelta sul piano del lessico e soprattutto – in maniera più sostanziale, ma che ci riguarda solo tangenzialmente – per una trattazione leggermente più ampia di quanto esposto nella «sezione internazionale» della rassegna²⁵³. Anche per quanto riguarda Regina, le parole di Prampolini sono esattamente le stesse già utilizzate quattro anni prima; ad esse si affiancano, nelle pagine riservate alla riproduzione fotografica dei pezzi esposti, le riproduzioni di *Viaggio al polo*²⁵⁴ e delle due «maschere» *La donna e il fiore* e *Maschera simultanea*²⁵⁵. Inoltre, nella sezione appositamente dedicata alle «note biografiche» degli espositori della «sezione italiana», compare il primo succinto profilo biografico di Regina, sul quale si tornerà nel terzo capitolo²⁵⁶.

²⁵¹ Non a caso, oltre ai già incontrati Regina e Munari, tra i nomi esplicitamente segnalati da Prampolini compaiono anche Abbatecola, Andreoni e Ricas, e futuriste sono anche due delle nove scenografie che illustrano l'articolo (nello specifico, la splendida scenografia munariana per *Joshitomo* e il lavoro di Andreoni per la *pièce* marinettiana *Vulcani*; *ibidem*).

²⁵² ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940.

²⁵³ Segnalo, in particolare, le malinconiche parole che Prampolini dedica alla nuova scenotecnica tedesca, che con l'avvento del nazismo ha ormai virato verso un ritorno al passato: «Per contro la Germania d'oggi ha abbandonato le impressionanti interpretazioni di un Hartung o di un Piscator, per rientrare nel convenzionalismo "scenografico" dell'ultimo ottocento. Naturalismo d'intenzioni e verismo di forme. La complessa mostra dei bozzetti scenografici esposti dalle organizzazioni ufficiali tedesche ci mostrano come un Klein abbia rinnegato il suo espressionismo e come un Björn, un Reigbert, un Reinking ed un Schutte rientrino nella tradizione romantica di Monaco, con il loro naturalismo-verista. Tutto questo non aggiunge nulla all'evoluzione della regia e della "scena" intesa come funzione teatrale, mentre si affermano i settecentismi scenografici di Schenk Von Trapp architettati con gusto costruttivo». Evidentemente, anche Prampolini doveva essere ben cosciente del pericolo dell'importazione in Italia dell'operazione *entartete Kunst*, e cercava dunque come poteva – ma in questo caso senza la benché minima nota polemica esplicita – di sostenere le ragioni dell'avanguardia (*ivi*, p. 8).

²⁵⁴ *Ivi*, p. 77.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 94. *Maschera simultanea* non è attestata, almeno come titolo, nella *Guida* della Triennale di quattro anni prima; sulla questione, piuttosto complicata, si tornerà nel quarto capitolo.

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 13-22: 20.

Il volume prampoliniano viene recensito da «e.r.» su «Lavoro fascista» il 28 luglio 1940²⁵⁷. Il contributo si apre evidenziando l'indiscutibile importanza ormai raggiunta – anche nelle compagnie teatrali italiane – dalle nuove figure professionali del regista e dello scenotecnico²⁵⁸, e sposa *in toto* la posizione di Prampolini, che attribuisce ovviamente al Futurismo la «paternità di codesta rivoluzione novatrice» in campo scenografico²⁵⁹; anche in questo caso Regina è solo citata – peraltro al maschile, a testimonianza del fatto che l'autore non la conosceva – tra gli scenotecnici «di cui i capocomici italiani farebbero bene a tener conto, se davvero intendono migliorare il livello della loro produzione»:

L'Abbatecola e l'Andreoni, il Bologna e il Broggi, Emma Calderini e Maria Signorelli, Duilio Cambellotti e Giorgio De Chirico, Enrico Prampolini e Guido Marussig, il Cagnoli e il Chetoffi, il Colasanti e il Comencini, il Cosmacini e il Cristini, il Furigo e il Grigioni, lo Hoepli e il Kameklin, il Landi e il Mandolini, il Montonati, il Munari e il Pacuvio, il Panni e il Quaroni, il Regina, il Reina e il Ricas, la Rota e il Sagrestani, il Tahyat [*sic*] e il Tosi, il Valente e il Venturini, il Veronesi e lo Zimbelli [...].

Tornando al 1936, fanno riferimento al lavoro scenotecnico di Regina anche le due riproduzioni fotografiche pubblicate senza commento, e con la sola didascalia, sui numeri di luglio e agosto di «Scenario»²⁶⁰, che è in questi anni una delle più importanti riviste teatrali italiane: fondata da Silvio

²⁵⁷ E.R., *Scenotecnica del nostro tempo*, in «Lavoro fascista», 28 luglio 1940. Segnalo peraltro di aver rinvenuto, tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani, un dispaccio dell'Agenzia "Ala" relativa alla pubblicazione del volume prampoliniano, in cui è citata anche Regina; su di essa, tuttavia, non c'è nulla da segnalare.

²⁵⁸ Infatti, secondo il recensore, nonostante la «annosa e tenace resistenza da parte dei capocomici e dei praticoni», il regista e lo scenotecnico «non possono più mancare in un lavoro che si rispetti e in una Compagnia che tenga al suo decoro», anche se «bisogna, naturalmente, badar bene che questi due personaggi non diventino troppo invadenti illudendosi [...] d'esser loro i veri autori dell'opera d'arte rappresentata», per evitare che essi replichino la deprecabile «tirannide registico-scenotecnica, verificatasi, per esempio, in Germania e in Russia al tempo dei Piscator e dei Tairoff» (*ibidem*).

²⁵⁹ Tale «rivoluzione», compressa in Italia dalla «passiva resistenza dei capocomici» che fecero restare le intuizioni dei «prodotti di laboratorio, tentativi di studio cui raramente venne data occasione di realizzarsi scenicamente», poté esplicarsi secondo Prampolini solamente negli «svariati giri del *Teatro futurista* dal 1916 al 1928», nell'«effimero *Teatro del Colore* lanciato da Ricciardi» e nel «*Teatro degli Indipendenti*, fondato e diretto da A.G. Bragaglia» (*ibidem*).

²⁶⁰ «Scenario», luglio 1936; «Scenario», agosto 1936; oggi disponibili anche online sul sito della Biblioteca digitale dello IULM (precisamente, il numero di luglio alla url http://holmes.iulm.it/content/Riviste/Scenario/Scenario_1936_07.pdf e il

D'Amico e Nicola Porro nel febbraio 1932, si occupa largamente di scenografia e scenotecnica teatrale e anche cinematografica (soprattutto grazie ad una serie di articoli di Virgilio Marchi); poi, in progresso di tempo, l'attenzione per il cinema, per la radio e persino per la nascente televisione sottrae spazio al teatro, a testimonianza di uno spostamento di interessi verso i nuovi mass-media che è anche frutto dell'evoluzione della politica culturale del regime fascista, alle cui iniziative – del resto – la rivista aveva sempre dato notevole spazio²⁶¹. Per la precisione, nel mese di luglio è presentato il modello per scenografia intitolato *Viaggio al polo* (noto solo in fotografia), mentre in agosto è pubblicato – con la didascalia «Maschera teatrale di Regina» – il cosiddetto *Ritratto di ragazza* del Museo Regina di Mede²⁶²; sebbene laconica, la pubblicazione dei due lavori reginiani su una delle più importanti riviste di settore è comunque una sicura testimonianza dell'interesse stimolato dalla sua opera.

Qualche mese più tardi, Regina partecipa alla *Mostra di Scenografia Cinematografica* allestita a Como, in Villa Olmo, a cura del sindacato di categoria, e anche questa volta – sebbene della rassegna, oggi, si sappia pochissimo – le segnalazioni su quotidiani e riviste non mancano.

