

## *Capitolo II*

### **REGINA PRIMA E DURANTE IL FUTURISMO**

#### ***Il dibattito critico dal dopoguerra ad oggi***

Nel 1944, con la scomparsa di Marinetti all'ombra della Repubblica Sociale Italiana, la più che trentennale parabola del Futurismo si conclude definitivamente<sup>1</sup>. Sino a quel momento, trascinato dal proverbiale attivismo del suo leader e fondatore – non a caso a suo tempo soprannominato «Caffeina d'Europa» –, il movimento aveva sempre saputo superare ogni difficoltà, magari anche assumendo un aspetto proteiforme e spesso rendendosi più che disponibile al compromesso. In questo modo, il Futurismo aveva saputo sopravvivere – e sempre con discreta vitalità – dapprima alla defezione (voluta o forzata) di molti dei principali protagonisti della sua prima stagione «eroica» (Boccioni, Sant'Elia, Carrà, Severini), e poi a quella fase di ripresa di un'arte tradizionalista che è passata alla storia come la stagione del «*rapel à l'ordre*». Infine, non meno complesso era stato – nei primi tempi – trovare uno stabile equilibrio con il regime fascista, che se da un lato poteva senz'altro contare molti futuristi tra i suoi primi sostenitori, dall'altro – nella sua volontà egemonica e totalitaria – lasciava scarso spazio anche all'espressione di un dissenso per così dire interno come quello promosso da Marinetti e seguaci, che pure si limitavano semplicemente a cercare di "indirizzare" le linee di sviluppo del fascismo senza contestarne la legittimità a governare anche dittatorialmente<sup>2</sup>. Tuttavia, dopo il secondo conflitto mondiale e la guerra civile che ne era scaturita,

---

<sup>1</sup> Come è ben noto, la questione della cronologia del Futurismo è strettamente collegata al dibattito critico sul cosiddetto Secondo Futurismo. Per un inquadramento generale della questione, e per una bibliografia di riferimento, si rimanda al quarto capitolo.

<sup>2</sup> Sui molti aspetti del rapporto tra fascismo e futurismo, si vedano in particolare ENRICO CRISPOLTI, *Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»*, in ENRICO CRISPOLTI, BERTHOLD HINZ, ZENO BIROLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 7-67 (ripubblicato 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 *Anni*

il Futurismo era ormai decisamente troppo compromesso per poter proseguire la propria storia nella nuova Italia democratica e repubblicana che andava nascendo, forse anche a causa di una certa dose di ipocrisia, perché in fondo la fede fascista di buona parte dei futuristi non era sostanzialmente dissimile da quella di tanti altri semplici cittadini che avevano sposato sinceramente la causa del regime: è vero, naturalmente, che i futuristi avevano espresso tali convinzioni in maniera estremistica, ma d'altro canto ciò era perfettamente in linea con l'atteggiamento oltranzistico che i futuristi avevano sempre dimostrato in ogni aspetto del vivere e del fare arte. Sta di fatto, comunque, che la scelta di condividere con Mussolini e con il fascismo anche l'ultima ed agonica fase della RSI aveva ormai privato il movimento di ogni possibilità di prosecuzione: forse, se Marinetti fosse sopravvissuto, il Futurismo avrebbe quanto meno provato a reinventarsi ancora una volta (magari riportando *in auge* il repubblicanesimo delle origini), ma ora l'entusiasmo bellicistico che il movimento aveva sempre professato si scontrava con la tragedia di una popolazione che – a differenza di quanto accaduto nella Prima guerra mondiale, così come nella guerra di Libia ancora prima e nelle guerre di Spagna ed Etiopia poi – aveva questa volta sperimentato drammaticamente sulla propria pelle i bombardamenti, le invasioni, le rappresaglie, la guerra casa per casa, la violenza tra amici o ex-amici. Questa volta, insomma, anche con Marinetti in vita, difficilmente il movimento avrebbe potuto riscattarsi dall'aver promosso una «Nuova estetica della guerra»<sup>3</sup> e una «aeropittura dei bombardamenti»<sup>4</sup>.

---

*trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex-Arengario, 26 gennaio - 23 maggio 1982, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 175-184 (ora anche in ENRICO 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, *Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989<sup>2</sup>, 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.

<sup>3</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Nuova estetica della guerra. Manifesto futurista*, in «Il Giornale d'Italia», 20 Settembre 1940. Peraltro, ho rinvenuto l'articolo in questione (con dedica autografa di Marinetti a Regina: «alla futurista Regina / F.T. Marinetti») tra le carte della scultrice conservate presso l'Archivio Fermani.

<sup>4</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'aeropittura dei bombardamenti. Manifesto Futurista*, in «Il Giornale d'Italia», 4 Dicembre 1940.

In questa situazione, peraltro aggravata dal fatto che le ultime leve del movimento non avevano dimostrato la vitalità delle precedenti (ma come abbiamo visto nell'ultimo articolo della Menni Giolli, era il movimento tutto a far percepire una certa stanchezza), è più che naturale che nell'immediato dopoguerra l'attenzione critica per il Futurismo venga meno. Semplicemente, su di esso cala il silenzio, mentre buona parte dei reduci di quell'avventura cercano di trovare nuove strade, chi ritornando alla tradizione e chi invece inserendosi nei nuovi gruppi d'avanguardia (o quasi) che all'indomani della Liberazione cominciano a sorgere se non altro nei centri più vitali, come Venezia, Milano o Roma; ed è anche e soprattutto in questo modo che si deve leggere la parabola di Regina, che da una sua personale versione del Futurismo approda infine al MAC in primo luogo perché guidata dalla volontà di non rinunciare allo spirito dell'avanguardia e a ciò che esso aveva significato. È dunque questo che la conduce, ora, ad approfondire coerentemente la sua ricerca già "quasi astratta" di fine anni Trenta, declinandola però – in progresso di tempo – in una formula più apertamente concretista, che meglio si inserisce nell'orizzonte (pure assai variegato) del Movimento Arte Concreta.

In questo contesto, in cui il Futurismo è quanto meno sottovalutato se non addirittura politicamente e culturalmente bandito, non stupisce che le prime presenze di Regina negli articoli del dopoguerra siano limitati al suo nuovo percorso all'interno del MAC, di cui in questa sede – come detto – non ci si occuperà. Talvolta, nelle cronache, il passato futurista di Regina fa timidamente capolino, quanto meno presso quei critici (pochi) che al movimento marinettiano guardano ancora con una certa indulgenza, magari per averne direttamente fatto parte o per averne lambito gli interessi. Tuttavia, anche quando questo accade i riferimenti sono comunque assai rapidi, forse anche per timore di gettare un'ombra potenzialmente sinistra su un'artista certamente interessante, che sta lavorando con coscienza e metodo e si sta inserendo con le proprie opere, se non con le parole, nel più vivo dibattito contemporaneo. Bisognerà dunque aspettare la fine degli anni Cinquanta, o forse ancora meglio l'inizio del decennio successivo (a seguito dell'ormai evidente emergere dei nuovi studi dedicati al «Secondo Futurismo»), per rinvenire contributi atti a rileggere retrospettivamente la stagione futurista di Regina; tuttavia, di seguito si segnaleranno – sia pur in maniera sintetica – tutti gli articoli noti in cui si parla di Regina, soffermandosi però quasi esclusivamente su quelli in cui al suo nome e alla sua opera degli anni Cinquanta viene accostato il ricordo della sua esperienza futurista.

## 2.1 *La personale alla Libreria Salto (1951)*

Nel gennaio del 1951, dopo un silenzio durato parecchi anni, Regina ritorna alla ribalta della scena artistica milanese allestendo una mostra personale presso la Libreria Salto, a questa data divenuta – ormai già da qualche tempo – la principale sede espositiva del Movimento Arte Concreta (al quale ultimo, peraltro, Regina aderisce ufficialmente proprio in questa occasione). La mostra è presentata, con un breve testo stampato nella parte interna dell'invito, dal marito Luigi Bracchi<sup>5</sup>, il quale evidenzia con attenzione – seppur rapidamente, e in un contesto in cui l'interesse maggiore è per la produzione più recente<sup>6</sup> – la partecipazione della moglie al movimento marinettiano (cui del resto ancora rimandano alcune delle opere esposte in quell'occasione):

Ecco, in questa mostra, la scultura in alluminio "*sensibilità aerea*" esposta nel 1936 alla Biennale di Venezia nel padiglione futurista, assieme ai due bassorilievi navali (ora nella collezione del marchese Roj di Vicenza). 1936: una data. Ma oggi le date – in questo generalizzarsi dell'astrattismo, al quale ormai tutti aderiscono per conformismo – hanno un'importanza capitale. Infatti questa "aeroscultura" fu concepita in un'epoca in cui certi avanguardisti d'oggi s'affannavano ancora a pompar aria nei loro goffi e gonfi nudi novecenteschi, nella vana illusione di creare dei "volumi".

Assistiamo adesso anche da noi alla rivalutazione del futurismo, con qualche ritardo sull'estero. A quel tempo però le sale futuriste passavano del tutto inosservate.

---

<sup>5</sup> LUIGI BRACCHI, a cura di, *Regina*, invito alla mostra Milano, Libreria Salto, 5-19 gennaio 1951 (Milano, Archivio Fermani). Bracchi, tra l'altro, sottolinea come la sua collaborazione con la moglie – nonostante il diverso modo di intendere l'arte – sia «continua e d'una reciprocità assoluta», poiché «per noi l'arte non è divisa in compartimenti stagni».

<sup>6</sup> A proposito di questa primissima produzione concretista di Regina, credo sia il caso di segnalare soprattutto questo inciso: «Le altre sculture che Regina presenta oggi alla Libreria Salto, dopo dieci anni di assenza dalle mostre ufficiali, non sono di mera ispirazione geometrica, come lo potrebbero far supporre alcuni dei disegni esposti. Tutta l'arte di Regina – anche laddove il fattore geometrico può sembrare preponderante – non è mai il frutto d'una gratuita speculazione matematica, ma il risultato concreto di un'osservazione attenta dei fenomeni che sono alla base d'ogni elemento formativo della natura». Inoltre, a corroborare tale concetto contribuiscono certamente anche la riproduzione fotografica affiancata al testo (che ritrae la *Scultura concreta* del 1949, chiaro frutto di un processo di astrazione che parte dalla reale figura di un fiore) e le non meno interessanti citazioni da Herbin e Kandinskij con cui Bracchi chiude il suo testo: «Scrive [...] uno dei più rigorosi astrattisti francesi, Auguste Herbin: "Il ne peut exister aucune oeuvre d'art qui ne soit, à un degré quelconque, en rapport avec la nature extérieure". E, ancora prima, Kandinski scriveva: "Avec le temps on démontrera à coup sûr que l'art abstrait n'exclut pas la liaison avec la nature mais qu'au contraire, cette liaison est plus grande et plus intime que ce ne fut le cas dans les derniers temps"» (*ibidem*).

Ciò che più ci interessa di questa breve presentazione è evidentemente il fatto che Bracchi (ovvero, giocoforza, la moglie Regina, che deve aver senz'altro condiviso quanto il marito ha scritto) sembri individuare in questa nuova esperienza all'interno del Movimento Arte Concreta una sorta di ideale continuazione della stagione futurista, al punto che in questa nuova mostra può essere esposto un pezzo dichiaratamente "aerofuturista" – sin dal titolo – come *Aerosensibilità*. Tuttavia, posto questo, se nel breve testo cerchiamo di cogliere le sfumature di significato, mi pare che l'operazione del duo Bracchi-Regina sia soprattutto di senso diametralmente opposto: l'obiettivo, cioè, non è tanto quello di postulare una continuità tra Futurismo e MAC (cosa che pure si fa), ma più che altro – e più sottilmente – quello di rileggere a posteriori la produzione futurista secondo la logica del nuovo movimento, ovvero in quel senso più o meno liberamente concretista che viene suggerito dalla pur multiforme linea creativa del MAC. Le parole di Bracchi, cioè, non operano tanto una rivalutazione del Futurismo di Regina per quel che è stato, ma piuttosto sembrano indulgere in una sua interpretazione quale anticipazione della stagione concretista, che se da un certo punto di vista potrebbe essere certamente lecita – per quanto non necessariamente corretta – per alcune opere come ad esempio la già vista *Torre littoria* esposta alla Quadriennale del 1939, mi pare invece abbastanza forzata per un pezzo come *Aerosensibilità*. Evidentemente, però, non era quello il momento per insistere troppo sul passato futurista *tout court*: se proprio si intendeva ricordarlo, conveniva piuttosto proporlo quale semplice premessa di esperienze successive non compromesse con il regime.

Gli articoli che segnalano la mostra non offrono invece alcunché di sostanziale al dibattito sulla produzione futurista di Regina. Mario Lepore, su «Milano-Sera» del 9-10 gennaio, si limita solamente a citare la mostra<sup>7</sup>, mentre sul «Corriere Lombardo» Vincenzo Costantini – che pure dedica qualche riga alle opere reginiane recenti e al loro significato – non cita affatto la partecipazione della scultrice al Futurismo<sup>8</sup>; cita invece il passato futurista dell'artista, su «La Fiera Letteraria», Gari-

---

<sup>7</sup> «[...] di Regina Bracchi, le cui sculture sono alla Libreria Salto [...]» (M.L. [MARIO LEPORE], *Fra tre donne uno scultore e un pittore*, in «Milano-sera», 9-10 gennaio 1951).

<sup>8</sup> «Quando mi sono accorto che la scultrice Regina si è un po' adombrata perché mi son permesso di paragonare la sua "scultura concreta 1949" (esposta alla Salto) ad un fiore, impressionato dalla repulsa che l'artista provava quando una sua opera astratta era avvicinata ad un qualsiasi elemento terreno, per reazione ho gridato: "L'astrattismo è il tentativo di Lucifero di uguagliarsi all'Altissimo? È la superbia di creare delle forme che si emancipano, che stanno fuori della creazione divina?". Ma Regina non si è spaventata perché anch'essa ha un cuore puro di autentica idealista» (COST. [VINCENZO COSTANTINI], *Astrattisti con ideali*, in «Corriere Lombardo», 16 gennaio 1951). Peraltro, dato il tono della presentazione

baldo Marussi<sup>9</sup>, il quale tuttavia – prima di proseguire analizzando le opere concretiste –, probabilmente sulla scorta di quanto sostenuto da Bracchi nella presentazione si limita a segnalare tale esperienza nel movimento marinettiano come un semplice dato accessorio della biografia artistica di Regina, di fatto dimostrando di considerarla ben meno importante della coerenza di fondo – del tutto personale – che gli sembra aver mosso l'attività della scultrice nel corso degli anni<sup>10</sup>. Alla fine del mese, poi, una delle recenti opere concretiste di Regina viene utilizzata da Gianni Bertini per illustrare un suo articolo<sup>11</sup>, in cui però l'artista pavese – didascalica della foto a parte – non è neppure citata; diversamente, il nome di Regina – ma nulla più – compare nei due articoli quasi identici con cui Enotrio Mastrodonardo, tra aprile e luglio, recensisce la IX Triennale di Milano<sup>12</sup>.

## **2.2 Prima interpretazione "astrattista" dell'opera reginiana degli anni Trenta (1951)**

Tra marzo e aprile dello stesso anno, Regina è altresì invitata a partecipare alla mostra *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, allestita a Milano presso la Galleria Bompiani a cura di Guido Le Noci<sup>13</sup>; i lavori reginiani esposti in mostra sono *Il paese del cieco* (che è anche riprodotto, con data 1936) e una non meglio precisata «scultura in ferro» in cui si potrebbe forse riconoscere la *Torre littoria* presentata alla Quadriennale del 1939 (anche se in catalogo anche questo secondo pezzo è datato 1936)<sup>14</sup>.