La prima recensione compare su «Il Convegno», con un articolo a firma del suo direttore e fondatore Enzo Ferrieri²⁶³. Milanese, intellettuale dalla formazione eclettica e dai mille interessi, Ferrieri²⁶⁴ è stato una figura importante nella storia del teatro italiano tra le due guerre, soprattutto per l'opera di continuo aggiornamento che ha condotto proprio a partire dalla fondazione de «Il Convegno», nel 1920. Alla rivista, che sin dall'inizio si pone volutamente quale ricettacolo di contributi di varia natura (traduzioni di opere straniere, poesie, racconti, saggi di critica d'arte) collaborano tra l'altro autori quali Palazzeschi, Soffici, Carrà, De Chirico, Croce, Raimondi e Debenedetti; «scelte di anti-provincialismo, di antipositivismo, di antierudizione, di antiretorica, guidavano il gruppo fondatore della rivista, che la matrice idealista crociana, l'amore per la poesia [...], la tensione di stile, il senso della tradizione e dei classici pur nella tesa apertura alla coscienza del presente e del nuovo, tenevano al riparo dalle avventure avanguardiste, ad esempio dei futuristi, e lo avvicinavano più al

numero di agosto alla url http://holmes.iulm.it/content/Riviste/Scenario/Scenario_1936_08.pdf; ultima consultazione 12 aprile 2011).

²⁶¹ Cfr. BARBARA BERNARDI, «Scenario», in RENATO BARILLI, FRANCO SOLMI, a cura di, *La Metafisica: gli Anni Venti*, catalogo della mostra Bologna, Galleria d'arte moderna, maggio-agosto 1980, Bologna, Grafis, 1980, pp. 531-532.

²⁶² Sui motivi della presenza di tale opera, apparentemente incongrua, si tornerà nel quarto capitolo.

²⁶³ ENZO FERRIERI, *Cinema: esterni*, in «Convegno», 29 ottobre 1936.

²⁶⁴ Si veda AN.C., *Ferrieri, Enzo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 5, Roma, Le maschere, 1958, p. 220; cfr. anche ANNAMARIA CASCETTA, *Teatri d'arte tra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1979, pp. 62-123.

clima rondista»²⁶⁵. Inoltre, nel 1921 Ferrieri apre una libreria in via Montenapoleone (che diviene tra l'altro sede della casa editrice «Il Convegno editoriale») e nel 1922 il Circolo del Convegno, sede non solo di conferenze e concerti, ma anche di proiezioni cinematografiche, tra cui – nel corso degli anni – *Entr'acte* di René Clair, *La coquille et le clergyman* di Antonin Artaud, e poi ancora opere di Dreyer, Flaherty, Pabst, Renoir, Ruttmann. Nel 1923 la rivista comincia ad occuparsi più assiduamente di teatro, e l'anno seguente Ferrieri fonda il Piccolo teatro del Convegno (o Teatro d'arte del Convegno), che ha vita breve ma intensa, e i cui spettacoli sono diretti dallo stesso Ferrieri; in seguito, dopo la chiusura del teatro, il suo direttore mette a frutto tale esperienza ottenendo un posto di regista prima, e di direttore artistico poi, presso l'EIAR, dove trasmette e commenta radiofonicamente opere di poesia e letteratura di autori quali Eliot, Schnitzler, Svevo, Garcia Lorca e molti altri, proseguendo poi la sua attività culturale anche nel dopoguerra.

Il contributo di Ferrieri sull'esposizione comasca si concentra sulle particolari caratteristiche della scenografia cinematografica per esterni, rispetto alla quale la «condizione del regista [...] è altrettanto complessa quanto di fronte a tutti gli altri elementi che egli deve rievocare», anche se «la tendenza, favorita da ragioni pratiche, della scenografia cinematografica ad essere, salvo casi speciali, più "realistica" della scenografia teatrale, dovrebbe liberare il regista dalle tentazioni e dai pericoli, che gli vengono da scenari astratti o da paesaggi, troppo sinteticamente ricreati o fortemente deformati». In realtà, però, nonostante tale tendenza naturalistica della scenografia cinematografica, in mostra non mancano gli esempi contrari, tra i quali Ferrieri cita in prima battuta proprio *Il paese del cieco* esposto da Regina in quell'occasione:

In ogni caso, amplissimo è il cammino fra la pura riproduzione fotografica del vero, e, poniamo, «Paese del cieco», con il quale la signora Regina alla Mostra di Scenografia Cinematografica ora inaugurata a Como, raccoglie e riesprime le sensazioni varie di un cieco che percorre la strada di un «esterno» qualsiasi, comprendendo e rievocando come a braccia aperte, voci rumori odori incontri e fantasie. La serie dei fotogrammi di cui è riprodotto il primo, inseguendosi sullo schermo, crea, col giuoco delle luci, nei vuoti e nei pieni dei segni rievocati, l'espressione del «Paese del cieco» (Vedi riproduzione 1). Questo plastico potrebbe essere il primo germe di un corto metraggio astratto e arricchire la rara cineteca dei film che una volta si dicevano d'«eccezione».

²⁶⁵ ANNAMARIA CASCIETTA, *Teatri d'arte tra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1979, pp. 62-133: 63 (cfr. anche FABRIZIO FRASNEDI, «Il Convegno», in RENATO BARILLI, FRANCO SOLMI, a cura di, *La Metafisica: gli Anni Venti*, catalogo della mostra Bologna, Galleria d'arte moderna, maggio-agosto 1980, Bologna, Grafis, 1980, pp. 530-531). Nel volume della Cascetta si trova anche un inquadramento generale dell'azione del teatro d'arte del Convegno.

Il paese del cieco, cui fa peraltro riferimento la citata «riproduzione 1», viene dunque presentato da Ferrieri come l'emblema di un cinema costruito secondo valori puramente astratti, rispetto al quale tuttavia – nonostante le parole dedicate a Regina appaiano sostanzialmente positive – l'opinione dell'autore è molto dubbiosa:

Mi sono indugiato su questi due esempi [l'altro è quello, pure molto diverso, offerto da Reina, ndr], a cui potremmo aggiungere, già limitatamente alla Lombardia, quelli di altri scenografi (ho sott'occhio i bozzetti di Veronesi per un film astratto), perché essi rappresentano punte altrettanto intelligenti quanto normalmente inattuabili: sorta di amori infelici della scenografia cinematografica!

Le preferenze di Ferrieri, dunque, vanno piuttosto ad un altro genere di scenografia cinematografica, in cui il dato reale sia sempre presente seppur sottoposto ad una sorta di deformazione a fini puramente artistici (individuata quale «unico mezzo per raggiungere il famoso "più vero del vero"», il quale a propria volta consiste secondo Ferrieri non tanto in un rispetto filologico delle diverse contingenze storico-geografico-culturali in cui il film si inserisce, quanto piuttosto nel «creare un certo ambiente [...], una certa atmosfera»)²⁶⁶.

Si tornerà in seguito su quanto riguarda più da vicino Regina, a proposito della quale, per ora, vale solo la pena di sottolineare come l'articolo sia piuttosto ambiguo nel definire il *Paese del cieco*, che viene citato dapprima come «primo» di una «serie di fotogrammi», e poi come «plastico». Per quanto invece concerne la posizione di Ferrieri, è evidente che egli appare preoccupato innanzitutto di garantire una pratica applicabilità delle creazioni scenografiche. D'altra parte, tale posizione è perfettamente comprensibile quando si pensi che egli, nel contesto dell'esposizione, non agisce a titolo personale ma in virtù della sua carica di fiduciario del Centro di Milano del Comitato Nazionale Fascista Scenotecnici: di conseguenza, ciò che giocoforza gli preme di più è l'idea di proporre soluzioni concretamente spendibili dagli iscritti sul mercato del lavoro. Detto questo, è per noi molto interessante la valutazione di Ferrieri riguardo il carattere puramente astratto de *Il paese del cieco*, che non a caso il critico milanese assimila a certi coevi esperimenti veronesiani.

²⁶⁶ Tale posizione, peraltro, spinge Ferrieri a dubitare anche dell'efficacia del cinema girato direttamente in esterni, poiché «l'obiettivo fotografico [...] vede assai meno bene il paesaggio, che non lo veda un artista», per il semplice motivo che «l'obiettivo vede tutto: l'utile e l'inutile, non caratterizza né aumenta alcun rilievo, né semplifica lì dove deve essere semplificato», ovvero accoglie indiscriminatamente l'intero spettro del reale senza selezionarlo in funzione della ricreazione di quella «certa atmosfera» (*ibidem*).