---

di Bracchi (certamente concordata con la moglie), è curioso che Regina abbia reagito in tal modo dinnanzi ad un'affermazione che – almeno in parte – non è altro che la logica conseguenza di quanto scritto dal marito.

<sup>9</sup> GARIBALDO MARUSSI, *Cronache milanesi. Gianni Vagnetti pittore complesso. Zigaina espone al Naviglio e lo scultore Regina alla Libreria Salto*, in «La Fiera Letteraria», 28 gennaio 1951.

<sup>10</sup> «La scultrice ha fatto le sue prime esperienze con i futuristi e, fedele a un suo assunto lontano, inclina oggi a quelle forme di arte astratta che dai sostenitori teorici vengono definite "concrete"» (*ibidem*).

<sup>11</sup> GIANNI BERTINI, *Artisti di tutto il mondo*, in «Numero», 31 gennaio 1951.

<sup>12</sup> «Fra le opere di scultura commissionate, citiamo quelle di Panciera, Fabbri, Pepe, Calvani, Rui e, fra le esposte, quelle di Regina» (ENOTRIO MASTRODONARDO, *La IX Triennale internazionale d'arti decorative di Milano*, in «Gluco», aprile-settembre 1951; ENOTRIO MASTRODONARDO, *La IX Triennale internazionale d'arti decorative di Milano*, in «Il Crivello», luglio 1951). La differenza tra i due articoli consiste nella violenta polemica contro l'organizzazione (rea di aver discriminato alcuni giornali e giornalisti, favorendone altri) che Mastrodonardo inserisce nel primo contributo ed espunge invece dal secondo.

<sup>13</sup> GUIDO LE NOCI, a cura di, *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 20 marzo - 4 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951.

<sup>14</sup> Ipoteticamente, potrebbe anche essere una delle due sculture astratte pubblicate da Scheiwiller e Fermani nel 1983, e dubitativamente da loro datate – per ragioni che si vedranno a tempo debito – tra i tardi anni Trenta e i primi anni Qua-

In tutta evidenza, sin dal titolo, si comprende immediatamente come la rassegna in questione abbia costituito un momento importante nel dibattito critico sull'opera di Regina: innanzitutto perché si tratta della prima volta – e per la seconda dovranno passare molti anni – in cui almeno alcune delle sue sculture degli anni Trenta vengono interpretate in senso strettamente astrattista (e peraltro, in questo caso, con ragioni sicuramente migliori rispetto a quelle avanzate da Bracchi – un po' forzatamente – appena qualche settimana prima), e poi soprattutto perché la scultrice pavese viene inserita nel ristretto novero dei pionieri dell'astrattismo in Italia<sup>15</sup>.

I vari testi in catalogo (a firma di Le Noci<sup>16</sup>, di Carlo Perogalli<sup>17</sup> e di Gianni Monnet<sup>18</sup>) non trattano nel dettaglio di alcun artista, ma si limitano piuttosto a fornire delle coordinate generali per la comprensione della mostra. Le Noci si preoccupa soprattutto – sin dal titolo del suo intervento<sup>19</sup> – di sottolineare come l'astrattismo sia di fatto, a suo avviso, l'unica forma d'arte possibile nel tempo presente<sup>20</sup>. Più ampio, articolato e per noi interessante è però il contributo di Perogalli, il quale so-

---

ranta; a mio avviso, però, è molto più probabile che si tratti della *Torre littoria*, perché ritengo successive le due opere in questione (che tra l'altro compaiono per la prima volta in bibliografia proprio nel 1983, ovvero in un momento molto tardo, e lo fanno come opere inedite). In ogni caso, che si parli della *Torre* o di queste altre due sculture, più che evidente sarebbe la retrodatazione, poiché difficilmente per questi pezzi si potrebbe accettare una data così precoce.

<sup>15</sup> Al suo fianco sono presenti Balla, Carla Badiali, Diulgheroff, Depero, Fillia, Fontana, Gino Ghiringhelli, Licini, Magnelli, Melotti, Munari, Sirio Musso, Oriani, Prampolini, Radice, Reggiani e Severini; inoltre, pur non esponendo in mostra alcuna opera, nel piccolo catalogo si trovano anche riproduzioni di opere di Marasco, Mazzon, Rho, Mino Rosso, Tato, Soldati e Veronesi (è inoltre citato anche Bogliardi, ma solo come co-firmatario – con Ghiringhelli e Reggiani – della famosa «dichiarazione» del 1934, di cui è riprodotto un estratto; *ivi*).

<sup>16</sup> GUIDO LE NOCI, *Pittura astratta arte del nostro tempo*, in GUIDO LE NOCI, a cura di, *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 20 marzo - 4 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951, s.p.

<sup>17</sup> CARLO PEROGALLI, in GUIDO LE NOCI, a cura di, *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 20 marzo - 4 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951, s.p.

<sup>18</sup> GIANNI MONNET, in GUIDO LE NOCI, a cura di, *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 20 marzo - 4 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951, s.p.

<sup>19</sup> GUIDO LE NOCI, *Pittura astratta arte del nostro tempo*, in GUIDO LE NOCI, a cura di, *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 20 marzo - 4 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951, s.p.

<sup>20</sup> «Come facile sarebbe, per noi, prevedere, affermare, dimostrare che – e perché –, fatalmente, fra qualche anno non si farà e non si venderà che pittura astratta, non si parlerà e non si scriverà che di pittura astratta», anche se a suo avviso c'è da prevedere che questa stessa pittura conoscerà una sua fase manieristica (*ibidem*).

prattutto denuncia la sottovalutazione critica di cui il Futurismo è stato e continua ad essere vittima, precisando altresì le ragioni della mostra<sup>21</sup>:

Si potrebbe forse dire che la «scoperta» del Futurismo da parte della critica risale a poco dopo la fine dell'ultima guerra. Molti sono gli storici e i critici che solo recentemente hanno aggiornato la loro cultura e han finalmente dedicato la loro attenzione anche all'arte contemporanea; moltissimi quelli che hanno consapevolmente ignorato il Futurismo per quasi venticinque anni.

La generazione nata, come chi scrive, dopo la prima guerra mondiale, non senti quasi parlare di Futurismo che sporadicamente, e spregevolmente: chi accennava al fatto che *malgrado tutto* era stato un movimento italiano di risonanza europea, forse l'unico, aveva l'aria di scusarsene per non venir giudicato avventato.

Dopo la guerra storici e critici, musei e gallerie, ed editori, accortisi a quale meschino livello medio ci aveva portato l'*autarchico* isolamento artistico del ventennio [...], cercarono di rimediare al troppo lungo silenzio. E ci si mise all'opera con intenti di vera e propria rivalutazione, che culminò con le mostre dell'arte italiana a New York, a Parigi e Londra, colla mostra dei firmatari del primo manifesto futurista della Biennale veneziana del 1950, ed in altre manifestazioni minori.

[...]

Dicendo che esiste un canovaccio che lega i primi grandi futuristi agli ultimi astratti non si vuol negare gli innegabili rapporti [...] della pittura straniera a quella italiana, specie dopo il 1945; né si pretende di scoprire nascosto nella sua trama alcun genio ignorato: solo era opportuno svolgerlo ed esaminarlo [...].

Monnet, infine, riprende a suo modo – ovvero in maniera chiaramente orientata dalle sue convinzioni concretiste – le tematiche toccate nei primi due testi: innanzitutto, come per Le Noci, anche a suo avviso «non è giusto parlare di astrattismo, considerandolo una corrente fra le altre», ma «basta dire "arte moderna": essa si identifica tutta con l'astrattismo»<sup>22</sup>; secondariamente, dopo aver sottolineato come «i soli futuristi della "seconda ondata" che abbiano lasciato qualcosa di duraturo» sono quelli che «hanno rivelato nelle loro opere dei valori oggi detti "astratti"»<sup>23</sup>, l'architetto evi-

---

<sup>21</sup> CARLO PEROGALLI, in GUIDO LE NOCI, a cura di, *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 20 marzo - 4 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951, s.p.

<sup>22</sup> GIANNI MONNET, in GUIDO LE NOCI, a cura di, *Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-1940*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 20 marzo - 4 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951, s.p.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

denza come l'obiettivo principale della rassegna sia quello di distinguere tra chi si è convertito all'astrattismo per rispondere alla moda del momento e chi invece ha consapevolmente e continuamente lavorato in quell'ambito sin dal dopoguerra, quando l'opzione astratta era certamente più difficile<sup>24</sup>.

Mostra e catalogo sono dunque per noi importantissimi. Innanzitutto, come detto, si tratta della prima occasione in cui almeno alcuni lavori reginiani degli anni Trenta vengono letti quali saggi di un suo precoce astrattismo (sia pure con due opere sul cui "astrattismo" si potrebbe discutere). Inoltre, in una mostra in cui più che evidente è lo zampino del MAC<sup>25</sup>, davvero assai significativo è il fatto che si individuino nel Futurismo le radici del processo di astrazione dal reale che ha condotto al concretismo vero e proprio: non solo, infatti, sono esposte opere di ex-futuristi (non solo "secondi", a differenza di quanto sostiene Monnet, poiché anzi Balla e Depero sono presenti con opere del 1915), ma addirittura vengono riprodotti – accanto a considerazioni degli anni Trenta di Licini, Melotti, Soldati, Radice e del trio Bogliardi-Ghiringhelli-Reggiani – anche alcuni brevi brani dei manifesti boccioniani che possono adombrare (al di là degli esiti cui poi Boccioni stesso giunse) una celebrazione dell'astrattismo.

Due interessanti recensioni della rassegna, che non citano Regina ma che sono emblematiche dell'atteggiamento dei due critici (e dei due giornali) nei confronti dell'astrattismo, sono firmate da Mario De Micheli per «L'Unità»<sup>26</sup> e da Leonardo Borgese per il «Corriere della Sera»<sup>27</sup>. De Micheli, innanzitutto, rimprovera a coloro che hanno scritto sul catalogo di procedere apoditticamente – nel loro tentativo di argomentare le ragioni dell'astrattismo come unica forma d'arte del tempo presente – attraverso «apriorismi» e «tautologie» indimostrabili; secondariamente, e soprattutto, sottolinea come l'«ideologia» che è alla base dell'astrattismo non è «rivoluzionaria» ma al contrario «piccolo borghese»: per «L'Unità», evidentemente, le ragioni della politica (o tutt'al più della filosofia che la

---

<sup>24</sup> «Era davvero necessario che anche in Italia si presentasse con serenità il problema dell'arte moderna: è un po' tardi, ma meglio tardi che mai. E posso aggiungere: con questa mostra è la prima volta che da noi questo problema viene affrontato con serietà: finora, mettamoci bene in mente, si è solo scherzato, confondendo i veri artisti che hanno consumato l'esistenza nella ricerca del loro ideale, con gli ultimi arrivati, con gli opportunisti del dopo-guerra numerosi anche da noi, che nei loro vacui sgorbi di origine picassiana, tentano di mettersi "à la page", per poter mietere senza aver mai seminato» (*ibidem*).

<sup>25</sup> Non solo nel testo di Monnet, ma anche nell'organizzazione e nella cura del catalogo, che coinvolgono rispettivamente Giulia Sala (moglie di Mazzon e segretaria del movimento) e Bruno Munari.

<sup>26</sup> MARIO DE MICHELI, *Cronache d'arte. Arte astratta italiana*, in «L'Unità», 23 marzo 1951.

<sup>27</sup> LEONARDO BORGESE, *Mostre d'arte. Il momento dell'astrattismo*, in «Corriere della Sera», 6 aprile 1951.

nutre) non possono che condurre alla proscrizione dell'arte astratta (anche se De Micheli riconosce da una parte il valore di alcuni degli artisti espositori, e dall'altra l'interesse storico della mostra). Borgese, invece, non pone pregiudiziali politiche ma giudica la mostra altrettanto negativamente, soprattutto perché a suo avviso tutti i buoni artisti presenti in mostra offrono migliori prove delle loro capacità quando non si dedicano all'astrazione<sup>28</sup>. Vale la pena infine di sottolineare come anche Borgese, come già De Micheli, ammette che la mostra ha «un valore storico», anche se – e il giudizio è particolarmente interessante – «crea una certa confusione tra astrattismo e futurismo»: evidentemente, dunque, nonostante l'avversione per entrambi i movimenti, quanto meno sul piano della forma, se non della valutazione critica, Borgese non fa di tutta un'erba un fascio, e sente la necessità di distinguere tra ciò che a suo avviso si può definire "astrattismo" e ciò che invece, più propriamente, si dovrebbe rubricare sotto la voce "futurismo".

### **2.3 Il Futurismo dimenticato: varie recensioni alle mostre del MAC (1951-1952)**

Se la mostra curata da Le Noci aveva riportato al centro del dibattito la questione del rapporto tra il Futurismo e il Movimento Arte Concreta, le recensioni che trattano delle mostre del MAC allestite nei mesi immediatamente successivi non vi accennano affatto.

Nell'ottobre del 1951 Bertini torna ad occuparsi di Regina, stavolta citandone il nome in un articolo (molto interessante) dedicato a varie esposizioni degli astrattisti a Milano<sup>29</sup>, tra cui in particolare – oltre alla appena esaminata «prima rassegna storica "dell'arte astratta in Italia", comprendente i primi astrattisti italiani del periodo 1913-1940»<sup>30</sup> – spicca nella stessa Galleria Bompiani la mostra collettiva dei concretisti del MAC, cui partecipa anche la scultrice pavese; anche in questo caso,

---

<sup>28</sup> Ad esempio, Balla è a suo avviso vero artista «prima del Futurismo», Fontana quando rimane «all'impressionismo lombardo», Melotti quando «modella e decora deliziose ceramiche» (*ibidem*).

<sup>29</sup> GIANNI BERTINI, *Esposizioni a Milano*, in «Numero», ottobre 1951.

<sup>30</sup> A proposito di tale mostra, il giudizio di Bertini è però inaspettatamente piuttosto severo: «Se comunque la mostra ha interessato per il lato storico, a nostro parere, non altrettanto confortevole è riuscito il risultato. Sia per un mancato accostamento di opere avvicinate con un criterio storico non del tutto ortodosso. Sia perché riteniamo che in fondo in fondo la pittura astratta e concreta sia giunta solo in questo dopoguerra al livello di coscienza e quindi di maturità. Gli astratti di allora furono semplicemente dei ribelli (spinti dall'eco che veniva d'oltr'Alpe) ridotti poi presto al silenzio dall'infido 900 italiano. Essi furono uomini che non avevano in mente alcunché di chiaro e procedevano molto superficialmente e brancolanti» (*ibidem*).

però, nelle poche parole dedicate a quest'ultima rassegna, nulla si dice del passato futurista di Regina (le cui opere recenti meritano però parole di lode)<sup>31</sup>. «Il riflettore» del 18 ottobre<sup>32</sup> si limita a citare Regina tra coloro che espongono alla Galleria Bergamini (anche qui senza accennare affatto al passato futurista di Regina), e grossomodo lo stesso fa Mario De Micheli – il giorno seguente – su «L'Unità»<sup>33</sup>, in un articolo che è peraltro interessante perché sintomatico dell'atteggiamento della testata nei confronti dell'astrattismo («sull'astrattismo e sull'equivoco che lo genera abbiamo più volte parlato sul nostro giornale e non è il caso di ripeterci»); due giorni più tardi scrive invece della mostra Garibaldo Marussi su «La Fiera Letteraria», esaminando le diverse opere e le personalità degli artisti presenti: anche in questa occasione non troviamo nessun riferimento al futurismo di Regina, che viene invece giudicata per le opere concretiste finendo per essere accomunata a Veronesi nel tiepido giudizio dell'autore<sup>34</sup>. Più significativo, sebbene neppure in esso si accenni all'esperienza futurista della scultrice, è l'articolo firmato da Mastrodonato per «Gluco», in cui Regina – oltre ad essere indicata tra gli espositori – è presente con una riproduzione fotografica dell'opera concretista *Modulazioni*; soprattutto, però, in questo articolo, è per noi interessante il fatto che l'autore dimostri un certo interesse per il passato futurista di un altro esponente del MAC, Arturo Ciacelli<sup>35</sup>: evidentemente Mastrodonato (che al Futurismo aveva partecipato<sup>36</sup>) riteneva che l'espe-

---

<sup>31</sup> «Le opere di maggior risalto ci sono apparse quelle di Dova, Munari, Nigro, Regina e Soldati» (*ibidem*).