Quasi esattamente un mese più tardi, il 28 settembre, una recensione della mostra comasca – firmata con la sigla "V.N." – viene pubblicata sul «Corriere della Sera» con il titolo *Speranze di giovani cineasti alla mostra di Como*²⁶⁷. Pur essendo principalmente dedicato ad un evento collaterale alla rassegna²⁶⁸, l'articolo tratta brevemente anche dell'esposizione, a proposito della quale si precisa che

Speciale attenzione è stata dedicata alle sezioni della regia e della scenotecnica, e le soste sono state lunghe dinanzi ai bozzetti e disegni, molti inediti, mandati dal Reina, da Ximenes, Montonati, Grigioni, Cagnoli, Colombo, Veronesi, Marussig, Otha e disposti con giusta progressione, dal reale all'irreale, dalla semplice inquadratura del vero sino alle più favolose astrazioni. Con i disegni ci sono i plastici, come il «Paese del Cieco» in cui il Regina ha cercato di tradurre il mondo sensibile di un cieco, o «Spiaggia» di Munari, o quelli di Hoepli, e infine le presentazioni del Bottoni il quale propone film irreali e fiabeschi con ingegnosi accorgimenti, come quello di lasciare integra la figura sostituendo il paesaggio al negativo.

Regina e la sua opera raccolgono dunque l'ennesima segnalazione, ma nulla più; se non altro, però, è evidente che *Il paese del cieco* – quanto meno per la sua particolarità rispetto alle altre opere esposte – è riuscito a fare breccia nel recensore.

L'ultima recensione della mostra è ancora una volta di Enzo Ferrieri²⁶⁹, e si esamina separatamente dalla precedente perché, rispetto ad essa, mostra un discreto scarto interpretativo (pur in una sostanziale continuità di ragionamento) in merito al valore della sperimentazione "astratta" reginiana. Dopo aver sottolineato gli intenti dell'esposizione comasca²⁷⁰, Ferrieri ne evidenzia anche i limi-

²⁶⁷ V. N., *Speranze di giovani cineasti alla mostra di Como*, in «Corriere della Sera», 28 settembre 1936.

²⁶⁸ Nello specifico, l'articolo fa riferimento alla giornata precedente, durante la quale all'interno di Villa Olmo furono proiettate alcune pellicole di varia caratterizzazione, tra le quali in particolare alcuni «film di propaganda turistica» che hanno costituito anche lo stimolo per una prolusione del «direttore generale del Turismo» On. Bonomi, il quale ha sottolineato come proprio allo scopo di realizzare film di questo tipo fosse stata appositamente stabilita una collaborazione tra l'Ente turistico e le Sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti (*ibidem*).

²⁶⁹ ENZO FERRIERI, *Scenotecnica del cinema alla mostra di Como*, in «Scenario», novembre 1936.

²⁷⁰ Obiettivo della rassegna – spiega Ferrieri – era innanzitutto quello di offrire alla scenografia uno spazio più ampio di quello ad essa riservato nell'ampio e non specialistico contesto della Triennale di Milano. In prospettiva, anzi, Ferrieri ipotizzava di poter organizzare mostre consimili con cadenza annuale (*ibidem*).

ti, consistenti soprattutto nella partecipazione non larghissima²⁷¹ e nella preparazione non specificamente cinematografica di una parte cospicua degli espositori²⁷²; poi, dopo aver lodato il pregevole allestimento di Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers per la «sala del gruppo lombardo»²⁷³, esamina appunto le opere esposte in quest'ultima, che costituisce a suo avviso il solo nucleo dotato di una certa organicità²⁷⁴ e in cui compare – tra l'altro accanto ai lavori di Veronesi, per certi versi affini – anche *Il paese del cieco*:

All'estremo polo dell'astrattismo si trovano i disegni di Veronesi e il plastico di Regina, *Paese del cieco*. Mi pare inutile di riprendere le discussioni che solitamente si accendono su questi disegni per film astratti, e che fino alla sera dell'inaugurazione hanno avuto per partecipanti perfino autorità, diremo, ufficiali, intervenute alla vernice. Poiché se questi disegni rivelano sensibilità estremamente acute e favolose, son sicuro, d'altra parte, – e lo dico non già come capo d'un Comitato, che deve accogliere con eguale simpatia tutte le realtà artistiche e, semmai, con simpatia più schietta quelle più intelligentemente ardimentose, ma come esperto di cose cinematografiche, – che esse non possono portare più alcun contributo, né tecnico né spirituale, alla vita del Cinema, legate come sono ad altri periodi e tendenze culturali, già lontane da noi, e d'altronde sempre riservate a strati limitatissimi di interessati.

²⁷¹ Ferrieri giustifica tale lacuna con l'esiguità dei tempi a disposizione per l'organizzazione della rassegna, che ha enormemente limitato la partecipazione (*ibidem*).

²⁷² «Dei venti espositori credo infatti che solo uno o due avessero già fatto amicizia col Cinema. Gli altri dovranno studiare il problema dell'alfabeto. Veri autodidatti, perché a Milano, mancando la produzione cinematografica, non vi è altra possibilità se non di singole e meditate esperienze» (*ibidem*).

²⁷³ Secondo Ferrieri, il principale pregio di tale allestimento consiste nel tentativo «di "inscenare" la mostra, stabilendo come un legame intimo fra la tonalità generale e le opere esposte» senza trascurare di sintetizzare attraverso una cinquantina di fotografie la storia della scenografia cinematografica. Nella fotografia a p. 542 (didascalizzata come «Particolare della sala del gruppo lombardo») si vede l'architettura progettata dagli allestitori, così descritta da Ferrieri: «Gli autori, scelto come motivo l'illustrazione dell'idea "la forma è l'intersezione della luce con la materia", e reso concreto e accessibile con ingegnose disposizioni, si sono proposti non di inquadrare un certo numero di bozzetti e di plastici, ma di "inscenare" la mostra, stabilendo come un legame intimo fra la tonalità generale e le opere esposte. Così due degli elementi della sala, i grandi schermi che integravano il ritmo risultante da una giusta alternanza di bianchi e di neri, erano altresì incaricati di portare una cinquantina di fotografie dove si riassume, si può dire, la storia del Cinema. Mi pare concetto interessante questo di stabilire, per quanto breve e rapida sia questa storia, la sua tradizione scenografica, mostrando i rapporti che dal 1900 ad oggi legano i films più espressivi, i costumi, le scene, ai diversi momenti della scenografia e dell'architettura in generale» (*ibidem*).

²⁷⁴ «Quest'anno, di organico, non vi era che un piccolo nucleo: la sala del gruppo lombardo» (*ibidem*).

Le parole di Ferrieri suonano dunque, in questa occasione, come una condanna senza appello, risultando molto più dure di quanto non fossero state quelle da lui scritte circa tre mesi prima su «Il Convegno». E ancora una volta il motivo della reprimenda è la scarsa applicabilità pratica di questi «tentativi [...] più intelligenti e ingegnosi, che ricchi di possibilità», che risultano incapaci di rispondere ad un «requisito indispensabile, quello appunto di andare incontro a estese masse di spettatori»²⁷⁵. Per quanto riguarda Regina, sul piano strettamente informativo è inoltre da notare il fatto che in quest'occasione Ferrieri cita il *Paese del cieco* come «plastico», senza far riferimento alcuno alla «serie di fotogrammi» di cui poche settimane prima aveva scritto su «Il Convegno»; quanto alle valutazioni critiche, invece, ancora una volta è notevole l'accostamento del *Paese del cieco* alle coeve soluzioni – del tutto astratte – di Veronesi.

1.15 I primi segni di una sfortuna critica anche all'interno del Futurismo (1937-1938)

Nel 1937 e nel 1938 le segnalazioni a stampa dell'opera di Regina sono molto poche e soprattutto di scarso interesse, sebbene la firma di entrambe le note del 1937 sia quella autorevole di Marinetti. Di fatto, si cominciano a cogliere – anche all'interno dello stesso movimento futurista – i primi sintomi di uno scemare di attenzione nei confronti dell'opera reginiana, che pure nel 1936 aveva raccolto consensi come mai in precedenza le era capitato. D'altra parte, però, proprio nel biennio 1937-1938 il Futurismo comincia a perdere il proprio mordente (che diminuirà ulteriormente negli anni seguenti), mentre la stessa partecipazione di Regina alle vicende del movimento appare più timida.

Il primo contributo in ordine cronologico è un brano intitolato *Revisione del Futurismo. Una lettera di Marinetti*, pubblicato simultaneamente il 15 aprile 1937 sul «Corriere del Tirreno»²⁷⁶ e sul «Corriere di Napoli»²⁷⁷, e pochi giorni più tardi riproposto anche sulle pagine del «Corriere Adriatico»

²⁷⁵ Un'analoga inapplicabilità, secondo Ferrieri, caratterizza un'altra esperienza eterodossa come quella – già citata da "V.N." – «dell'architetto Bottoni, che arriva per diversa strada all'astrattismo ricorrendo a trovate bizzarre, come quella di invertire i valori di un film con l'uso, poniamo, dei personaggi al positivo e degli sfondi al negativo o ricorrendo ad altre combinazioni di questo genere» (*ibidem*).

²⁷⁶ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Revisione del futurismo - Una lettera di Marinetti*, in «Corriere del Tirreno», 15 aprile 1937.

²⁷⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Revisione del futurismo - Una lettera di Marinetti*, in «Corriere di Napoli», 15 aprile 1937.

(21 aprile)²⁷⁸ e del «Meridiano di Roma (L'Italia letteraria artistica e scientifica)» (25 aprile)²⁷⁹. Si tratta, in sostanza, di una sorta di lettera aperta (all'interno della quale Regina è una delle tante figure di cui è solo segnalato il nome) redatta in risposta alle considerazioni avanzate da alcuni ex-futuristi, tra cui in particolare Severini e Govoni, in merito appunto al problema della «revisione del Futurismo»²⁸⁰.

Il secondo intervento del 1937, invece, è semplicemente il già esaminato brano marinettiano che suddivide aeropittura e aeroscultura in varie tendenze, che viene ripubblicato stavolta su «La Rondine»²⁸¹.

Anche nel 1938 Regina espone con i colleghi futuristi alla Biennale di Venezia, nelle cui sale presenta una *Sintesi di veliero dall'alto* non identificata²⁸². L'introduzione in catalogo²⁸³ del «Commissario ordinatore S.E. Marinetti Accademico d'Italia» lascia pochi dubbi – sin dal bellicoso titolo *Futuristi aeropittori d'Africa e Spagna* – su quali siano le principali preoccupazioni del leader e fondatore del movimento; in questa occasione, inoltre, Marinetti dedica persino più spazio del solito alla rica-

²⁷⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Revisione del futurismo - Una lettera di Marinetti*, in «Corriere Adriatico», 21 aprile 1937.

²⁷⁹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Revisione del futurismo - Una lettera di Marinetti*, in «Meridiano di Roma (L'Italia letteraria artistica e scientifica)», 25 aprile 1937.

²⁸⁰ Nella sostanza, Marinetti firma un'accorata difesa del Futurismo, la quale tuttavia – in perfetto stile marinettiano – non manca di trasformarsi in deciso contrattacco, attraverso la consueta *verve* polemica e alcune generose iperboli. Marinetti inizia precisando il carattere assolutamente fascista del Futurismo, rievocando le giornate del 1919 in cui i futuristi si erano trovati al fianco del Mussolini ancora movimentista e anzi andando ancora più indietro, rivendicando al manifesto politico del 1913 una sorta di primazia rispetto ai sentimenti fascisti nei confronti della guerra e dell'imperialismo. In seguito, con minor efficacia, risponde alle polemiche enumerando (per la verità piuttosto stancamente) le creazioni dei futuristi del 1937: in particolare, si sofferma prima sull'aeropittura (che accredita citando tra gli altri – oltre a Regina – Prampolini, Benedetta, Tato, Oriani, Di Bosso, Mino Rosso, Crali, Monachesi, Munari e Ricas, nonché – soprattutto – Dottori e Fillia in pittura e Thayaht in scultura), e poi sull'aeropoesia (citando tra gli altri Masnata, Farfa, Tullio d'Albisola, Sanzin e Scurto). Prosegue poi segnalando i più recenti meriti futuristi nell'architettura e nella musica (i quali naturalmente vengono collegati ai precedenti di Sant'Elia e Balilla Pratella), e infine – «a scanso d'altre dimenticanze» – propone un lunghissimo «elenco delle idee originali create e propagandate dal Futurismo», tra le quali compaiono praticamente tutti i cavalli di battaglia del Futurismo stesso in poesia, letteratura, pittura, scultura, architettura, teatro, musica, danza, macchinismo, tattilismo e quant'altro (*ibidem*).

²⁸¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'aeropittura futurista inizia una nuova era della plastica*, in «La Rondine», dicembre 1937.

²⁸² *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, giugno-settembre 1938, Venezia, Ferrari, 1938, pp. 139-148: 148. Sulla questione si tornerà nel quarto capitolo.

²⁸³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Futuristi aeropittori d'Africa e di Spagna*, in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, giugno-settembre 1938, Venezia, Ferrari, 1938, pp. 139-142.

pitolazione degli ormai quasi trentennali meriti del Futurismo²⁸⁴. La descrizione dell'opera degli artisti presenti – che come al solito è piuttosto sintetica – non accenna affatto a Regina²⁸⁵, mentre invece, curiosamente, a proposito della scultura viene citato Thayaht, che pure non è presente alla rassegna: davvero, per quel che si riesce a capire, l'interesse di Marinetti per la scultura reginiana è giunto al suo minimo storico.

Per quanto riguarda i restanti articoli del 1938, invece, a parte una lapidaria segnalazione sulla rivista rumena «Semnalul» (in un articolo che in pochissime righe cerca di rendere conto dell'intera Biennale di quell'anno)²⁸⁶, sulle pagine del «Corriere del Tirreno» del 17 marzo 1938²⁸⁷ compare una recensione della mostra di aeropittura allestita alla Galleria del Milione alla quale Regina partecipa al fianco di futuristi per lo più del gruppo milanese. A firmare il contributo è Angelo Bielli²⁸⁸ (a suo tempo redattore di «Nuovo Futurismo» e «Bisogna creare»), ma l'articolo è in realtà in larghissima misura debitore del solito testo marinettiano sulle diverse tendenze dell'aeropittura e dell'aeroscultura. La sola sostanziale differenza rispetto al prototipo consiste nell'inserimento – nella parte iniziale dell'intervento – di un resoconto sull'andamento della mostra al Milione, talmente entusiastico da poter essere direttamente attribuito all'ufficio stampa del movimento²⁸⁹.

²⁸⁴ In particolare, Marinetti tratta della rappresentazione della velocità nell'opera balliana, della modernolatria di Boccioni e dell'interpretazione di essa offerta dai più giovani aeropittori, dall'architettura santeliana e mazzoniana, dei manifesti teatrali e cinematografici, della musica (non citando l'ormai ex-futurista Russolo!) e delle «parole in libertà» (*ibidem*).

²⁸⁵ Marinetti si sofferma con qualche parola in più solamente sulle opere di Tato (che «pur partendo da una realtà visiva si scaldano abbellendosi a capriccio e fantasia») e di Ambrosi (il cui *Volo su Vienna* fu acquistato da «S.M. il Re d'Italia e Imperatore d'Etiopia»), e in subordine di Benedetta, Dottori, Prampolini e Mino Rosso. Chiudono la presentazione marinettiana le «plastiche della guerra africana e della guerra spagnola» di Menin, Forlin e Fasullo (*ibidem*).

²⁸⁶ LUCIA DRACOPOL ISPIE, *Italia la Bienala din Venezia*, in «Semnalul Bucuresti», 27 settembre 1938.

²⁸⁷ ANGELO BIELLI, *Una mostra d'aeropittura alla galleria del Milione con due conferenze di Marinetti*, in «Corriere del Tirreno», 17 marzo 1938.