<sup>32</sup> D., *Note d'arte*, in «Il Riflettore», 18 ottobre 1951.

<sup>33</sup> M.D.M. [MARIO DE MICHELI], *Le cronache d'arte. Due collettive astratte*, in «L'Unità», 19 ottobre 1951.

<sup>34</sup> «Più incerti il Veronesi e la Regina [...]» (GARIBALDO MARUSSI, *Cronache milanesi. Mentre si aspetta Van Gogh. Tomea espone all'Angelicum - Gli astratti e i concreti insistono - Equivoco del pittore Nando*, in «La Fiera Letteraria», 21 ottobre 1951).

<sup>35</sup> «La recente Mostra del pittore Arturo Ciacelli all'Elicottero, presentata dal Movimento Arte Concreta di Milano, ha richiamato l'attenzione del pubblico più intelligente e della critica, su uno degli autentici antesignani dell'Astrattismo in Italia. Dopo aver preso parte attiva, sin dal 1910, con Boccioni, Balla, Carrà, Russolo e Severini, alle primissime manifestazioni del Futurismo, Ciacelli si trasferì all'estero. [...] Oggi, indubbiamente, si deve guardare ad Arturo Ciacelli come ad uno dei maggiori pittori astrattisti europei» (ENOTRIO MASTRODONATO, *Gallerie milanesi. Galleria dell'Elicottero*, in «Gluco», ottobre 1951).

<sup>36</sup> Triestino di nascita (1911) ma milanese d'adozione, Mastrodonato aveva aderito al Futurismo già nel corso degli anni Trenta, dopo aver già da qualche anno cominciato ad occuparsi giornalmicamente di arte e letteratura, nonché dopo essersi laureato in architettura e aver meritato il terzo premio nel Concorso di Poesia ai Littoriali del 1935 (peraltro, posizionandosi alle spalle di Pietro Ingrao). Collaboratore de «Il Mare Nostro» (rivista nazionalista e irredentista che al Futurismo si interessò proprio per la sua carica politica), durante la guerra Mastrodonato aderì alla RSI e si impegnò in violente polemiche ideologiche in qualità di direttore de «Il Popolo di Monza»; ancora nel 1945 pubblicò inoltre un volume di poesie (*I canti di piazza del Duomo*) con prefazione postuma di Marinetti (DOMENICO CAMMAROTA, *Mastrodonato Enotrio*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 714; cfr. anche EZIO GODOLI, «Il Mare

rienza del movimento marinettiano non fosse rimasta senza eredità, se non altro presso coloro che – avendovi aderito – ne avevano assaporato lo spirito in maniera più diretta e genuina.

In novembre Mario Radice dedica pochissime righe alla mostra<sup>37</sup>, lodando il vecchio amico Soldati ma anche Regina, Munari e Mazzon (senza occuparsi – anche in virtù dell'estrema brevità della segnalazione – né della loro poetica, né tanto meno della loro storia di artisti); nulla di più anche fanno Gillo Dorfles, a fine anno, su «Numero»<sup>38</sup>, e Mario Lepore – che pure era un altro ex-futurista<sup>39</sup> – su «Milano Sera» all'inizio dell'anno successivo<sup>40</sup>. Si limitano a segnalare la presenza di Regina tra gli espositori anche Lodovico Castiglioni nel notiziario di «Materie plastiche» (in un articolo di grande interesse in cui propone un ragionamento ampio e molto consapevole sulle possibilità che i materiali plastici offrono all'arte<sup>41</sup>), e gli interventi comparsi su «Notiziario di arte»<sup>42</sup> e «La Pubblicità»<sup>43</sup>, mentre ben più interessante è la pur brevissima notazione su Regina proposta, nello stesso mese di febbraio, da Mia Cinotti su «Il Fonte», all'interno di una recensione del volume *Ragione dell'arte astratta* di Giusta Nicco-Fasola<sup>44</sup>:

---

*Nostro"», in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 698-699). Segnalo peraltro (si veda il volantino conservato presso l'Archivio Fermani) che Mastrodonato compare tra i partecipanti alla «serata di poesia - declamazione politimbrica di parolibere» organizzata all'interno della «Quindicina futurista» in occasione della mostra al Circolo Nazario Sauro (1933), cui come detto Regina ha partecipato. È possibile, dunque, che Regina e Mastrodonato si conoscessero già da tempo.*

<sup>37</sup> M.R. [MARIO RADICE], *Mostre d'arte*, in «L'Italia», 8 novembre 1951.

<sup>38</sup> GILLO DORFLES, in «Numero», dicembre 1951 - gennaio 1952.

<sup>39</sup> Mario Lepore fece parte del gruppo dei cosiddetti «futuristi-circumvisionisti» napoletani, cui aderì nel 1928. Espose più volte con il gruppo, e più in generale con i futuristi, a partire dal 1929 e sino al 1941, inanellando tra l'altro presenze da Bragaglia (1929), alla Biennale di Venezia (1930 e 1940), alla Galleria del Milione (1938), alla Quadriennale di Roma (1939), alla Mostra d'Oltremare a Napoli (1940); dopo la guerra si dedicò prevalentemente al giornalismo e alla critica d'arte, collaborando tra gli altri con «Corriere Lombardo», «Milano Sera» e «Corriere d'Informazione» (UGO PISCOPO, *Lepore Mario*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 637-638).

<sup>40</sup> M.L. [MARIO LEPORE], *C'è mondanità e mondanità*, in «Milano Sera», 18 gennaio 1952.

<sup>41</sup> Non è possibile citare per intero le interessanti considerazioni di Castiglioni; vale però la pena di segnalare almeno due incisi, riportati in corsivo all'interno del testo – a testimonianza della loro importanza – dallo stesso autore: «*non si tratta di materiali più o meno nobili: si tratta di materiali più o meno adatti*»; «*creare spazi colorati, combinazioni e somme di colori in trasparenza plasticamente rappresentati. Muovere la pittura sul foglio piegato e modellato in una dimostrazione più palesemente spaziale*» (LODOVICO CASTIGLIONI, *Forme concrete nello spazio realizzate in materiale plastico*, in «Materie plastiche», gennaio-febbraio 1952). In una certa misura, si tratta di considerazioni che per quanto riguarda Regina sono valide non solo per il periodo concretista, ma anche per quello precedente.

<sup>42</sup> *Galleria dell'Elicottero*, in «Notiziario di arte», febbraio 1952.

<sup>43</sup> *Materie plastiche in forme concrete*, in «La Pubblicità», febbraio 1952.

<sup>44</sup> MIA CINOTTI, *Giusta Nicco-Fasola. Ragione dell'arte astratta*, in «Il Fonte», febbraio 1952.

Peccato che qui, parlando dei *movimenti di gruppo*, citi per gli italiani il «Fronte nuovo delle arti» (Pizzinato, Guttuso, Vedova, Viani eccetera), ossia dia credito agli ultimi venuti in questo campo, che hanno poi dimostrato di volerci restare poco, mentre non ricorda neppure quell'esiguo gruppo di veri astrattisti italiani che da un ventennio lavorano in quasi solitudine, come Soldati, Nizzoli, Ghiringhelli, Rho, Dorfles, Radice, Reggiani, o, nella scultura Regina.

Pur non trattando esplicitamente della stagione futurista di Regina, l'importanza di quanto scrive la Cinotti è più che evidente, poiché qui la scultrice pavese viene nuovamente accostata ai pionieri dell'astrattismo italiano. In questo caso, però, la Cinotti non inserisce tra questi ultimi nessun altro futurista oltre a Regina, e semmai – agli artisti del Milione e del gruppo comasco (tra cui comunque mancano nomi clamorosi, come quelli di Fontana e Melotti) – accosta due figure sostanzialmente refrattarie alle categorizzazioni come Nizzoli e Dorfles. In chiusura, vorrei peraltro sottolineare come questo articolo della Cinotti consenta di evidenziare un dato a mio avviso davvero emblematico della particolarità del dibattito critico reginiano: di fatto, un giudizio come quello da lei avanzato (certamente di grande interesse, cronologicamente secondo solo a quello espresso nel catalogo della mostra alla Bompiani e destinato ad essere replicato solo diversi anni più tardi da Carlo Belloli)<sup>45</sup> non compare in una monografia, in un catalogo o anche solo in un articolo dedicato a Regina, o magari ai movimenti di cui ha fatto parte, ma risulta addirittura "nascosto" nella recensione di un volume sull'astrattismo in cui di Regina stessa – paradossalmente – non si parla affatto. Testimonianza evidente, questa, di quanto il dibattito critico su Regina – che pure, come abbiamo visto, esiste – sia stato per molti versi costretto in sedi quasi anonime o comunque inaspettate, che solo una ricerca approfondita consente di individuare.

Su «AZ» di aprile-maggio, infine, è Mario Ballocco a citare Regina – ma ancora una volta non la sua esperienza futurista – in un articolo per altri versi molto stimolante, dedicato alla *I Mostra delle Arti e dell'Estetica Industriale*<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> CARLO BELLOLI, a cura di, *Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano*, catalogo della mostra Milano, Galleria Minima, 23 dicembre 1963 - 26 gennaio 1964, Milano, Galleria Minima, 1963. Sul giudizio di Belloli si tornerà a tempo debito.

<sup>46</sup> MARIO BALLOCCO, *La I Mostra delle Arti e dell'Estetica Industriale alla XXX Fiera di Milano*, in «AZ», a. III, n. 12, aprile-maggio 1952.

## 2.4 *L'interpretazione di Leonardo Borgese (1952)*

Di notevolissimo interesse, nonostante il consueto tono sarcastico dell'autore (che non nutre alcuna simpatia né nei confronti del Futurismo, né del MAC, e più in generale manifesta sempre chiaramente la sua avversione per l'arte d'avanguardia), è l'articolo del 20 agosto 1952 con cui Leonardo Borgese commenta sul «Corriere della Sera» la Biennale di Venezia<sup>47</sup>.

Come è più che noto, Borgese è stato, per moltissimi anni, uno dei più temuti critici italiani, anche e soprattutto grazie all'autorevolezza che gli conferiva il ruolo di esperto d'arte del «Corriere della Sera», ricoperto ininterrottamente dal 1943 al 1967; e a rileggere oggi i suoi articoli piccati e talvolta verbalmente violenti (così come d'altra parte erano anche quelli dei suoi "avversari" sulle testate concorrenti) si coglie anche tutta la differenza tra un paese in cui i giornali erano il primo mezzo di informazione e un'Italia, oggi, in cui la critica di una stampa quotidiana sempre più in difficoltà preferisce semmai ignorare, piuttosto che affossare. Nato a Napoli nel 1904, era figlio di Giuseppe Antonio, lo scrittore e storico della letteratura autore di *Rubé*; dopo aver studiato pittura a Brera e a Parigi, cominciò ad esporre le proprie opere giovanissimo, studiando però – parallelamente – per laurearsi in archeologia. In seguito, cominciò a dedicarsi anche alla critica, mantenendo sempre una posizione decisamente antiavanguardista e occupandosi spesso – attraverso interventi che nei casi migliori hanno il sapore dell'inchiesta giornalistica – anche della devastazione del paesaggio causato dalla speculazione edilizia nei decenni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale.

Anche l'articolo di Borgese, evidentemente, non è un testo dedicato specificamente a Regina e al suo passato futurista (che è comunque ripercorso in maniera abbastanza precisa e soprattutto "cataloghi alla mano"), ma è comunque assai significativo perché di fatto l'autore – pur dando un giudizio altamente negativo di entrambe le esperienze – postula una sorta di assoluta continuità tra il Futurismo e il MAC, e più in generale tra il movimento marinettiano e tutte le più recenti ricerche degli «astrattisti, concretisti, spazialisti, nuclearisti e così via». L'operazione di Borgese è piuttosto chiara: in sostanza, egli utilizza il discredito in cui versa il Futurismo (se non altro presso i più fedeli lettori dei suoi articoli) per sminuire – proprio attraverso il loro apparentamento con l'odiato sodalizio marinettiano – l'interesse dell'opera di tutti quegli artisti, e di quei nuovi gruppi d'avanguardia, che alla Biennale di quell'anno avevano presentato il frutto del loro lavoro. In primo luogo, dopo una articolata critica all'organizzazione della mostra (rea di far bella mostra di criteri di «rotazione» tra gli artisti in realtà mai seguiti), Borgese rilegge con parole salaci l'esperienza del Futurismo in

---

<sup>47</sup> LEONARDO BORGESE, *C'era già l'astrattismo nei vecchi proclami di Marinetti*, in «Corriere della Sera», 20 agosto 1952.

seno al fascismo e alla stessa Biennale, sottolineando come il movimento fosse in realtà favorito dal regime<sup>48</sup>; poi, Borgese passa a dimostrare dati alla mano la presenza futurista in Biennale, citando volutamente «solo pochi nomi scegliendoli appena fra quelli di artisti viventi e che magari possono oggi vantarsi di essere astrattisti, concretisti, spazialisti, nuclearisti e così via, o di essere stati i precursori dei tanti movimenti d'avanguardia che arrivano a ondate» (e tra di essi, naturalmente, compare anche Regina)<sup>49</sup>. Infine, dopo una larga citazione dal testo introduttivo di Marinetti alla sezione futurista del catalogo della Biennale del 1930<sup>50</sup>, e prima di chiudere con toni quasi apocalittici<sup>51</sup>, ecco il nucleo principale della polemica borgesiana:

Non si trova dunque tutto nel futurismo, e in Marinetti? Ha forse torto il buon pubblico comune a non guardar troppo per il sottile e a mettere in fascio nel «futurismo» anche l'astrattismo, il concretismo, l'automatismo, l'atomismo ecc.? Quel che però è veramente straordinario è che i proclami lanciati da Marinetti vent'anni addietro oggi, con poche modificazioni nello stile, potrebbero servire magnificamente diciamo al settantacinque per cento dei critici italiani e stranieri. Si trova tutto. E – credeteci senza obbligarci a copiare – si trova anche subito dopo una bella virata, perfino una tirata, cioè, contro l'astrattismo occidentale, contro l'astrattismo degli «avanguardisti francesi» onde dimostrare che invece l'astrattismo italiano parte «da un punto di vista reale» e che insomma è un realismo dei buoni e non è punto astrattismo.

---

<sup>48</sup> «[...] è dal '48 che si va ripetendo che il fascismo avversava l'arte d'avanguardia. Ebbene, non è nemmeno vero. F.T. Marinetti fu accademico d'Italia. Gli "avanguardisti" esposero sempre a Venezia durante il fascismo: durante il fascismo c'erano alle Biennali e alle mostre nazionali le sale riservate apposta ai "futuristi", fra i quali "futuristi" espongono cubisti, astrattisti e avanguardisti in genere. Di più: questi "futuristi" normalmente non sottostavano a giurie, e vendevano al Governo o agli Enti e ricevevano premi» (*ibidem*).