²⁸⁸ LILIANA GRUEFF, *Bisogna creare*, e EZIO GODOLI, *Nuovo Futurismo*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 144-145 e 803-806; la voce «Bielli Angelo» (p. 141) si limita infatti a rinviare, appunto, a «Bisogna creare» e a «Nuovo Futurismo».

²⁸⁹ L'importanza della mostra (che è stata aperta da «due conferenze di S.E. l'Accademico F.T. Marinetti su gli "Aeropittori e Aeropoeti Futuristi" e sulla "Pubblicità Futurista", dinanzi ad un foltissimo pubblico accorso ad udire l'infiammata parola») «è stata confermata dalla presenza continua, per tutta la durata dell'esposizione, di numerosissimi visitatori, di competenti e di critici che espressero lusinghieri giudizi in merito» (*ibidem*).

Anche il 1939 si apre con l'ennesima riproposizione – con varianti minime – del testo di Marinetti sull'aeropittura, questa volta pubblicato su «Mediterraneo futurista» nel febbraio del 1939²⁹⁰ a corredo della rassegna di aeropittura organizzata in Sardegna²⁹¹, e dunque adattato anche nel titolo ad illustrare la *Mostra di aeropittura a Cagliari e Sassari*. Le variazioni, rispetto al solito testo, sono marginali: nella sostanza, si limitano all'inserimento – all'interno delle diverse tendenze – di alcuni nomi non previsti nella versione originale.

1.16 Regina nelle recensioni della III Quadriennale di Roma (1939)

Nel 1939 Regina partecipa nuovamente alla Quadriennale di Roma, esponendo – questa volta con il nome «Regina Bracchi», probabilmente per non ingenerare confusioni con il collega Guido La Regina – la cosiddetta *Torre*, che tuttavia fu all'epoca presentata con il titolo *Torre littoria*²⁹². Per l'ennesima volta, il testo di presentazione redatto da Marinetti è il brano sulle differenti tendenze di aeropittura e aeroscultura, con le altrettanto frequenti varianti minime collegate alla partecipazione di questo o quell'artista; curiosa è la scelta di invertire l'ordine sempre utilizzato nell'elencazione delle tendenze stesse, mentre più significativa è l'attenzione con cui Marinetti si premura di sottolineare il carattere specificamente italiano dell'arte d'avanguardia (riprendendo una battaglia che certamente il Futurismo combatte da ormai trent'anni, ma che in questo scorcio finale del decennio Trenta risulta particolarmente attuale in virtù delle accuse di ebraismo e bolscevismo che l'ala più reazionaria del fascismo sta da qualche tempo riversando su tutta l'arte d'avanguardia, nel tentativo di importare in Italia il tragico modello tedesco dell'operazione *entartete Kunst*)²⁹³.

²⁹⁰ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Mostra di aeropittura a Cagliari e Sassari*, in «Mediterraneo futurista», febbraio 1939.

²⁹¹ *Mostra di aeropittura*, Cagliari, Bastione di Saint-Rémy - Galleria Umberto I, gennaio 1939.

²⁹² *III Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939, Roma, Domus, 1939, p. 192.

²⁹³ Sulla questione si veda in particolare ENRICO CRISPOLTI, *Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»*, in ENRICO CRISPOLTI, BERNARD HINZ, ZENO BIROLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 7-67 (riprodotto anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, pp. 183-224).

Di scarsa rilevanza è anche il resoconto della mostra proposto da Aldo Parini il 19 febbraio 1939 su «Il giornale della domenica»²⁹⁴. L'autore è molto attento alla scultura²⁹⁵, ma ciononostante dell'opera di Regina non si dice nulla; è però interessante che l'artista pavese compaia tra i soli quattro artisti citati da Parini tra quelli del gruppo futurista-astrattista, che pure era tanto numeroso da occupare quattro sale²⁹⁶.

La Quadriennale romana porta con sé anche una nuova segnalazione dell'opera reginiana ad opera di Rosa Menni Giolli, che il 4 marzo redige per «Eva» un articolo²⁹⁷ appositamente dedicato alla presenza – all'interno della rassegna²⁹⁸ – delle donne²⁹⁹, che «hanno dimostrata una polemica attività a fianco degli uomini, a volte riuscendo ad affermare la loro personalità con acutezza molto interessante». Dopo aver segnalato le "veterane" dell'arte al femminile in Italia³⁰⁰, l'autrice cita anche le futuriste (tra cui, naturalmente, non può mancare Regina):

²⁹⁴ ALDO PARINI, *La III Quadriennale di Roma. Panorami d'arte del tempo di Mussolini*, in «Il Giornale della domenica», 19 febbraio 1939.

²⁹⁵ La «partecipazione degli scultori» è infatti a suo avviso «di notevole interesse sia per le opere presentate in mostre personali che per quelle a piccoli gruppi o isolate». In particolare, le preferenze dell'autore vanno a Rambelli, a Drei e soprattutto a Romanelli (i pezzi del quale sono a suo avviso «fra le migliori opere di scultura esposte alla Quadriennale»); apprezzati sono anche i «precisi ritratti di grande efficacia» di Marino Marini, le due serie di sculture e di disegni di Manzù «che molto bene ne mettono in rilievo le singolari doti di novatore» e «i grandi bassorilievi che offrono nel loro insieme pregi di composizione e dovizia di idee» di Martini (*ibidem*).

²⁹⁶ «Quattro sale raccolgono le opere dei futuristi e degli astrattisti: Tato, Prampolini, Andreoni, Regina, ecc.» (*ibidem*).

²⁹⁷ R.G.M. [ROSA GIOLLI MENNI], *Le donne alla Quadriennale romana*, in «Eva», 4 marzo 1939.

²⁹⁸ Dato l'obiettivo specifico dell'articolo, il giudizio complessivo della Menni Giolli sulla Quadriennale è appena accennato in apertura, ma è abbastanza tiepido: «nonostante sia stata chiamata a raccolta tutta l'arte italiana», non vi si trovano quelle «sorprese rare e commoventi, quando fra le file degli agguerriti e degli esperti, ci si incontra con un'anima vergine che spontaneamente si esprime sulla tela, ignorando o volendo ignorare ogni modo di dire per ricercare un nuovo accento schietto e vivo uscito direttamente dalla sua passione» (*ibidem*).

²⁹⁹ «Le donne che espongono raggiungono la sessantina, numero non disprezzabile anche fra la lunga schiera degli artisti. Se molti nomi sono quasi nuovi, molti sono vecchi nomi già agguerriti alle più aspre battaglie» (*ibidem*).

³⁰⁰ La Menni Giolli cita in primo luogo «Pasquarosa sempre fresca e personale nella sua interessante ricerca di volumi e di armonia», Daphne Maugham Casorati, Maria Mancuso alla quale bisogna riconoscere «una volontà e una capacità di sempre nuove ricerche», Wanda Biagini, Leonetta Cecchi Pieraccini, Noemi Quilici Buzzacchi, Eva Quaiotto «con una pittura libera scorrevole spontanea», e infine Matilde Festa Piacentini e Lia Pasqualino Noto, le più presenti rispettivamente con i «quattro olli, impressioni di viaggio» della prima e i «tre paesaggi e due nudi» della seconda (*ibidem*).

Fra i futuristi e gli aeropittori, Leandra Angelucci ha due tele interessanti e Barbara tre tele ardite, mentre Regina Bracchi ci mostra una delle sue abili sculture. Anche Benedetta Marinetti espone tre fini tele ricche della sua solita fantasia.

Mi pare evidente, nelle parole della Menni Giolli, una certa stanchezza nei confronti delle soluzioni proposte dalle futuriste: sembra certamente apprezzarne il mestiere, ma è altresì chiaro che nel suo giudizio non si percepisce più la netta simpatia che permeava gli articoli pubblicati qualche anno prima. Curiosamente, però, proprio nel momento in cui emerge tale disinteresse, la Menni Giolli – per la prima volta – definisce «sculture» le opere di Regina. È difficile dire che cosa abbia determinato questo nuovo sguardo. Si potrebbe ad esempio pensare che vi abbia almeno in parte contribuito il nuovo materiale con cui Regina realizza la *Torre* presentata in Quadriennale, ovvero il ferro: se fino a questo momento l'utilizzo di materiali facilmente lavorabili come l'alluminio o la latta, e persino il ricorso al polimerico, avevano convinto la Menni Giolli che le opere reginiane dovessero essere più credibilmente classificate tra gli «oggetti decorativi» di sapore domestico e dilettevole, ora la scelta di un materiale di ardua lavorazione come il ferro potrebbe avere avuto un suo peso nel far pendere finalmente l'ago della bilancia verso una diversa considerazione delle opere reginiane. Non si può fare a meno di notare, tuttavia, che se l'obiettivo di Regina era da tempo quello di demassificare un'arte tradizionalmente "pesante" e "piena" come la scultura, l'utilizzo del ferro non comportava in realtà uno scarto davvero sostanziale rispetto all'uso di latta o alluminio: in entrambi i casi, infatti, si trattava di materiali antitradizionali che allo stesso modo consentivano di realizzare sculture "a lamina", in cui era peraltro possibile aprire fenditure all'interno delle quali far passare dell'aria. Certo il ferro ha una sua maggiore consistenza fisica, e senz'altro nella *Torre* è evidente che la ricerca reginiana della leggerezza sembra essersi stemperata in favore di altre preoccupazioni; tuttavia, la continuità della sperimentazione della scultrice – anche nei materiali – sembra piuttosto evidente, e dunque la posizione della Menni Giolli, che pure è generalmente molto acuta nei suoi giudizi, stupisce abbastanza.

Il 26 marzo³⁰¹ Marinetti firma un nuovo articolo, dal titolo *Prampolini e gli aeropittori alla Quadriennale*, che viene pubblicato sul «Meridiano di Roma»³⁰². Dopo la consueta esaltazione del Futuri-

³⁰¹ Molta parte della bibliografia reginiana debitrice della monografia di Scheiwiller segnala – in data 21 marzo 1939 – l'uscita di un articolo su «Unione» (G. M. DE STEFANIS, *L'aeropittura come arte e come fattore di propaganda antiborghese*, in «Unione», 21 marzo 1939); tuttavia, all'interno dell'articolo si parla del pittore Guido La Regina e non di Regina. Evidentemente, dunque, né Scheiwiller a suo tempo, né coloro che l'hanno seguito, hanno di fatto letto attentamente l'articolo.

smo e del suo significato nel progetto dell'Italia fascista³⁰³, Marinetti propone una rapidissima disamina della produzione di alcuni protagonisti del movimento, tra i quali uno spazio predominante – come del resto suggerisce il titolo dell'intervento – è dedicato all'«ormai mondialmente celebre Enrico Prampolini i cui trionfi in Italia e nelle capitali estere non si contano più»³⁰⁴; tra gli altri compare anche il nome di Regina, che viene però citata solamente in chiusura dell'articolo e soprattutto tra gli aeropittori anziché tra gli aeroscultori³⁰⁵, ad ulteriore testimonianza della declinante stima di Marinetti nei suoi confronti³⁰⁶.

Poco più di un mese più tardi, e precisamente il 30 aprile, inaspettatamente le pagine di «Fronte Unico» ospitano un intervento di Enzo Canaglione³⁰⁷, «ufficiale pilota» fresco dell'investitura mari-

³⁰² FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Prampolini e gli aeropittori alla quadriennale*, in «Meridiano di Roma (L'Italia letteraria artistica e scientifica)», 26 marzo 1939.

³⁰³ «Il trentennale del Futurismo è stato festeggiato particolarmente dagli aeropittori che con un tremendo sforzo creativo hanno voluto superarsi presentando alla Quadriennale aeropitture più sintetiche dinamiche simultanee delle precedenti. Sono tutte dominate dalla volontà di esprimere plasticamente le forze della nostra grande Italia imperiale mussoliniana e in modo speciale l'aviazione che dalle velocità di Agello alle altezze di Pezzi e a quelle degli spavaldi combattimenti aerei di Spagna va conquistando sempre nuovi primati e nuova gloria militare» (*ibidem*).

³⁰⁴ A Prampolini, Marinetti lascia poi la parola per una più puntuale descrizione della sua opera. Un certo spazio è poi dedicato ad Ambrosi «vicino a Prampolini» e a Benedetta che «liricizza il mare al punto da liberarlo da ogni peso pur mantenendolo fascinosamente liquido e invitante», e poi, in un rapido elenco, compaiono i nomi di molti degli altri futuristi presenti («Dottori Fasullo Forlin Acquaviva Andreoni Pozzo Tano Monachesi Caviglioni Bruschetti Dal Bianco Voltolina Peruzzi Buccafusca»), a proposito degli sforzi aeropittorici dei quali Marinetti dice di aver parlato lungamente «con l'ufficiale pilota Enzo Canaglione», al quale peraltro – in una delle sue subitanee accensioni – attribuisce addirittura la geniale e quasi incredibile qualifica di «iniziatore della nuova aerocritica» (*ibidem*).

³⁰⁵ Tra di essi, viceversa, erano stati prima citati Thayaht e Renato Di Bosso, dei quali anzi Marinetti aveva apertamente lodato – rispettivamente – «il ritratto di Mussolini timoniere» e il *Passo Romano* («in cui marcia realmente la forza fascista scolpita in legno accanto al suo gruppetto di Figli della Lupa a mani alzate ingenuamente ed eroicamente insieme»; *ibidem*).

³⁰⁶ «Potenti e suggestive le aeropitture di Albano Angelucci Belli Bracchi Castello Crali Delle Site De Rinaldo Favalli Korompai [sic] La Regina Lepore Licini Menin Meschini Peschi Preziosi Radice Rho Soldati Spiridigliozzi Tato Vistoli Zen Regina» (*ibidem*). Curiosamente, in tale elenco «Regina» sembra comparire due volte, in chiusura con il suo abituale nome d'arte e come «Bracchi» più sopra; il nome «La Regina» indica invece, ovviamente, l'aeropittore Guido La Regina, e non ha dunque nulla a che fare con l'artista pavese. Si tratta probabilmente di un refuso: la scelta del nome Bracchi deve essere stata fatta proprio allo scopo di non ingenerare confusioni con La Regina, ma poi, per qualche ragione, tra i nomi è comparso ancora una volta quello di Regina (da ultimo, quasi ci si fosse resi conto di una dimenticanza che si è voluto emendare *in extremis*).

³⁰⁷ ENZO CANAGLIONE, *Criteri aerotecnici alle sale futuriste della Quadriennale*, in «Fronte Unico», 10 aprile 1939.

nettiana quale «iniziatore dell'aerocritica futurista». Il suo articolo, dall'emblematico titolo *Criteri aerotecnici alle Sale futuriste della Quadriennale*, è decisamente curioso e anzi davvero sorprendente: nella sostanza, Canaglione analizza le aeropitture da un punto di vista strettamente aviatorio, valutando cioè se ciò che l'artista ha dipinto sulla tela (le posizioni degli aerei in volo, le manovre, le visioni paesistiche dalla carlinga) può essere considerato credibile – cioè effettivamente verificabile in volo – o al contrario è del tutto irrealistico ed inventato³⁰⁸. Così, dopo un esordio in puro stile marinettiano (che fa decisamente pensare ad un diretto coinvolgimento dello stesso Marinetti nella redazione del contributo)³⁰⁹, Canaglione riassume sinteticamente i limiti che ha riscontrato nei vari aeropittori, non risparmiando critiche anche puntute³¹⁰. L'articolo di Canaglione – in tutta evidenza

³⁰⁸ «Premetto [...] che esaminerò solamente i quadri di aeropittura dal lato tecnico del volo. Ho notato infatti che molti aeropittori, dotati di una fantasia inverosimile e di una sensibilità squisitamente aviatoria, non conoscono purtroppo alcuni particolari della nostra vita, dei nostri voli e dei nostri apparecchi».