<sup>49</sup> «Tiriamo fuori a caso dallo scaffale alcuni cataloghi. Ecco il 1934: "Sezione futurista", dove espongono Bruno Munari, Enrico Prampolini, Regina, Santomaso. E il 1938: "Futurismo italiano" con opere di Monachesi, Prampolini, Regina. E il 1932: "Mostra dell'aeropittura e della pittura dei futuristi italiani", dove espongono Depero, Prampolini, Munari. E il 1928: "Futurismo", con opere di Dal Monte, Rizzo, Sassu. E il 1930: "Futuristi italiani", dove espongono Balla, Munari, Prampolini, Severini...» (*ibidem*).

<sup>50</sup> Interessante in tal senso, in particolare, il brano in cui Marinetti scrive «siamo entrati nella matassa della simultaneità di tempo-spazio, lontano-vicino, concreto-sognato, ricordato-sperato. [...] Le nostre *simultaneità organizzate*, sotto forma di quadro o di complesso plastico polimaterico, saranno dei nuovi corpi vivi formati di pezzi d'universo concreto o sognato, vaste reti di nervi, raggi o correnti elettriche, grandi sistemi sanguigni, arteriosi e venosi strappati all'infinito di cui cominciamo a intuire la corposità, gli spessori e la perfetta organicità» (*ibidem*).

<sup>51</sup> In sostanza, Borgese accusa il Futurismo delle peggiori nefandezze estetiche, nonché – addirittura – di aver filiato artisti e movimenti che «guastano il clima per la pianta arte», sia traviando i giovani che ne vengono ingenuamente affascinati, sia «allevando [...] un mucchio di veri farabutti dell'arte, di imbroglianti» (*ibidem*).

Ah Dio Dio! Finché le scriveva Marinetti certe cose, pazienza. Erano nel suo stile. Ma che vent'anni dopo, criticamente, esteticamente, moralmente si rimanga sempre alle solite confusioni, è scoraggiante, è angosciante, è disperante.

Gli eccessi antiavanguardisti sono davvero palesi e non serve commentarli, così come non occorre sottolineare oltremodo che l'accesso dei futuristi alle manifestazioni espositive promosse dal regime è stato molto meno agevole di quanto Borgese non tenti di sostenere<sup>52</sup> (soprattutto, direi che la "separatezza" di cui le opere futuriste godevano nelle esposizioni assomiglia – almeno ad una lettura odierna – molto più ad una forma di ghettizzazione, piuttosto che ad un privilegio). Ma al di là di queste (volute?) imprecisioni e della posizione violentemente e per molti versi gratuitamente critica, certo Borgese coglie alcune punti fondamentali. Innanzitutto, da critico chiaramente maldisposto, individua con puntualità diverse delle moltissime ed innegabili contraddizioni del Futurismo, e di Marinetti *in primis*; e d'altra parte, se vogliamo, non si trattava di un'impresa particolarmente difficile. Soprattutto, però, per quanto ci riguarda più da vicino, di grande interesse è proprio il fatto che Borgese individui una assoluta continuità nell'arte di quei transfughi del Futurismo (tra cui troviamo appunto Regina, esplicitamente citata due volte) che hanno deciso di rimanere nelle fila dei movimenti d'avanguardia: in altre parole, cioè, qui Borgese esprime una posizione davvero vicinissima – fatte salve le opposte valutazioni qualitative – a quella che Regina stessa aveva di fatto proposto avallando il testo con cui il marito l'aveva presentata alla mostra presso la Libreria Salto nel 1951. C'è però, oltre all'opposto giudizio di merito, anche un'ulteriore differenza: perché mentre Bracchi e Regina, come abbiamo detto, si erano soprattutto preoccupati di *rileggere il Futurismo in termini concretisti* (perché in quel momento, per chi volesse valorizzare la propria opera, era forse preferibile sottolineare non una sua filiazione dal Futurismo, ma piuttosto – con una significativa sfumatura di senso – il fatto che essa fosse una sorta di Futurismo ormai maturato e ripulito dagli eccessi), qui invece Borgese *legge il concretismo* (e l'astrattismo, il nuclearismo, lo spazialismo) *in termini precipuamente e dichiaratamente futuristi*, perché questo gli consente di estendere anche sulle nuove correnti d'avanguardia – che avversa recisamente – quell'aura altamente negativa che ancora a questa data, come abbiamo visto, il Futurismo si porta dietro, non solo presso tanta parte della critica ma anche e soprattutto presso la stessa opinione pubblica.

---

<sup>52</sup> Si veda in particolare ENRICO CRISPOLTI, *Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»*, in ENRICO CRISPOLTI, BERTHOLD HINZ, ZENO BIROLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 7-67 (ripubblicato anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, pp. 183-224).

## 2.5 Altre recensioni delle mostre del MAC (1952-1957)

Nel mese di novembre Regina partecipa con i concretisti del MAC – ormai aperti anche al contributo dei membri delle succursali nate lontano da Milano, che rimane comunque l'epicentro del movimento – alla mostra allestita a Torino presso la Libreria Gissi<sup>53</sup>. Le recensioni non sono poche, e sono anche abbastanza significative; tuttavia, per quanto riguarda i riferimenti alla stagione futurista di Regina non riscontriamo nulla. Non ne parla il bell'articolo de «La Stampa», per il resto molto efficace nel delineare quella diversità di concetto tra i termini "astratto" e "concreto" su cui si basa la stessa poetica del MAC<sup>54</sup>; non ne parla l'articolo de «L'Unità», che persegue la tradizionale linea di sottovalutazione delle correnti astratte che è propria del quotidiano<sup>55</sup>; né, ancora, entra nella questione il polemico articolo de «La Gazzetta del Popolo» a firma di Marziano Bernardi<sup>56</sup>, che invita soprattutto a non confondere gli statuti delle arti visive e della musica, perché per le prime «"comunicare" senza allusioni a immagini naturali, sarebbe come pretendere di dialogare con suoni di parole, e non con parole che significhino realtà di universale conoscenza». Più interessante, ma comunque non in merito al passato futurista di Regina, è l'articolo di Marius Russo su «Torino» del gennaio 1953<sup>57</sup>, in cui l'artista-critico rimprovera ai concretisti di non aver fatto altro che recuperare i principi del Raggismo, dell'Orfismo e del Suprematismo, e di non aver saputo invece cogliere il messaggio profondo del suo «primo manifesto del sostanzialismo». Vincenzo Incisa, invece, sul «Notiziario d'arte»<sup>58</sup>, si limita ad elencare i nomi degli espositori, non dilungandosi in «commenti su questa forma di espressione, già nota per essere stata presentata anni or sono ai torinesi». Tra dicembre e gennaio, invece, Regina espone con altri artisti del MAC presso la Saletta dell'Elicottero della Galleria dell'Annunciata<sup>59</sup>, ma anche in questo caso nelle recensioni nulla si dice della sua partecipazione al Futurismo. Ottima è ovviamente la critica di Mario Radice<sup>60</sup>, che in quell'occasione non espone ma che da poche settimane è entrato a far parte del MAC e tiene dunque so-

---

<sup>53</sup> *Mostra di pittori concreti di Milano e Torino*, Libreria Gissi, 15-25 novembre 1952.

<sup>54</sup> A. R., *Pittura concreta*, in «Stampa», 20 novembre 1952.

<sup>55</sup> L.P., *Mostre d'arte. Astratto-concreti da Gissi*, in «L'Unità», 20 novembre 1952.

<sup>56</sup> M. B. [MARZIANO BERNARDI], *Le mostre d'arte della settimana*, in «Gazzetta del Popolo», 23 novembre 1952.

<sup>57</sup> MARIUS RUSSO, *Arte astratta e arte concreta*, in «Torino», gennaio 1953, pp. 5-7.

<sup>58</sup> VINCENZO INCISA, *Torino. Saletta Gissi*, in «Notiziario d'arte», gennaio 1953.

<sup>59</sup> «*Mostra di dicembre*». *Collettiva con opere d'arte totale macchinista, disintegrata e organica*, Milano, Galleria dell'Annunciata e Saletta dell'Elicottero, 16 dicembre 1952 - 6 gennaio 1953.

<sup>60</sup> M.R. [MARIO RADICE], *Mostre d'arte. Collettiva del M.A.C.*, in «L'Italia», 3 gennaio 1953. L'articolo è riportato nel bollettino «Arte Concreta» del 15 febbraio 1953.

prattutto ad evidenziare che le opere in mostra «sono ricerche fatte con serietà» anche se «intorno ad esse gli sciocchi vanno suscitando un'atmosfera di scherno e di comicità»; puramente informativa è invece la segnalazione del «Notiziario d'arte»<sup>61</sup> (il cui autore cita Regina come prima tra gli espositori).

Non ha nulla a che vedere con le mostre del MAC, ma si riporta in questa sede per la prossimità cronologica, un articolo di costume in cui Renzo Sertoli Salis<sup>62</sup> – poligrafo tiranese grande amico di Luigi Bracchi – cita Regina e il marito tra gli inquilini del famoso stabile milanese di via Rossini 3<sup>63</sup>: pur non essendo nulla più che una curiosa annotazione<sup>64</sup>, il testo di Sertoli Salis è attento nell'evidenziare che l'artista pavese «segnò una pagina non dimenticata nella storia del futurismo»<sup>65</sup>.

Qualche mese più tardi, un'altra mostra collettiva vede Regina presente a Genova, alla Galleria San Matteo<sup>66</sup>. La recensione di «Genova. Rivista municipale»<sup>67</sup> è piuttosto benevola nei confronti del gruppo del MAC, ma è tiepida nel giudizio su Regina, sul cui passato futurista non si dice nulla

---

<sup>61</sup> *Galleria dell'Elicottero*, in «Notiziario d'Arte», febbraio 1953.

<sup>62</sup> R.S.S. [RENZO SERTOLI SALIS], *Passeggiate milanesi. Una casa d'artisti*, in «La Metropoli», 1 aprile 1953. Dato il rapporto personale privilegiato tra Sertoli Salis e Bracchi (che si tradusse anche nella pubblicazione di diversi contributi su Regina), vale forse la pena di tracciare una rapida biografia dell'autore. Nato a Varese nel 1905 da nobile famiglia valtellinese, Renzo Sertoli Salis si laureò in Giurisprudenza e in Scienze economico-sociali, e fu avvocato e docente di diritto presso le Università statali di Milano e Pavia, nonché alla Bocconi. Poligrafo assai vivace, conta una bibliografia molto vasta che spazia dal diritto pubblico alla politica internazionale, dalla biografia alla filologia, sino alla storia dell'arte locale, alla poesia epigrammatica e addirittura alla cucina; rileggendone oggi i titoli, colpiscono in particolare quelli dei volumi e contributi giuridici redatti nel corso degli anni Trenta e nella prima metà dei Quaranta, spesso emblematici dell'atteggiamento di organicità al regime fascista (si vedano ad esempio *Il conflitto italo-etiope e la Società delle Nazioni*, 1936; *Imperialismo e mistica d'Impero*, 1937; *Cittadinanza e sudditanza nelle colonie*, 1938; *Le leggi razziali italiane. Legislazione e documentazione*, 1939; *Razza e nazionalità nella pace d'Europa*, 1941; *Nazionalità e razza nell'ordine nuovo*, 1942). Giornalista pubblicista, è stato tra i fondatori dell'Istituto per gli studi di politica internazionale e membro ordinario dell'Istituto Italiano per l'Africa e di alcune Accademie nazionali di scienze e lettere; nel dopoguerra fu tra l'altro Presidente della Società Storica Valtellinese. È scomparso nel 1995.

<sup>63</sup> Nell'edificio avevano dimorato tra gli altri Adolfo Wildt, Sebastiano De Albertis, Silvio Poma e Alfredo Beltrame, e all'alba del 1953 i vicini di casa dei coniugi Bracchi sono altri artisti come «Castagneto, Corradi, Nizzoli, lo scultore Conti, Clerici» (*ibidem*).

<sup>64</sup> Significativamente, l'articolo è presentato nell'ambito di una rubrica intitolata «Passeggiate milanesi» (*ibidem*).

<sup>65</sup> Assai simile all'articolo di Sertoli Salis è anche l'impostazione di un breve trafiletto che comparirà sul «Corriere Lombardo» nel marzo 1959, in cui si descrive l'atmosfera dello stabile di via Rossini 3, tra i cui inquilini sono appunto indicati anche Bracchi e Regina (ELP, *Di tutti i colori*, in «Corriere Lombardo», 24 marzo 1959).

<sup>66</sup> *Mostra collettiva di arte concreta*, Genova, Galleria San Matteo, 9-22 maggio 1953.

<sup>67</sup> GIO. CA., *Mostra di arte concreta*, in «Genova. Rivista municipale», maggio 1953.

e che è inserita con Veronesi e Davico tra i «meno convincenti»; simile atteggiamento benevolo, ma stavolta senza valutazioni sui singoli artisti, si può riscontrare nella anonima recensione de «Il Lavoro Nuovo»<sup>68</sup>, che avverte – ma senza polemica – come «questi giovani espositori [...] sembra, abbiano lo scopo di disumanizzare l'arte».

Violentamente critico, invece, è l'articolo di Emilio Zanzi per il «Corriere del Popolo»<sup>69</sup>, che ci interessa soprattutto perché per certi versi simile – nella volontà di evidenziare la deleteria filiazione del MAC dal Futurismo – alla recensione di Borgese dell'anno precedente. Dopo aver sarcasticamente segnalato come la rassegna fosse «annunciata con un cartoncino rosso e bianco sul quale, stampate verticalmente alla maniera futurista-marinettiana di trent'anni or sono, si leggono le tau-maturgiche parole *Astratto-Concreto*», Zanzi affonda infatti il colpo contro una mostra che – a dispetto dei proclami – è in realtà a suo avviso «senza la più piccola novità, senza mordente, senza neanche quel tanto di urtante e di polemicamente antitradizionale e di ermetico che poteva far colpo dieci anni fa, nelle ricordanze del trapassato futurismo». La similarità dell'opinione di Zanzi con la posizione di Borgese, che pure era sicuramente espressa in maniera più articolata, è evidente: nella sua visione, il MAC non fa altro che riprendere (con gli stessi risultati a suo avviso scarsi, e addirittura con la «frigidity della ripetizione, se non del plagio») quanto il Futurismo aveva proposto già diversi decenni prima. Anche in questo articolo, insomma, si misura quell'avversione per il Futurismo che caratterizza la massima parte della critica degli anni Cinquanta, e che di fatto coinvolge nella svalutazione anche tutte quelle correnti d'avanguardia che in un modo o nell'altro – volenti o nolenti – qualcosa al Futurismo lo dovevano.

Nel gennaio del 1954 Mia Cinotti recensisce su «Via» (la rivista dell'Automobile Club) la «prima mostra della Biennale di Brera e della Permanente, che rinnova, dopo la sosta del ventennio e della guerra, un'antica tradizione dei due enti milanesi». La Cinotti, come già abbiamo visto nella sua recensione a *Ragione dell'arte astratta* della Nicco-Fasola, stima molto la scultrice pavese, tanto che anche stavolta la cita *in absentia* per sottolineare come nella mostra

scultori solidi come Maselli, Brogini, Conte, Soli, Calvani, Tallone, Russo, quanto meglio avrebbero risaltato accanto alla nostra astrattista Regina, o ad un Viani, o a dieci altri dell'avanguardia plastica, anziché in quella repubblica senza tempo di opere di poco valore, dove rischiano anch'essi di confondersi!;

---

<sup>68</sup> *Due mostre collettive. 15 astrattisti e concretisti. 5 pittori genovesi*, in «Il Lavoro Nuovo», 14 maggio 1953.