³⁰⁹ «Dopo un giro nelle 60 sale della III Quadriennale, il mio spirito era soffocato dal mattonismo freddo e muschico intriso di naftalina delle eterne "donne con ventaglio" e del numero infinito (circa 300) di "nature morte" o di "solite carote" come giustamente le ha definite il Duce. Dico subito che sono pilota aviatore e giovane: forse per questo le cinque sale futuriste che ho per ultimo visitate mi hanno dato un senso di freschezza e dinamismo con i loro quadri dai colori vivacissimi, talvolta audaci, che entusiasmano, specialmente chi sa comprendere questa nuova arte: l'aeropittura. [...] Oggi l'arte è dinamizzata: non sentiamo più vibrare la nostra anima davanti ad un piatto di frutta o ad un paesaggio fermo, perciò soltanto l'aeropittura può dare nuove sensazioni, che indubbiamente riescono a soddisfarci» (*ibidem*).

³¹⁰ Riporto alcuni esempi divertenti. *Sorvolando una Officina* di Tato è un dipinto che per Canaglione merita complessivamente un buon giudizio, ma è «un po' troppo vicino terra per essere così "in piedi" l'apparecchio», e soprattutto è «bruttissima l'elica (perché dare all'alluminio nervoso dell'elica quel carattere di drappo sinuoso e languido)». Meglio di Tato si è comportato «Chetofi, pilota aviatore» nel suo quadro *Volando sul lago*, al cui velivolo dipinto ha saputo dare «un'espressione di velocità e di snellezza [...] che solo chi vola ed ha l'immensa fortuna come te di essere pittore può esprimere»; ciononostante, anche il collega pilota Chetofi subisce le reprimende dell'«aerocritico», perché «lo scorcio dell'ala è esagerato ed il paesaggio è un po' fermo». Ambrosi merita invece solamente complimenti, perché «"Nell'aeroplano innamorato di una nuvola" ha indovinato e trasfuso il sogno di noi tutti aviatori», ovvero quello di disegnare un «"fieseler" al fianco di una immensa donna-nuvola rosa evanescente», mentre su Benedetta il pilota non si sbilancia sotto il profilo aviatorio, limitandosi per lo più ad elogiare la sensibilità cromatica, che giudica una componente molto femminile della sua pittura («forse a noi uomini alcune delicatezze di sfumature non sono riservate»). Altra donna è «Barbara: pilota e pittrice», la quale si merita subito un formale incoraggiamento («brava anche a te»), ma che poi è chiamata a rendere ragione di imprecisioni che a Canaglione – a giudicare dal tono – appaiono quasi intollerabili («Soltanto vorremmo che ci spiegassi in che posizione tenevi il tuo Bredino quando hai visto quelle navi nel tuo quadro "Aerofesta del Porto di Genova". Viravi oppure andavi dritto? È un mistero. Troppo movimento in qualche punto. Troppo verde in tutto il quadro»). Tullio Crali è invece elogiato con parole ricche di passione, e anzi Canaglione commenta *Vite orizzontale* e *Acrobazie aeree* proponendo una precisa e coinvolta descrizione delle manovre fissate sulla tela dal pittore dalmata; anche lui, però, commette un errore, poiché «il paesaggio è poco sfocato nella picchiata per la "vite orizzontale"». Non se la cava meglio Peruzzi, con il quale Canaglione diventa addirittura pedante («Bruttissimo e appeso l'apparecchio che

– non ha alcun valore critico, né per quanto riguarda Regina, né in termini generali; è invece assai interessante – oltre che estremamente, e involontariamente, divertente – sotto il profilo documentario, perché testimonia del tentativo di Marinetti di coinvolgere addirittura un tecnico del volo nella valutazione delle opere di aeropittura. Purtroppo per lui, tuttavia, Canaglione dà prova di una chiusura veramente ermetica rispetto ad ogni sensazione che non sia meccanicamente giustificata, cosicché egli ritiene di poter commentare esclusivamente le opere appartenenti alla prima – e più banalmente illustrativa – delle famose quattro tendenze dell'aeropittura. Così, il risultato è un articolo che non solo è francamente molto improbabile nei termini e monco della maggior parte degli aeropittori, ma che addirittura si può considerare controproducente per lo stesso Futurismo, i cui membri (persino quelli che si professano aviatori!) vengono di fatto sbugiardati senza mezzi termini nella loro pretesa di offrire le visioni e le emozioni di questa "pittura dipinta in carlinga". Quanto a Regina, l'unica indicazione critica che forse possiamo trarre da un contributo come questo è il fatto che secondo Canaglione la sua opera non può considerarsi strettamente aviatoria... conclusione per la quale però, ovviamente, non c'era certo necessità della perizia tecnica di un aviatore.

Il 30 maggio è il «Corriere Padano» ad ospitare un nuovo articolo³¹¹ relativo alla presenza futurista in Quadriennale. L'intervento è a firma di Elio Balestreri³¹², giornalista genovese organico al Futurismo: dopo avervi aderito nel 1933, nel corso del decennio Trenta partecipa ad almeno due concorsi di aeropoesia (a Genova nel 1935 e a Napoli due anni più tardi), ottenendo discreti riscontri; poi, nel 1939 compare tra i firmatari della nuova versione del *Manifesto agli studenti d'Italia e del*

precipita. Le ali sono sopra o sotto la fusoliera? In ogni caso non è vero. L'apparecchio che precipita non viene mai giù così diritto [...]»). Nel giudicare i dipinti di Dal Bianco, Canaglione si avventura anche in considerazioni di carattere formale, sostenendo che c'è «poca sintesi futurista negli aeroplani» (e lo stesso fa con Mino Delle Site, cui addirittura rimprovera che «le proporzioni fra la calotta e l'uomo sono un po' sfalsate»); soprattutto, però, «non si combatte a 20 metri da terra e con il "carrello" fuori». Subito sotto, Monachesi viene attaccato con parole dure («Sbagliata in pieno la "virata in pattuglia" nel quadro "Eliche Imperiali" di Monachesi: Monachesi non ha mai visto virare una pattuglia poiché la formazione in realtà vira sullo stesso piano, cioè facendo dei tre aeroplani un solo apparecchio»). Infine, dopo queste curiose annotazioni e appena prima di invitare gli aeropittori ad «essere più vicini a noi aviatori ed a vivere più intensamente con noi le plurisensazioni del volo», Canaglione si rivela dispiaciuto, e anzi direi quasi seccato, dal fatto di non poter intervenire sulle opere degli altri pittori, «per non essere entrati nella pittura aviatoria»; in particolare, rimbrota Prampolini («che dopo il grande Boccioni può considerarsi il genio di tutta la pittura d'avanguardia») per «essersi voluto estraniare nella produzione di questa sua personale dalla aeropittura» (*ibidem*).

³¹¹ ELIO BALESTRERI, *La pittura futurista alla Quadriennale d'arte nazionale*, in «Corriere Padano», 30 maggio 1939.

³¹² DOMENICO CAMMAROTA, *Balestreri Elio*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 101.

mondo (ristampata a margine dell'*Aeropoema futurista della Sardegna* di Pattarozzi), e nel 1940 conosce il suo massimo successo pubblicando una raccolta di liriche di intonazione chiaramente politica (sin dal titolo: *Marciate meglio dei romani camicie nere*) che gli conferisce una notorietà tale da consentirgli di divenire il *leader* del gruppo futurista genovese "Sant'Elia". Collabora a diversi quotidiani, tra cui il genovese «Il Secolo XIX» e «L'Ora» di Palermo, sino a divenire – tra 1941 e 1944 – redattore de «Il Nuovo Cittadino», quotidiano genovese di ispirazione cattolica sulle cui pagine prosegue la sua propaganda in favore del Futurismo. Nel 1944, incrollabile nella sua fede futurista e fascista, collabora altresì al numero unico *Futuristi in armi* edito dalle Edizioni ERRE, «sigla editoriale sovvenzionata dal Nucleo Propaganda del Ministero della Cultura Popolare della RSI»³¹³. L'articolo, che propone innanzitutto la consueta esaltazione delle trentennali glorie del movimento³¹⁴ e prosegue difendendolo dalle recenti critiche degli ambienti favorevoli alla proscrizione di ogni forma di arte moderna, esamina l'opera di Prampolini, Benedetta, Tato, Dottori, Barbara e soprattutto Menin e Acquaviva, che meritano giudizi particolarmente positivi rispettivamente per le «pitture di guerra» il primo e per le «gustose invenzioni» e il «virtuosismo nuovo» il secondo. Seguono, infine, citazioni più rapide degli altri futuristi presenti in mostra, tra cui compare segnalata rapidamente – ancora una volta come «Bracchi» – anche Regina:

Sono da segnalare e da lodare per il gusto e per i vivaci caratteri espressivi Forlin, Caviglioni, Monachesi, Buccafusca, Peruzzi, Fasullo, Tato, Chetoffi [*sic*], Angelucci, Voltolina, Delle Site, Pozzo, Dal Bianco e Crali.