<sup>69</sup> EMILIO ZANZI, *Mostre d'arte. Estrema destra - estrema sinistra*, in «Corriere del Popolo», 20 maggio 1953.

stavolta, però, nonostante l'evidente considerazione nei confronti di Regina, la Cinotti non ha modo di replicare le valutazioni che già aveva espresso anni prima, secondo le quali – come abbiamo visto – anche l'opera reginiana degli anni Trenta avrebbe potuto essere letta in termini precocemente concretisti.

Dopo questo articolo della Cinotti, bisogna aspettare più di tre anni per ritrovare una citazione a stampa di Regina, che torna alla ribalta delle cronache artistiche solo nel 1957, partecipando alla *rassegna nazionale di arte concreta* allestita a Milano dal nuovo raggruppamento MAC-Espace<sup>70</sup> e inaugurata il 30 marzo presso la Galleria Schettini<sup>71</sup>. Tra aprile e maggio si contano dunque tre recensioni della mostra, in cui Regina è citata ma in cui – ancora – nulla si dice circa la sua partecipazione alle avventure del Futurismo. La recensione di Mario Portalupi per «La Notte»<sup>72</sup>, in cui pure è interessante notare come Regina sia citata tra gli «antesignani, in Italia, di personalità distinte nel non-figurativo» (ma è un "antesignanesimo" interpretato certamente in maniera piuttosto larga)<sup>73</sup>, è piuttosto critica nei confronti dell'astrattismo, qui inteso come equivalente di "concretismo"<sup>74</sup>; per forza di cose più benevoli sono invece l'articolo de «L'Italia»<sup>75</sup> (che non è firmato da Radice – che espone –, ma il cui articolista non può che essere bendisposto nei confronti dell'illustre collega), e a maggior ragione, e soprattutto, quello di Luigi Bracchi per il «Corriere della Valtellina»<sup>76</sup>, alle cui pagine il marito di Regina affida una vera apologia della mostra e del corredato volume *Documenti d'arte di oggi*<sup>77</sup>.

---

<sup>70</sup> Sul Groupe Espace e sui suoi rapporti con il MAC si veda in particolare LUCIANO BERNI CANANI, GIORGIO DI GENOVA, a cura di, *Mac/Espace. Arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, catalogo della mostra Roma, Acquario Romano, 19 maggio – 7 luglio 1999, Bologna, Edizioni Bora, 1999.

<sup>71</sup> *I rassegna nazionale di arte concreta*, Genova, Galleria Schettini, 30 marzo - 11 aprile 1957.

<sup>72</sup> M.P. [MARIO PORTALUPI], *Astrattisti e figurativi*, in «La Notte», 6 aprile 1957.

<sup>73</sup> Gli artisti citati, all'insegna di questo ampissimo "antesignanesimo" che riguarda non solo gli anni Trenta, ma anche i tardi anni Quaranta, sono «Prampolini e Soldati; e via via Reggiani, Radice, Rho, Dal Monte, Munari, Colombo, Dorflès, Galvano, Veronesi, Regina e Jung».

<sup>74</sup> Secondo Portalupi, il concretismo è colpevole di essersi «costretto alla decorazione» per aver voluto staccarsi «dall'uomo, dalla natura, dalle cose accessibili come termini di rappresentazione psicologica e poetica» (*ibidem*).

<sup>75</sup> G. M., *Gazzetta delle arti*, in «L'Italia», 10 aprile 1957.

<sup>76</sup> LUIGI BRACCHI, *Milano di ieri e di oggi. Arte concreta alla Schettini*, in «Corriere della Valtellina», 18 maggio 1957.

<sup>77</sup> Tra l'altro, non si può non notare che il volume in questione era autofinanziato dagli artisti del MAC, ovvero anche dalle casse della famiglia Bracchi-Regina: tra le carte della scultrice conservate presso l'Archivio Fermani ho infatti rinvenuto una lettera su carta intestata del MAC (datata 11 febbraio 1957 e firmata del Segretario Monnet «per il comitato esecuti-

## 2.6 **Primi sintomi di un nuovo apprezzamento per il Futurismo nella bibliografia reginiana (1957-1958)**

Nel 1957 Tristan Sauvage (*alias* Arturo Schwarz) pubblica *Pittura italiana del dopoguerra*<sup>78</sup>, importante testimonianza dell'arte degli anni 1945-1957 corredata da un'ampia e fondamentale appendice documentaria, nonché dalle risposte ad un'inchiesta promossa dall'autore e da un interessante «indice biografico». Come ben noto, nonostante l'impostazione per lo più documentaria (o forse proprio grazie ad essa)<sup>79</sup> il volume di Schwarz è estremamente interessante: dopo un'introduzione in cui ripercorre il senso dell'arte addirittura dal paleolitico al Novecento, esso propone – in maniera molto più dettagliata – dapprima un esame degli «Antecedenti», e poi dei concreti svolgimenti, di quella *Pittura italiana del dopoguerra* cui il titolo fa riferimento. All'interno del libro, Regina è cita-

---

vo») in cui si chiede ai membri del gruppo di partecipare alle spese con una quota (tra l'altro piuttosto consistente). Riporto dunque il testo della missiva: «Caro collega, il Comitato Esecutivo del MAC/SPACE, riunito in sede con la presidenza di Veronesi ed alla presenza del pittore Bordoni organizzatore dell'attività mostre, dati gli accordi precedentemente presi, ha deciso che il 27/3/57 si inauguri la 1° [sic] RASSEGNA NAZIONALE DI ARTE CONCRETA alla Galleria Schettini di Milano, dedicata alla pittura e alla scultura. Quale socio del MAC/SPACE sei invitato a parteciparvi con due opere. Ti rendiamo note le condizioni: le adesioni si chiudono improrogabilmente il 28/2/57 e consistono nel versamento della quota di £. 1000 per spese di allestimento, di catalogo e di manifesti; alla quale va aggiunta, per chi non è ancora in regola per l'anno 1956/57, la quota sociale di £. 1000. Le quote dovranno essere versate al segretario arch.Monnet [sic], Milano, via T. Prisco 3. Le opere dovranno essere inviate entro il 20/3/57, franche di ogni spesa, alla Galleria Schettini, Milano, via Brera 14. (I quadri incorniciati con semplice listelli). L'ordinamento e l'allestimento della mostra saranno curati dal Comitato Esecutivo. Data la notevole importanza della manifestazione, che avrà carattere annuale, siamo certi vi parteciperai con lo stesso nostro entusiasmo. Cordiali saluti.» (Milano, Archivio Fermani). Tale testo è stato peraltro pubblicato da Luciano Caramel nell'apparato documentario di due suoi studi sul MAC (LUCIANO CAMEL, a cura di, *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, catalogo della mostra Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, aprile-giugno 1984, Milano, Electa, 1984, vol. II, p. 37; LUCIANO CAMEL, *Il Movimento Arte Concreta 1948-1958*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 21 novembre 1987 - 13 febbraio 1988, Modena, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1987, p. 58).

<sup>78</sup> TRISTAN SAUVAGE [ARTURO SCHWARZ], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz Editore, 1957.

<sup>79</sup> La principale preoccupazione di Schwarz è stata quella «di comporre la *storia* della pittura italiana del dopoguerra (1945-1957) e non di esaminare *criticamente* – nel senso più preciso della parola – l'opera dei pittori del dopoguerra» (*ivi*, pp. 13-15: 13); inoltre, l'autore precisa che la sua scelta è caduta su una ricostruzione dell'arte dei dodici anni in questione attraverso i «movimenti che vi son sorti e che li hanno caratterizzati» piuttosto che attraverso un esame della «personalità dei singoli pittori» (*ibidem*), anche perché «il "culto della personalità", in arte come in politica, sostituendo il principio d'autorità a quello della libera ricerca e della libera scelta, ha sempre rappresentato il freno principale a ogni movimento dell'intelletto umano» (*ibidem*).

ta – e peraltro in maniera assolutamente laconica e per noi insignificante – solo due volte<sup>80</sup>; tuttavia, vale almeno la pena di sottolineare come Schwarz (che pure si dimostra tutt'altro che tenero nei confronti del "primo" Futurismo<sup>81</sup>) interpreti l'astrattismo come una vera e propria filiazione dal Secondo Futurismo<sup>82</sup>:

Sono i giovani della corrente detta dei «futuristi della seconda generazione» (e fra essi ricordiamo Bruno Munari, Tato, Depero, Prampolini, Fillia e Dottori) a ribellarsi al conformismo dei loro predecessori e a orientarsi verso un astrattismo decisamente europeo.

Nello stesso anno, Regina partecipa anche alla XX Biennale Nazionale di Milano allestita alla Permanente<sup>83</sup>, che raccoglie alcune recensioni in cui anche Regina viene citata. La prima, ancora di Mario Portalupi<sup>84</sup>, è assai negativa in particolare proprio nei confronti dello *Sputnik* di Regina; tuttavia, poiché essa non riguarda affatto ciò che più ci interessa, ovvero le valutazioni circa il rapporto della scultrice pavese con il Futurismo non è qui il caso di occuparsene lungamente<sup>85</sup>. Decisa-

---

<sup>80</sup> Cfr. *Indice dei nomi*, in TRISTAN SAUVAGE [ARTURO SCHWARZ], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz Editore, 1957, s.p. (in realtà, p. 529 ss.). Secondo tale indice, peraltro, Regina risulterebbe citata alle pp. 99, 135 e 270; tuttavia, a pagina 270 è in realtà citato – tra i firmatari del *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* – Guido La Regina, e non Regina. La scultrice pavese è dunque citata esclusivamente a p. 99 e a p. 135 (in entrambi i casi tra gli espositori della mostra del MAC dell'aprile 1951).

<sup>81</sup> TRISTAN SAUVAGE [ARTURO SCHWARZ], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz Editore, 1957, pp. 25-28: 25.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>83</sup> *XX Biennale Nazionale di Milano*, Milano, Palazzo della Permanente, novembre-dicembre 1957.

<sup>84</sup> MARIO PORTALUPI, *Dallo Sputnik a Omiccioli sosta alla XX Biennale di Milano*, in «La Notte», 6-7 dicembre 1957.

<sup>85</sup> Mi limito a citare le parole di Portalupi, che dimostra peraltro di non conoscere né l'opera né la persona di Regina (al punto che ne parla come se fosse un uomo): «Non potevamo in quella [la Biennale di Venezia del 1956, pesantemente criticata da Portalupi] aver veduto lo Sputnik, perché allora i russi, i rossi, non avevano ancora spedito il loro bolide nei cieli. C'è un artista dabbene, Regina, astrattista, al quale la recente avventura intersiderale ha serbato a comodo un po' di spazio. Regina ha costruito il suo Sputnik, ma è come il robot all'uomo, è di gesso e non si muove. È là nel catalogo, pronto al tuffo insù, proteso, e non si muove. Non s'è accorto, Regina, che se dentro non c'è il cuor pulsante dell'eroica cagnetta manco c'è un battito, piccolo, che differenzia l'oggetto comune, sagomato, da un "oggetto diverso", d'arte: magari con miti pretese» (*ibidem*). Peraltro, nel giudizio di Portalupi (che prosegue attaccando l'astrattismo) sembra di poter cogliere anche una pregiudiziale politica anticomunista che in realtà – per quanto riguarda Regina – è assolutamente fuori luogo, poiché nello *Sputnik* non si esprime alcuna simpatia per l'Unione Sovietica, ma piuttosto trova continuità (e compimento veramente "aerospaziale") quell'attenzione per il tema del volo che Regina aveva già esplicito durante la sua partecipazione al Futurismo.

mente migliore la recensione di Mario Radice<sup>86</sup>, in cui Regina è inclusa nel lungo elenco degli artisti le cui opere sono ritenute «degne di attenzione», ma anche in questo caso del suo antico "futurismo" non c'è alcuna traccia. L'ultima recensione in cui Regina compare citata è quella di Mastrodonato per la «Gazzetta dell'Emilia»<sup>87</sup>, molto più ampia e puntuale delle precedenti sebbene giocoforza sintetica quanto alle varie personalità degli artisti espositori: in particolare, guidato com'è dalla sua già evidenziata simpatia per l'arte più sperimentale (eredità della sua personale esperienza futurista), l'autore elogia il «clima intenso e fervido delle correnti d'avanguardia, che dona un respiro altamente suggestivo all'atmosfera di questa XX Biennale di Milano», e contestualmente dedica parole di lode – per restare ai soli membri del MAC – a Rho, Radice, Reggiani, Bordoni, Munari, Veronesi, Somaini e infine a Regina, «che ha valori formali sicuri ed equilibrati, come lo dimostrano la *Scultura spaziale* e, soprattutto, *Lo sputnik* [sic], dinamico e pungente». Dunque neppure Mastrodonato, che pure certo non dimentica il suo passato futurista (né quello di Regina), osa avanzare un qualsiasi riferimento al Futurismo, sebbene lo *Sputnik* davvero non potesse non rimandare alle esperienze "aerospaziali" dell'aeropittura; né, ancor più significativamente, Mastrodonato cita il movimento marinettiano quando parla del «compianto Enrico Prampolini», che pure del Futurismo era stato uno dei massimi esponenti. Si tratta, mi pare, di una dimostrazione chiarissima del fatto che in questi anni la citazione di qualsiasi legame con il Futurismo fosse in qualche modo *off-limits* – a meno di non volerlo utilizzare in senso dispregiativo – anche per coloro che l'avevano apprezzato, e che certo comprendevano bene quanto la poetica dei nuovi raggruppamenti d'avanguardia avesse mutuato da esso e dai suoi rutilanti manifesti.

Tuttavia, nell'aprile dello stesso anno Mastrodonato torna a citare Regina all'interno di un nuovo articolo, pubblicato su «Scena illustrata» e dedicato a *La pittura non figurativa in Italia*<sup>88</sup>. Anche in questo caso lo specifico accenno alla scultrice pavese è rapidissimo, ma l'articolo è interessante non solo per la lucida disamina degli ultimi sviluppi dell'astrattismo italiano (e, ancor prima, della logica profonda del "non figurativo"), ma anche per il tentativo di tracciare una breve storia dell'astrattismo italiano a partire proprio dal Futurismo (di cui stavolta, dunque, Mastrodonato torna a parlare, sebbene ancora in maniera assai timida):

---

<sup>86</sup> MARIO RADICE, *I visitatori alla XX Biennale di Milano. Al superbo "moralista" preferiamo lo spettatore-poeta*, in «La Provincia», 20 dicembre 1957. Già nel sottotitolo Radice sottolinea polemicamente come «la mostra non è affatto "provinciale"» e come «il livello medio delle opere rispecchia la situazione».

<sup>87</sup> ENOTRIO MASTRODONATO, *La XX Biennale d'arte di Milano*, in «Gazzetta dell'Emilia», 20 febbraio 1958. Lo stesso articolo è stato ripubblicato sulle pagine di «Idea» il mese successivo (ENOTRIO MASTRODONATO, *Mostre a Milano*, in «Idea», marzo 1958).

<sup>88</sup> ENOTRIO MASTRODONATO, *La pittura non figurativa in Italia*, in «Scena illustrata», aprile 1958.