Da non dimenticare «Il grande nocchiero» di Thayaht e Alessandro Bruschetti che s'afferma in una composizione variata e di buon gusto su Marconi.

E ancora si fanno notare Belli con tre sintesi etiopiche, Andreoni con due efficaci parate aeree, Korompay con «Colonizzazione della Libia», Preziosi, Lepore, La Regina, Castello, Favalli, Albano, Vistoli, De Rinaldo e Bracchi.

³¹³ DOMENICO CAMMAROTA, *"Futuristi in armi"*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 501-502: 501.

³¹⁴ «[...] al Futurismo [...] si deve la creazione di una rinnovata atmosfera spirituale, tendente non a negare la vita, bensì a potenziarla, e in questo rinnovamento, che dà a un movimento letterario il carattere di un movimento sociale, sta il valore storico del futurismo marinettiano» (ELIO BALESTRERI, *La pittura futurista alla Quadriennale d'arte nazionale*, in «Corriere Padano», 30 maggio 1939).

1.17 Regina nelle recensioni della XXII Biennale di Venezia (1940)

La Biennale del 1940 è l'ultima occasione in cui Regina espone con i futuristi, ed è dunque di fatto la manifestazione che chiude la parabola dell'artista pavese all'interno del movimento marinettiano; per la verità, secondo alcune esegeti della sua opera Regina sarebbe stata invitata a partecipare anche all'edizione del 1942, ma avrebbe rifiutato per non sottostare all'obbligo del tema fascista³¹⁵. La consueta introduzione di Marinetti, intitolata *Gli aeropittori e l'aeroritratto simultaneo*³¹⁶, prende appunto in esame la tematica dell'«aeroritratto», partendo dal presupposto che «il ritratto verista e statico il ritratto che si preoccupa di riprodurre tutti i dettagli tutte le sfumature del viso e del corpo umano è ormai in crisi»³¹⁷ e sostenendo che «è rimasto quindi ai futuristi e soltanto ai futuristi aeropittori e aeroscultori ansiosi di moto e simultaneità il compito difficile di portare ad una armoniosa bellezza plastica efficace e persuasiva tutte le varie e contrastanti forze che costituiscono il DUCE»³¹⁸. Poi, Marinetti propone il lungo elenco dei futuristi presenti, limitandosi a indicare il nome della maggior parte (e Regina è tra questi) e dedicando qualche parola in più solamente a Prampolini, Ambrosi, Crali e Acquaviva, Forlin, Peschi, Di Bosso e Mino Rosso³¹⁹.

Anche Elio Balestreri torna ad occuparsi dei sodali futuristi, con un articolo dedicato a *Le sale futuriste alla Biennale di Venezia* che viene pubblicato il 22 maggio sul «Corriere Veneto»³²⁰ e il 25 maggio sul «Corriere del Tirreno»³²¹; nella nota che precede l'articolo del «Corriere del Tirreno», peraltro, Balestreri viene qualificato come inviato dell'Agenzia "Ala" (ma se anche non ci fosse tale precisazione, il lettore non faticherebbe a riconoscere le simpatie futuriste dell'articolaista)³²². Dopo aver trattato degli aeropittori³²³, ecco due parole sui futuristi che partecipano con opere scultoree:

³¹⁵ Sulla questione, piuttosto controversa, si tornerà nel quarto capitolo.

³¹⁶ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Gli aeropittori e l'aeroritratto simultaneo*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, maggio-ottobre 1940, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1940, pp. 179-183.

³¹⁷ Addirittura, anzi, «il DUCE col Suo celebrato dinamismo instancabile legato al Suo Genio politico e col Suo vigore di corpo pronto ad agire in cento modi e cento direzioni per grandezza e prestigio Dominatore dell'Impero da Lui stesso creato il DUCE scoraggia quindi qualsiasi tentativo di ritratto statico-verista» (*ibidem*).

³¹⁸ *Ivi*, pp. 179-183: 179.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 179-183: 181.

³²⁰ ELIO BALESTRERI, *Le sale futuriste alla Biennale di Venezia*, in «Corriere Veneto», 22 maggio 1940.

³²¹ ELIO BALESTRERI, *Le sale futuriste alla Biennale di Venezia*, in «Corriere del Tirreno», 25 maggio 1940.

³²² Ad esempio, anche al di là del generico riferimento all'ingegno e all'audacia quali fondamentali caratteristiche delle opere, Balestreri può sostenere senza indecisioni che «per dire, con un minimo di compiutezza, della parte riguardante l'Italia si deve cominciare dalle sale dei futuristi italiani ordinate dall'Eccellenza F.T. Marinetti. Il grado di evoluzione arti-

La scultura è ben rappresentata dal «Giocatore di Pallacorda» di Di Bosso, geometrica intelligente schematizzata sulla via della costruttività plastica; da Mino Rosso per un bozzetto in bronzo di aeroscultura monumentale e l'aeroscultura in bronzo «Il paese degli Aviatori» esempio di attività creatrice di profonda consapevolezza; da un aeroritratto ceramico di Tullio d'Albisola, dalle opere di Peschi e da due «aerofetri» di Regina.

L'ultima citazione del 1940, con cui si chiude questa nostra «rassegna stampa» della stagione futurista di Regina, si trova ancora una volta su «Eva», in un nuovo articolo che la sua estimatrice di lunga data Rosa Menni Giolli, il 1° giugno, dedica a *La XXII Esposizione Biennale d'Arte a Venezia*³²⁴. Dopo aver evidenziato gli inevitabili limiti di una rassegna che nasce sotto la guerra, l'autrice esamina la mostra prendendo in esame anche il contributo futurista:

Oltre tutti questi contributi alla mostra, c'è anche una piccola Sezione di Futuristi presieduta da Marinetti. Vi espongono i soliti artisti: Benedetta, Regina, Andreoni, Prampolini, Dottori.

Regina, dunque, è tra i «soliti artisti» del Futurismo: una formula ambigua, questa, che se da un lato testimonia come la scultrice fosse ormai evidentemente considerata quasi tra i veterani e gli esponenti più significativi del movimento (almeno nelle parole della Menni Giolli, che l'ha sempre molto stimata), d'altra parte dimostra anche come l'interesse generale per il Futurismo sia ormai scemato, al punto che – certo anche in virtù del fatto che la vena più fertile del movimento si stava esaurendo – coloro che erano sempre saliti alla ribalta delle cronache per la carica innovativa delle loro proposte possono ora essere definiti, con una malcelata vena di malinconia, «i soliti artisti».

stica, infatti, cui è pervenuto il futurismo dopo tanti anni di genialissima attività, nella pittura e nella scultura, è dimostrato con vitalità sempre in marcia, nella esposizione degli aeropittori futuristi in questa Biennale» (*ibidem*).

³²³ Balestreri comincia da Prampolini, che con poca fantasia – perché si cita alla lettera il testo di Marinetti sulle differenti tendenze dell'aeropittura – viene considerato il «maggior esponente di un'aeropittura stratosferica cosmica biochimica»; si arriva poi a Dottori, Crali, Forlin, Monachesi, Acquaviva, ai Korompay, alla Mori, ad Ambrosi, alla Angelucci, ad Andreoni, Caviglioni, Verossi (citato erroneamente come «Verrosi»), Preziosi, Lepore, Barbara, Menin, Voltolina, Zen (erroneamente «Zon» sul «Corriere del Tirreno»), Moschini, Radice e Rho, questi ultimi due presenti «con opere astrattiste» (*ibidem*).

³²⁴ R.G.M. [ROSA GIOLLI MENNI], *La XXII esposizione Biennale*, in «Eva», 1 giugno 1940.