Questa evoluzione del gusto è stata precorsa e preparata dai primi artisti non figurativi, i quali hanno saputo guardare al futuro in tempi in cui soltanto il passato alla stragrande maggioranza poteva suggerire atteggiamenti e indicare la strada da seguire.

Dal Manifesto della Pittura futurista del 1910, firmato da Boccioni, Carrà, Balla, Russolo e Severini, attraverso le varie e multiformi manifestazioni del Futurismo, il quale, nonostante i diversi punti di contatto con il cubismo, si affermò con una propria estetica basata sul dinamismo plastico e sulla concezione dinamica dello spazio, culminata nel 1931 [sic] con il Manifesto dell'Aeropittura, si doveva arrivare al 1930 prima di trovare nell'arte italiana contemporanea, una altrettanto valida e cosciente espressione rivolta al vero oggettivo e al rinnovamento del gusto.

Con queste ultime parole, naturalmente, Mastrodonato sta introducendo la sua rapida analisi sugli astrattisti del Milione e sul gruppo comasco, al termine della quale riprende la narrazione – con un salto di alcuni anni – ripartendo dal 1945, ed anzi meglio proprio da quel 1948 in cui nasce il MAC, con il quale apre dunque la sua panoramica sugli anni del dopoguerra (che in seguito tocca spaziali, nucleari e informali). Al Futurismo torna infine a riferirsi in chiusura:

Né vanno dimenticati, fra gli iniziatori dell'Astrattismo in Italia, Giacomo Balla, che fu tra i fondatori del Futurismo; Arturo Ciacelli, anch'egli tra i primi futuristi e che ormai da molti anni vive a Vienna; Ugo Giannattasio, che aderì al Futurismo nel 1911; Osvaldo Licini, Lucio Fontana, Mario Radice, Bruno Munari, M.G. Dal Monte, Luigi Veronesi, Mauro Reggiani.

Qualche cosa, insomma, nelle valutazioni, sta forse cambiando. Mastrodonato, che appena due mesi prima evitava di citare il Futurismo nonostante le sue simpatie in merito (e nonostante davvero non potesse essere più evidente la relazione dello *Sputnik* reginiano con l'aeropittura), può adesso proporre un esame in cui l'importanza del movimento capeggiato da Marinetti è evidenziata non più in maniera criptica, ma piuttosto esplicita. Dobbiamo forse pensare che Mastrodonato si sia sentito più libero di esprimersi dopo le ricerche di Enrico Crispolti, che proprio nello stesso mese pubblicava su «Notizie» gli ormai celebri *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*<sup>89</sup>? Non lo si può escludere, e comunque la coincidenza delle date è ricca di suggestione: sembra quasi, insomma, che l'articolo di Crispolti abbia dato coraggio a tutti i

---

<sup>89</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*, in «Notizie», a. II, n. 5, aprile 1958, pp. 34-51.

vecchi estimatori del movimento, ex-futuristi compresi. Forse non è il caso di sopravvalutare l'impatto dell'articolo crispolitano, che per quanto evidentemente importante era pur sempre – all'epoca – un contributo vergato da uno studioso ancora molto giovane, ben lontano dal raggiungere l'autorevolezza di cui avrebbe goduto da lì a non molto; certo però tra gli ex-futuristi il saggio di Crispolti non deve affatto essere passato inosservato: ad esempio, io stesso ho rinvenuto tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani un cartoncino – retro dell'invito ad una personale di Guido Chiti alla Galleria Pater – in cui Regina ha appuntato il titolo dell'articolo (ma non il nome del suo autore) e le indicazioni bibliografiche della rivista<sup>90</sup>.

In luglio, infine, Leonardo Borgese – stavolta con il suo pseudonimo «Polignoto» – cita Regina nelle voci «Aeroscultura» e «Aerosensibilità» contenute nell'articolo *Piccolo dizionario degli "ismi". Quelli nati dalla zecca di Marinetti*<sup>91</sup>. Borgese conferma la sua linea, non risparmiando sarcasmo e pesanti apprezzamenti<sup>92</sup>; tuttavia, dal momento che in questa occasione il suo obiettivo è soprattutto quello di formulare delle corrette "definizioni" dei vocaboli che costituiscono il citato «piccolo dizionario», il suo atteggiamento è più "storico" e meno "militante". In particolare, per quanto più ci interessa, in linea con la sua idea di continuità tra Futurismo e MAC, Borgese nota qui ciò che invece – a suo tempo – non aveva sottolineato Mastrodonato, ovvero l'assoluta continuità di «ispirazione» che guida Regina a dedicare un'opera – a distanza di vent'anni dalla sua esperienza futurista – al volo, ora davvero divenuto aerospaziale<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Per la precisione, Regina scrive queste parole: «Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra [sic] le due guerre (Notizie arti figurative aprile 1958 Torino)» (Milano, Archivio Fermani).

<sup>91</sup> POLIGNOTO [LEONARDO BORGESE], *Piccolo dizionario degli "ismi". Quelli nati dalla zecca di Marinetti*, in «Corriere d'informazione», 14 luglio 1958. La voce «Aerosensibilità» ricompare peraltro identica anche in un articolo del gennaio successivo, in cui però – sin dal titolo – gli strali del critico si indirizzano soprattutto verso *I pittori del ghirigoro* (POLIGNOTO [LEONARDO BORGESE], *Dizionario della critica d'arte. I pittori del ghirigoro*, in «Corriere d'informazione», 13 gennaio 1959). I "pittori del ghirigoro" di cui Borgese parla sembrano essere – *tout court* – tutti gli astrattisti, ma un riferimento più preciso può forse essere quello a Roberto Crippa (tra l'altro vicino di casa di Regina e Bracchi): «AGGROVIGLIATE. – Matasse aggrovigliate: quelle in cui si diletano pittori e scultori tormentati, involuti, anelanti la libertà e l'evasione. [...] E che mai vorranno questi artisti del filo impazzito e del vortice perpetuo, del ghirigoro e della girandola? Forse quel che vuole il cane che corre dietro alla propria coda [...]».

<sup>92</sup> Per la verità, però, soprattutto nelle voci «Aeropittura» e «Aeropoesia» che completano l'articolo, che non in quelle in cui compare anche Regina..

<sup>93</sup> Ecco le due definizioni: «AEROSCULTURA. – [...] Comunque sia, l'aeroscultura resta pure un prodotto della "sensibilità aerea" e del "senso aviatorio". Le aerosculture imitano di regola, delle forme in movimento e appunto come tali qui possiamo affermare che derivano dalle sculture di Umberto Boccioni. Spesso semplificate, tuttavia, fino a somigliare molto ai proiettili d'artiglieria. I più noti aeroscultori sono Enrico Carmassi, Renato Di Bosso, Regina (la signora Regina Bracchi),

Alla fine dell'anno, il MAC pubblica la nuova edizione di «Documenti d'arte d'oggi»; il volume, tuttavia, ha una sola recensione su «Le arti»<sup>94</sup>, in cui praticamente ci si limita a segnalare gli autori delle opere presentate<sup>95</sup>.

## 2.7 Le prime citazioni di Regina negli articoli di Giovanni Acquaviva (1959)

Ben più interessanti, ai fini della nostra analisi, sono due articoli del 1959 (da considerarsi l'uno la filiazione, o forse meglio la copia parziale, dell'altro) redatti dall'ex-futurista Giovanni Acquaviva, e con i quali tra l'altro si chiude la rassegna stampa reginiana degli anni Cinquanta<sup>96</sup>.

Pittore e scrittore, Giovanni Acquaviva<sup>97</sup> si era avvicinato al Futurismo già nel 1919, mentre ancora studiava Giurisprudenza presso l'Università di Pisa (e in seguito avrebbe peraltro messo a frutto gli studi universitari seguendo l'esempio paterno e diventando magistrato)<sup>98</sup>. Dopo essersi inizialmen-

---

Ernesto Thyacht, Mino Rossi [sic]. Molto elogiate all'estero le aerosculture polimateriche astratte simboliche e cosmiche di Thyacht autore di "Liberazione dalla terra» e del ritratto sintetico del Duce..." [sic]. Mino Rosso crea "il complesso plastico 'Una città col suo aeroplano al guinzaglio' che costituisce l'ideale ornamento di un salotto futurista" (Marinetti nel catalogo della Biennale 1938-XVI). Quanto a Regina, l'ispirazione continua, pur aggiornata via via con la tecnica. Infatti nel 1957, nella XX Biennale Nazionale di Milano era esposto *Lo sputnik*, un minuscolo gesso dell'aeroscultrice futurista»; «AEROSENSIBILITÀ. – La sensibilità all'aria; ma non vuol dire ai riscontri, ai soffi, agli spifferi, ai colpi d'aria. È una sensibilità aviatoria, è il senso del volo eccetera. La Biennale di Venezia espose nel 1934 due opere dell'aeroscultrice Regina intitolate "Gruppo A e Gruppo B allumini (aerosensibilità)"» (*ibidem*). Per quanto concerne la voce «aerosensibilità», segnalo altresì che evidentemente Borgese non era a conoscenza dell'opera reginiana intitolata propriamente *Aerosensibilità*, realizzata nel 1935 ed esposta alla Biennale di Venezia dell'anno successivo (nonché riproposta nella personale alla Libreria Salto del 1951).

<sup>94</sup> In «Le arti», novembre-dicembre 1958.

<sup>95</sup> Si aggiunge solamente che si tratta di «una raccolta scelta con molto spirito, fra il serio e il faceto a volte, là dove si inserisce il giuoco di Munari con la sua "scultura da viaggio" e Tullier con la sua poesia "bilaterale"» (*ibidem*).

<sup>96</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *Colloqui e scontri sul futurismo*, in «Il Giornale Letterario», giugno 1959; parzialmente ripubblicato in GIOVANNI ACQUAVIVA, *Ultimo manifesto di f.t.m.*, in «Arte Viva», giugno 1959. Ricordo tra l'altro che in quell'anno si festeggiava il cinquantenario della nascita del Futurismo, ed è dunque normale – se non altro – che il dibattito relativo al movimento si vivacizzasse ulteriormente.

<sup>97</sup> Sulla vita e le opere di Acquaviva si vedano in particolare SILVIA BOTTARO, *Acquaviva Giovanni*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 1-2; GIOVANNI ACQUAVIVA, *Indicazione autobiobibliografica*, in MARIO VERDONE, a cura di, *Acquaviva*, catalogo della mostra Savona, 1987, Savona, Comune di Savona, 1987, pp. 84-85; GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909-1920-1961*, Milano, Gastaldi, 1962, pp. 265-268.

<sup>98</sup> In particolare, a partire dal 1931 avrebbe lavorato presso il Tribunale di Milano, il che tra l'altro gli avrebbe consentito di stabilire solidi legami con gli artisti del capoluogo lombardo.

te dedicato alla pittura, con esiti prossimi a quelli di Balla, a partire dagli anni Trenta affianca all'attività pittorica e illustrativa anche la scrittura, e soprattutto diviene uno dei principali animatori del gruppo futurista savonese Sant'Elia. Partecipa alle Biennali di Venezia del 1938, del 1940 e del 1942, e alle Quadriennali romane del 1939 e del 1943; negli anni Quaranta, inoltre, pubblica alcuni testi di notevole interesse: del 1941 è il saggio *L'essenza del futurismo, suo poetico dinamismo fra le filosofie*<sup>99</sup>, mentre nel 1943 escono i volumi *Antonio Sant'Elia. Risorgimento delle città demolite d'Italia*<sup>100</sup> e il *Canzoniere futurista amoroso guerriero* (con Marinetti, Farfa e Aldo Giuntini)<sup>101</sup>. È inoltre redattore di diversi manifesti, tra cui in particolare il *1° manifesto patriartista del gruppo savonese Marinetti - La continuità futurista*, cofirmato con Farfa nel 1944<sup>102</sup>. Dopo la guerra avrebbe continuato a dedicarsi alla pittura, alla scrittura e alla critica, con un occhio sempre attento nei confronti del movimento marinettiano; in particolare, dopo aver pubblicato, nel 1962, il volume *Futurismo 1909-1920-1961*<sup>103</sup>, nel 1967 sarebbe stato tra i firmatari del "pronunciamento" «Futurismo-oggi». Tra non molto si tornerà sia sul volume del 1962, sia sul "pronunciamento" del 1967; per il momento, però, a proposito di Acquaviva vale soprattutto la pena di soffermarsi sul manifesto *La continuità futurista*. Datato «Savona Natale 1944», il manifesto viene scritto a poche settimane dalla scomparsa di Marinetti (che si era spento a Bellagio il 2 dicembre), e sin dal titolo si propone evidentemente di suggerire una prosecuzione del movimento anche oltre il suo stesso fondatore (il quale ultimo, d'altra parte, sarebbe stato certamente ben contento di verificare nei suoi seguaci tale atteggiamento oltranzisticamente progressivo). In particolare, si possono leggere queste parole<sup>104</sup>:

---

<sup>99</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *L'essenza del futurismo, suo poetico dinamismo italiano fra le filosofie*, Roma, Edizioni futuriste di Poesia, 1941.

<sup>100</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *Antonio Sant'Elia. Risorgimento delle città demolite d'Italia*, Savona, Edizioni futuriste di Poesia, 1943.

<sup>101</sup> *Canzoniere futurista amoroso guerriero*, Savona, Istituto Grafico Brizio, 1943.

<sup>102</sup> Si veda GIOVANNI FARRIS, a cura di, *Manifesti futuristi savonesi*, Savona, Sabatelli, 1981, pp. 84-85.

<sup>103</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909-1920-1961*, Milano, Gastaldi, 1962.

<sup>104</sup> Riporto di seguito un più ampio estratto del manifesto da cui derivano le parole riportate: «Da Virgilio Dante Giotto oltre Marinetti assorgerà a vertice di guida chi sprigionerà la potenza d'esserlo – animiamolo dunque in combattimenti discussioni letture opere di tutte le arti di ogni tempo concluse per trasvolare ricognitrici in veloci annunciamenti d'altri orizzonti – attimi creativi – futuristi Quarti d'ora di poesia – entusiasmarono Marinetti – scriveva da Bellagio il 26/11/44 giungendo il 6/12/44 come dall'infinito ad Acquaviva / Carissimo puoi annunciare che seguendo l'esempio dei futuristi Acquaviva e Farfa altri futuristi hanno iniziato con Marinetti quarti d'ora di poesia a Venezia e sul lago di Garda e Lago di Como, con intervento di Crali Marinetti Maestri Poltronieri Bettinelli e il giovane filosofo Kaiserlian [sic] / Avvampato dunque all'invito di Marinetti – a Savona dai primi quarti d'ora iniziati da Farfa il 3/4/44 ad oggi Acquaviva ha tenuto 45 esaltazioni

Da Virgilio Dante Giotto oltre Marinetti assorgerà a vertice di guida chi sprigionerà la potenza d'esserlo [...]

Avvampato dunque all'invito di Marinetti – a Savona dai primi quarti d'ora iniziati da Farfa il 3/4/44 ad oggi Acquaviva ha tenuto 45 esaltazioni spalancatrici dell'arte italiana [...] il Futurismo continua in crescendo

C'è anche molta commozione, in questo manifesto: del resto Marinetti era stato per molti giovani futuristi (e certamente per Acquaviva) quasi una sorta di secondo padre, un punto di riferimento sempre disponibile ad incoraggiarli e a sostenerli, nonché un esempio vivente di ciò che significava vivere una vita votata all'avanguardia. Soprattutto, però, vorrei sottolineare come Acquaviva e Farfa abbiano subito pensato – anche per onorare la memoria del fondatore – ad un Futurismo capace di andare oltre Marinetti: ipotizzano addirittura, quasi idolatricamente, che qualcuno possa prendere il suo posto, e soprattutto postulano la necessità assoluta di proseguire lungo la strada da lui tracciata. Insomma in Italia c'è ancora la guerra, Marinetti è morto all'ombra della RSI governata dai tedeschi e i futuristi a lui più vicini hanno condiviso anche le sue posizioni politiche; ma il Futurismo, per questi stessi artisti, deve continuare.

Perché ci siamo soffermati così a lungo su questo manifesto, e soprattutto su quell'idea della *continuità futurista* che esso sostiene? È presto detto: perché uno dei due articoli di Acquaviva che abbiamo segnalato compare su una testata – «Arte Viva» – su cui è necessario dire qualche parola (mentre l'altra, che è «Il Giornale Letterario», non ha bisogno di presentazioni). Fondata a Roma nel settembre del 1958, «Arte Viva» era nata con l'obiettivo di «apprezzare e difendere» la «libertà del pensiero» come «segno di civiltà ed intelligenza», con particolare riferimento al «vasto ed aristocratico campo dell'arte»; soprattutto, la rivista voleva essere per «*gli artisti*» un «organo di stampa che potrà giovare al dibattito delle proprie idee ed alla diffusione delle proprie esperienze», e specialmente una voce atta a «svegliare coloro che hanno ancora una riserva di nuove energie ed i giovani che custodiscono nel cuore, spesso senza saperlo, l'avvenire della nostra civiltà»<sup>105</sup>.

---

spalancatrici dell'arte italiana con le poetesse e artiste Desideriorosa Nasorri Leric Ferrerogussago Archenti Catalano Volta Salvador Lanteri ed i poeti e artisti Caldanzano Cordano Valente Vignola Boeri Lugaro Scarella Reginus Berlinger Bosco Poidimani Vigoni Ferrari Pescetto Colombo Rebella – il Futurismo continua in crescendo» (*ibidem*).

<sup>105</sup> ARTE VIVA [ENZO BENEDETTO?], *Primo numero*, in «Arte Viva», settembre 1958; si tratta dell'editoriale della rivista, che ne delinea gli orizzonti. Nonostante tale testo non evidenzia la questione della rivalutazione del Futurismo, tra i collaboratori a questo primo numero compaiono, significativamente, già diversi ex-futuristi (Depero, Dottori, Marasco, Vittorio Orzi e Bino Sanminiatielli).

Direttore della testata era un altro ex-futurista, il pittore e scrittore calabrese Enzo Benedetto<sup>106</sup>: dopo aver aderito al Futurismo nel 1923 a seguito del fascino su di lui esercitato dalla lettura di *Zang Tumb Tumb*, nel 1924 Benedetto fonda il giornale futurista «Originalità», e nel 1926 organizza la partecipazione dei futuristi alla IV Biennale di Reggio Calabria, nella quale anch'egli espone per la prima volta e che è ricordata per essere stata la prima manifestazione pubblica cui i futuristi sono stati ufficialmente invitati. Trasferitosi a Roma nel 1927, collabora a numerose testate di tutta Italia, da «L'Impero» a «Il Popolo di Calabria», dalla «Gazzetta di Messina» a «La Provincia di Bolzano»; continua inoltre a dipingere ed espone con i futuristi in diverse occasioni, tra cui la mostra alla Galleria Pesaro del 1929 e quella al Circolo Artistico Internazionale di Roma del 1930. Nel 1939 si arruola volontariamente per la campagna d'Africa, ma viene catturato dagli inglesi e da questi internato prima in Egitto e poi in India; in seguito, rientrato in Italia, nel 1947 tiene presso la Galleria di Roma una mostra personale dichiaratamente definita «futurista», a palese testimonianza della volontà di far proseguire oltre la scomparsa di Marinetti, e oltre la Seconda guerra mondiale, la storia del movimento (esattamente in linea, anche se in maniera autonoma rispetto ad esso, con il manifesto di Farfa e Acquaviva che abbiamo analizzato). Nel 1958 fonda appunto «Arte Viva»<sup>107</sup>, con cui prosegue nella sua attività di promozione del Futurismo, che porta a compimento nel 1967 con la sottoscrizione del già citato "pronunciamento" «Futurismo-oggi» (proprio da lui in buona parte redatto) e con la fondazione dell'omonima rivista, che nonostante una circolazione piuttosto ristretta si rivelerà un organo di notevole importanza per la diffusione del verbo futurista (e lo si vedrà).

Veniamo a questo punto all'articolo. Come accennato, esso conosce due redazioni tra loro leggermente diverse: nello specifico, quella di «Arte Viva» è uno stralcio della versione pubblicata su «Il Giornale Letterario», la quale in aggiunta comprende una prima parte in cui Acquaviva risponde alla lettera indirizzata da un lettore a Gastaldi – editore della rivista – in cui si accusa il periodico di aver ingiustificatamente dato spazio, nel numero di aprile, al Futurismo (definito «una esplosione di stravaganze delle quali nulla si è riflesso sull'Arte»)<sup>108</sup>. Peraltro, dal momento che l'estratto pubblicato su entrambe le testate non è particolarmente pregnante (poiché in esso, semplicemente, l'ar-

---

<sup>106</sup> Su Benedetto si vedano in particolare MARIATERESA CHIRICO, *Benedetto Enzo*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 134-135; MARIO VERDONE, *Benedetto*, Roma, Arte Viva, 1977 («Quaderni di Futurismo-oggi», 22).

<sup>107</sup> Nelle «Notizie» pubblicate nel citato testo di Verdone, nonché nella voce di dizionario della Chirico, la rivista risulta pubblicata per la prima volta nel 1950 e non nel 1958; tuttavia, si tratta di un errore, perché il primo numero del primo anno della rivista è in realtà quello del settembre 1958 («Arte Viva», settembre 1958).

<sup>108</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *Colloqui e scontri sul futurismo*, in «Il Giornale Letterario», giugno 1959.

tista si limita a ripercorrere poeticamente la sua partecipazione al Futurismo)<sup>109</sup>, le questioni più interessanti sono forse proprio quelle esposte nella "difesa d'ufficio" del Futurismo che Acquaviva stende su «Il Giornale Letterario» in risposta alla lettera. In particolare, mi pare estremamente interessante sottolineare come l'artista-critico – nell'articolare la sua replica – abbia voluto evidenziare la continuità di azione avanguardistica degli ex-futuristi<sup>110</sup>:

Intanto dopo l'ultima guerra hanno fatto esposizioni personali più volte a Milano, alla galleria Bergamini, Andreoni, Dottori, Crali; alla galleria del Fiore, Prampolini; ultimamente alla galleria Bleu [*sic*], Farfa; Regina insieme agli astrattisti; Munari... e tanti altri: tutti con opere di decisa continuità di carattere.

Insomma la posizione di Acquaviva è chiarissima: siamo alla fine degli anni Cinquanta, si festeggia il cinquantenario della nascita del Futurismo e finalmente di esso si ricomincia a parlare; a questo punto, dopo aver scritto prima ancora della fine della guerra che il Futurismo doveva continuare anche oltre Marinetti, ecco che Acquaviva sostiene la «decisa continuità di carattere» (ovviamente futurista) delle opere che gli ex-marinetiani (tra cui Regina) avevano realizzato anche dopo la guerra. Il cerchio delle sue affermazioni, dunque, si chiude: il Futurismo, sebbene magari declinato in altre forme, è ancora ben presente nell'arte italiana. Negli anni a venire – e lo si vedrà – questa posizione interessantissima si sarebbe fatta ancor più precisa ed estremistica, scandendo in maniera tutt'altro che marginale – ma sino ad ora mai notata – anche il dibattito critico sull'opera di Regina.

## **2.8 Regina nella mostra delle "rifiutate" dalla Permanente (1959-1960)**

A cavallo tra 1959 e 1960 Regina è protagonista di una polemica che coinvolge molte artiste milanesi (e milanesi d'adozione); diversi articoli contribuiscono a ricostruire la vicenda, che ha sicuramente un interesse più documentario che non critico, ma che comunque merita una breve analisi perché mostra Regina sotto un punto di vista inedito.

Il primo contributo della serie è un intervento firmato da Emilio Isgrò, che sul «Corriere Lombardo» del 21 febbraio 1959 racconta con toni piuttosto ironici la protesta delle artiste donne escluse dalla

---

<sup>109</sup> Acquaviva accenna peraltro ad un ultimo e inedito manifesto di Marinetti che era in suo possesso (*ibidem*).

<sup>110</sup> *Ibidem*.

mostra della Permanente *Cinquant'anni d'arte a Milano*, in cui su 136 artisti è presente solamente una donna, peraltro scomparsa (Paola Consolo); tra di esse, Regina è descritta come una tra le più attive e combattive nel richiedere maggior rispetto per il proprio lavoro<sup>111</sup>. Riprende inoltre la questione, ma solo rapidamente, Mia Cinotti<sup>112</sup>, che per prima dà notizia della volontà delle artiste escluse di promuovere una sorta di "contromostra" «che si intitolerebbe "Cinquant'anni di pittura femminile"», e nel cui probabile comitato organizzativo la Cinotti segnala anche il nome di Regina. Pochi mesi più tardi, a conclusione di un lavoro che evidentemente non deve essere stato semplice, le stesse artiste<sup>113</sup> si organizzarono per allestire presso la Galleria di Brera la mostra *La donna*

---

<sup>111</sup> EMILIO ISGRÒ, *Le "escluse" dalla Permanente*, in «Corriere Lombardo», 21 febbraio 1959; tra le artiste più attive, oltre a Regina, si distinguono Felicita Frai (erroneamente «Fray» nell'articolo), Margaret Elliot, Anna Sogno, Pierca, Grati Piqueras. Credo sia comunque opportuno e interessante citare parte dell'articolo di Isgrò, che dal canto suo nel trattare la questione dimostra una discreta e malcelata dose di maschilismo e di ironico paternalismo, d'altra parte perfettamente in linea con lo spirito dell'epoca: «Appena s'è saputo di questa esclusione in massa, alcune delle suddette signore, quelle più battagliere e più dotate di spirito polemico, hanno iniziato un supplizio telefonico, vagliando alle ore più impensate del giorno e della notte i poveri commissari della Permanente. Esse intendono così, in nome dell'arte, che non fa distinzioni di sesso, e soprattutto in nome dei diritti della donna, farla finita per sempre con l'abituale prepotenza del "maschio italiano". [...] La vera sorpresa si ha con Regina, che partecipò alle più furiose polemiche del futurismo accanto a Marinetti, a Balla, a Carrà. Attualmente Regina sta eseguendo delle strane sculture in plexiglas, delle strane gabbie multicolori che dovrebbero anticipare le forme del mondo futuro. Sullo "scandalo" della Permanente dice: "Siamo alle solite. Nessuno ha fiducia nella donna, in questo 'essere fragile' che secondo i signori uomini ha bisogno solo di protezione. È vero o non è vero che la scultura è sempre stata considerata un'arte tipicamente virile? Ebbene, anche questo è errato: tant'è però che io stessa, ormai da molti anni, passo le mie giornate scalpellando blocchi di marmo senza che la mia salute ne risenta minimamente". [...] Che pensare – a questo punto – se non che le donne si sanno difendere e bisogna tenersele buone? Si sussurra perfino che alcune pittrici avrebbero intenzione di aprire una galleria tutta per loro, vietata rigorosamente agli uomini. Altre vorrebbero costituire un'"Associazione della donna artista", in difesa di diritti che esse chiamano sacrosanti. In ogni caso, conviene stare all'erta. La storia insegna che, da Aristotele a Molière, le donne ne han combinate di tutti i colori. E non vorremmo che stavolta ne combinassero qualche altra». Tra l'altro, in chiusura, credo si possa tranquillamente affermare che Regina bluffava, poiché in realtà all'epoca il marmo non lo toccava da anni.

<sup>112</sup> MIA CINOTTI, *Cinquant'anni d'arte a Milano*, in «Le arti», febbraio 1959.

<sup>113</sup> Tra i nomi delle artiste partecipanti alla mostra compaiono tutti quelli delle artiste già segnalate negli articoli di Isgrò e della Cinotti, con la sola eccezione di Iolanda Schiavi, la quale – dopo essere stata citata nel primo dei due resoconti come facente parte del gruppo delle più attive, e nel secondo come probabile membro del comitato organizzatore della rassegna – non ha infine partecipato all'esposizione. Partecipano invece alla mostra, oltre a Regina (segnalata come detto da entrambi gli articoli), tutte le altre artiste segnalate negli articoli, ovvero Margareth Ash Elliot, Hevelin (Evelina) Casalini, Thedora (Thea) Catalani, Piera Fabbri Tassis, Wanda Manzoni, Clemen (Klemen) Parrocchetti, Felicita Frai, Grati Piqueras, Pierca, Anna Sogno, Helenia (Ellenia) Zagni, Lidia Archini. Peraltro, tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani ho rinvenuto una lettera dattiloscritta su carta intestata della Galleria Brera che invita Regina a partecipare alla rassegna: «Gentile Signora, la Direzione di Brera - Galleria d'Arte Contemporanea allestisce, per la sta-

*nell'arte contemporanea*, la quale – come suggeriscono il titolo e la definizione di «esposizione internazionale» – andò ben oltre l'iniziale intento di ripercorrere cinquant'anni di pittura milanese al femminile, e si espanse invece in più direzioni, coinvolgendo ad esempio anche artiste straniere<sup>114</sup>. Il catalogo è piuttosto laconico: dopo un'introduzione di Michele Serra<sup>115</sup>, le riproduzioni delle opere – una per ciascuna delle circa cento artiste – sono affiancate da un brevissimo estratto critico, presumibilmente suggerito da loro stesse; nel caso di Regina (che espone sicuramente *Terra-luna* – che è riprodotta in catalogo – e probabilmente anche altre opere, poiché una recensione che si citerà parla al plurale di «opere di Regina») sono riportate le parole che Edoardo Persico le aveva dedicato nel 1932<sup>116</sup>.

---

gione 1959-1960, una Mostra delle maggiori esponenti della pittura e scultura contemporanea. È nostra ferma intenzione valorizzare il contributo della donna moderna nel campo delle arti, sicuri d'incontrare l'approvazione della critica, del collezionismo e del pubblico della nostra città. Le saremmo, quindi, vivamente grati se Ella volesse partecipare alla Manifestazione con "TRE OPERE DI SCULTURA". Il catalogo sarà presentato da una delle più note scrittrici italiane e corredato da fotografie (una dell'artista espositrice e l'altra di una delle opere esposte), da note biografiche e bibliografiche. Inoltre, le maggiori poetesse della poesia italiana vi parteciperanno. Se Lei ha delle preferenze in questo campo ci segnali lo scritto e sarà nostra premura includerlo. Alla T.V. o alla Radio, l'Esposizione sarà presentata da uno dei più noti giornalisti del "Corriere della Sera", autore di articoli in difesa della donna nei confronti di tutte le attività della vita odierna. Naturalmente per Radio o per T.V., completerà il suo messaggio, e parlerà sul tema: "1959-1960 – IL CONTRIBUTO DELLA DONNA NELL'ARTE CONTEMPORANEA" [le parole "il contributo del" sono cancellate a penna, ndr]. L'adesione deve essere inviata non più tardi del 15 Settembre 1959 e le "OPERE" devono essere consegnate entro il 15 Ottobre 1959. Sulla vendita la Direzione della Galleria si riserva il 33% sul prezzo base. Le spese di trasporto sono a carico dell'artista espositrice. La Direzione non risponde di eventuali danni durante il trasporto. Quanto sopra esposto è detto in linea di massima, e potrà essere suscettibile a dei cambiamenti se la Direzione lo ritenesse opportuno. Sicuri di ottenere la Sua adesione e di avere una pronta risposta, nel ringraziarLa La salutiamo con deferente stima. Il Vicedirettore» (Milano, Archivio Fermani).

<sup>114</sup> Tra le altre, Sonia Delaunay, Hélène de Beauvoir (sorella di Simone) o la pittrice rumena Natalia Dumitresco, concretista *sui generis* ed esponente del Groupe Espace (con cui il MAC era apparentato), che però oggi è forse più nota per essere stata – con il marito Alexander Istrati, anch'egli artista concretista e anch'egli rumeno – l'erede legale di Constantin Brancusi (cfr. LUCIANO BERNI CANANI, GIORGIO DI GENOVA, a cura di, *Mac/Espace. Arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, catalogo della mostra Roma, Acquario Romano, 19 maggio – 7 luglio 1999, Bologna, Edizioni Bora, 1999, p. 250; PONTUS HULTEN, NATALIA DUMITRESCO, ALEXANDER ISTRATI, *Brancusi*, Milano, Mondadori, 1986).

<sup>115</sup> Serra segnala soprattutto che «senza essere deliberatamente polemica, questa Mostra, sarà sperimentale in tutti i sensi, anche in quello del mercato» (*La donna nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra Milano, Galleria d'Arte Brera, 18 dicembre 1959 - 12 gennaio 1960, Milano, Galleria Brera, 1959, s.p.).

<sup>116</sup> *Ibidem*: «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 e 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. *Persico*».

Tale mostra, a cui evidentemente non mancava un orizzonte polemico, fece un certo rumore, e la stampa – specie quella femminile, ma non solo – ne diede conto in più occasioni; tuttavia, per quanto riguarda più strettamente la questione del rapporto di Regina con il Futurismo, si tratta di articoli marginali. «Merci e mercati» si limita a riportare l'elenco delle artiste espositrici (preceduto da un breve estratto dell'introduzione)<sup>117</sup>, mentre più articolato è l'intervento di Luciana Guerra per «Maria Chiara», in cui Regina è descritta come una donna «in capelli candidi e con molte generazioni di artisti registrate nella sua memoria, scultrice sempre instancabilmente sulle prime linee dell'avanguardia»<sup>118</sup>; meno dettagliato l'articolo de «L'Espresso» a firma di Camilla Cederna, che parla di «oggetto inquietante, in rame, dell'italiana Regina»<sup>119</sup>, mentre una buona lettura complessiva è offerta su «Eva» da Bianca Nulli, la quale sostiene tra l'altro che «le opere di Regina, e specialmente la scultura *Terra luna*, mi lascia stupita e pensosa, per quel disperato protendersi verso la realtà infinita del futuro, in un continuo divenire senza ricordi o legami col passato, in una ascesa verso la perfezione, durante la quale l'artista si è sbarazzata di ogni elemento superfluo, in un'umiltà piena di ricchezza interiore»<sup>120</sup>. Infine, prima di un nuovo contributo di Isgrò – stavolta per «Il Gazzettino» – in cui il giornalista riutilizza la massima parte del suo precedente articolo cambiando solo qualche tempo verbale<sup>121</sup>, su «Cocktail» di febbraio è Luigi Servolini<sup>122</sup> (anch'egli come abbiamo visto ex-futurista<sup>123</sup>) a tracciare una panoramica della mostra, lodando l'iniziativa nonostante l'assenza di alcune artiste a suo avviso meritevoli di essere rappresentate (specie per quanto riguarda l'ambito dell'incisione, di cui come è noto è grande conoscitore ed egli stesso ottimo interprete); per quanto concerne Regina, si limita solamente ad accennare alla sua «geometria pura».

---

<sup>117</sup> *Itinerario artistico*, in «Merci e mercati», 7 gennaio 1960.

<sup>118</sup> LUCIANA GUERRA, *Tutte donne ad una mostra di pittura*, in «Maria Chiara», 9 gennaio 1960.

<sup>119</sup> CAMILLA CEDERNA, *Donne in mostra*, in «L'Espresso», 10 gennaio 1960. La Cederna, tra l'altro, compariva ritratta (di spalle) accanto alla Frai e alla Sogno nella fotografia che accompagnava il già citato articolo di Isgrò.

<sup>120</sup> BIANCA NULLI, *Una visita alla mostra dedicata alla donna nell'arte contemporanea*, in «Eva», gennaio 1960.

<sup>121</sup> EMILIO ISGRÒ, *Le pittrici di Milano in polemica con gli uomini*, in «Il Gazzettino», 13 aprile 1960.

<sup>122</sup> LUIGI SERVOLINI, *La donna nell'arte contemporanea*, in «Cocktail», febbraio 1960.

<sup>123</sup> 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 «Servolini Luigi» (p. 1060) si limita infatti a rimandare alle due riviste.

## 2.9 Acquaviva e Futurismo 1909-1920-1961 (1960-1962)

Alla fine del 1960 torna ad occuparsi di Regina – questa volta in maniera più diffusa ed articolata – Giovanni Acquaviva, con un articolo assai significativo (ma sino ad ora del tutto trascurato dalla critica) che viene pubblicato per la prima volta su «Il Giornale Letterario»<sup>124</sup>, e che in seguito confluirà, assieme ad altri analoghi contributi critici acquaviviani sull'opera di colleghi ex-futuristi, nel volume *Futurismo 1909-1920-1961*, pubblicato presso Gastaldi due anni più tardi<sup>125</sup>.

Dal momento che l'intervento su Regina si inserisce in un volume di più ampio respiro, a costo di modificare leggermente la cronologia del nostro dibattito critico credo convenga appunto analizzarlo nel più vasto contesto offerto dall'intero libro. Il volume di Acquaviva, che porta il sottotitolo *Le colonne d'Ercole della modernità*, è dedicato «Alla continuità futurista d'ogni tempo e d'ogni idea etica ed estetica»: evidentemente, dunque, sin dall'esordio Acquaviva intende ribadire la sua concezione del Futurismo come realtà artistica ancora in atto. Per la verità, però, al contrario di quanto ci si aspetterebbe, all'interno del volume tale concetto non viene sviscerato dettagliatamente da Acquaviva, che al contrario si limita ad alludervi qua e là, in una maniera che certamente è piuttosto chiara per chi già conosca il suo orizzonte interpretativo, ma che non lo è affatto per chi invece non ne sia al corrente; più esplicito, in tal senso, è semmai Pino Masnata, che di fatto introduce il libro redigendo per la figura del suo autore un breve profilo critico<sup>126</sup>:

[...] dove è la morte del Futurismo? Dov'è la sua stupida limitazione al dinamismo plastico o peggio al periodo 1909-1914?

Il futurismo è tutta l'arte d'avanguardia mondiale anche se logicamente sono confluite in lui altre forze vicine o sorelle.

Noi abbiamo ritenuto utile limitarne il tempo alla morte di Marinetti (2-XII-1944) perché nessuno ne sfruttasse il nome limitandone l'importanza a gruppi mentre i suoi sviluppi sono ormai vivi accettati universali e non più contenibili.

L'arte del nostro secolo si chiamerà «futurismo»<sup>127</sup>.

---

<sup>124</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *La favola della modernità. "Regina"*, in «Il Giornale Letterario», dicembre 1960.

<sup>125</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909-1920-1961*, Milano, Gastaldi, 1962.

<sup>126</sup> Il testo di Masnata è in tutto e per tutto simile a quelli che Acquaviva aveva dedicato allo stesso Masnata e agli altri amici e colleghi (perché – scrive Masnata – «per completare la bella brigata qualcuno adesso deve parlare di lui»; PINO MASNATA, *Parole per Acquaviva*, in GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909-1920-1961*, Milano, Gastaldi, 1962, pp. 11-23: 11).

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 20.

La posizione di Masnata (e quindi implicitamente anche di Acquaviva, che accetta l'introduzione redatta dall'amico e decide anzi – con essa – di aprire il suo libro) è dunque qui chiarita: a loro avviso, il Futurismo ingloba ogni possibile declinazione dell'avanguardismo. Certo non si trattava di una novità assoluta, poiché Marinetti e seguaci avevano sbandierato per anni – anche forzando decisamente la realtà dei fatti – l'origine futurista di tutte le esperienze avanguardiste<sup>128</sup>; tuttavia, è altrettanto chiaro che esprimere tale concetto nel 1962 – ovvero a ormai diciotto anni di distanza dalla morte di Marinetti e dall'effettiva fine del Futurismo quale movimento organizzato – significa proporre un ulteriore salto di qualità.

Dopo l'introduzione di Masnata è poi la volta dei quindici brevi testi – inframmezzati da riproduzioni di opere<sup>129</sup> – con cui Acquaviva esamina l'opera di altrettanti artisti o letterati futuristi (per lo più del "Secondo" Futurismo, peraltro), che evidentemente doveva ritenere particolarmente significativi, o comunque capaci di rappresentare emblematicamente certi aspetti del pensiero o della prassi del movimento marinettiano: ciascun contributo, infatti, reca un titolo che rimanda ad uno degli aspetti di quella «modernità» con cui il Futurismo viene identificato *tout court*<sup>130</sup>. Tuttavia, i concetti e gli episodi cui si allude attraverso tali titoli non sono sempre sviluppati con coerenza argomentativa all'interno dei diversi brani, né Acquaviva riesce sempre ad impostare un parallelismo convincente tra l'artista in questione e il concetto ad esso collegato; anzi, forse l'unico contributo che soddisfi appieno le aspettative create attraverso il titolo è proprio quello dedicato a Regina<sup>131</sup>. Infine, Ac-

---

<sup>128</sup> Sulla questione si tornerà in chiusura di questa tesi.

<sup>129</sup> Per quanto riguarda Regina, sono riprodotte tre tavole (le n. 14, 15 e 16 del volume, intitolate rispettivamente 3, 2 e 1; si tratta – significativamente – di tre disegni datati 1961, due dei quali di «proprietà dell'artista» ed uno (quello contrassegnato dal numero «1») di proprietà dello stesso Acquaviva.

<sup>130</sup> Ecco i titoli dei contributi, nell'ordine in cui compaiono nel volume: «Il richiamo di Marinetti. Le inquietudini della modernità» (pp. 25-40); «Cesare Andreoni. Il sentimento della modernità» (pp. 41-50); «Carlo Belloli. Il sentimento geometrico della modernità» (pp. 55-68); «Regina. La favola della modernità» (pp. 69-81); «Alessandro Bruschetti. Il restauro della modernità» (pp. 82-96); «Paolo Buzzi. Civiltà della modernità» (pp. 97-115); «Angelo Caviglioni. La torre della modernità» (pp. 117-127); «Tullio Crali. L'infinito della modernità» (pp. 129-138); «Fortunato Depero. La ricostruzione della modernità» (pp. 141-150); «Gerardo Dottori. Intimità della modernità» (pp. 153-156); «Farfa. I miliardi della modernità» (163-172); «Mario Lepore. Continuità della modernità» (pp. 175-191); «Pino Masnata. L'operazione chirurgica della modernità» (pp. 193-206); «I poemi grafici di Pino Masnata» (pp. 207-217); «Armando Mazza. Le colonne d'Ercole della modernità» (pp. 219-230); «Tullio Mazzotti. La vetrina della modernità» (pp. 233-243).

<sup>131</sup> Del resto, Regina e Acquaviva dovevano frequentarsi con una certa frequenza: tra i non molti libri di Regina conservati presso l'Archivio Fermani si trovava ad esempio un esemplare del *Canzoniere futurista amoroso guerriero* con dedica autografa di Acquaviva «A Regina e Luigi Bracchi» e data «Milano 12 ottobre 1961 [sic]» (Milano, Archivio Fermani). Inoltre, in un articolo redatto in occasione della scomparsa di Acquaviva, Belloli riferisce di lunghe telefonate tra i due (CARLO BELLOLI, *Totalità di un magistrato futurista*, in «Futurismo Oggi», gennaio 1972, pp. 178-187).

quaviva propone una breve «sintesi biobibliografica» per ciascuno degli artisti esaminati (compreso se stesso), ponendo in una prima pagina – molto significativamente – tutto quanto ciascun artista aveva prodotto prima dell'adesione al Futurismo (anche quando tale lavoro si limita a poche righe), e collocando invece a partire dalla seconda pagina (che inizia sempre con la formula «Nasce al Futurismo...») tutte le imprese successive, comprese quelle post-futuriste. Anche in questo caso, insomma, il messaggio di Acquaviva non potrebbe essere più chiaro: nella vita e nell'opera di questi emblematici protagonisti del movimento marinettiano è possibile cogliere una sola cesura, quella che separa il loro passato preavanguardista dalla loro "nascita al Futurismo"; viceversa, tutto quanto da loro prodotto dopo la fine del Futurismo come movimento organizzato non può essere separato dalla loro opera futurista, poiché in ultima analisi – nell'interpretazione di Acquaviva – questi artisti non hanno mai abbandonato la strada maestra tracciata da Marinetti.

Quanto poi al brano dedicato a Regina (che Acquaviva dimostra di stimare moltissimo)<sup>132</sup>, esso è assai interessante sotto diversi punti di vista. Innanzitutto, il titolo scelto (*La favola della modernità*) è già di per sé alquanto significativo, poiché pone l'opera di Regina – sin dall'esordio – sotto una luce del tutto particolare: per la prima volta, la scultura dell'artista pavese viene letta anche nel suo aspetto più ludico e appunto favolistico<sup>133</sup>. Secondariamente, la lettura critica di Acquaviva è in più punti decisamente attenta e lucida: ad esempio, il pittore-giudice elbano è il primo esegeta che accenni – a distanza di ormai trent'anni dalle ultime considerazioni in merito – all'opera reginiana del periodo prefuturista (che legge peraltro in maniera acuta)<sup>134</sup>, e soprattutto sono notevoli i suoi giu-

---

<sup>132</sup> Quasi in chiusura del contributo, Acquaviva elogia l'opera di Regina con parole lusinghiere e poetiche: «Nella mia meditazione critica, la sua scultura si pone al di sopra d'ogni altra: guardo e riguardo, ed ancora vorrei guardare. Fiamme. Vorrei fartele accendere sulle piazze le tue sculture, Regina, vestale della modernità; vorrei vederle ondeggiare tra le foglie dei giardini; bruciare sugli altari; esprimere il volo dell'essere sopra la limitazione degli spazi e la resurrezione continua della vita. Su questo trono, alfine: Regina» (*ibidem*)

<sup>133</sup> «Conosco una favola e la sua Regina [...]» (*ivi*, p. 69; cfr. anche GIOVANNI ACQUAVIVA, *La favola della modernità. "Regina"*, in «Il Giornale Letterario», dicembre 1960).

<sup>134</sup> «Si badi, anche le opere iniziali figurative di Regina non sono mai geroglifici d'oggetti anatomici: sono forme di vibrazioni che onda [*sic*] la materia e ne distanzia, frappone ed interseca i piani del miracolo del respiro; respirano le sue figure e sembra debbano parlare. La sua opera è unitaria: respiro di piani plastici è l'essenziale carattere che permane alla sua opera, comunque espressa, spesso per interposizione di piani appunto» (*ivi*, p. 72; cfr. anche GIOVANNI ACQUAVIVA, *La favola della modernità. "Regina"*, in «Il Giornale Letterario», dicembre 1960). Peraltro, proprio per quanto detto sopra a proposito della tendenza futurista a cancellare (o comunque a sminuire) il passato prefuturista di ogni membro del movimento, è davvero curioso che il primo esegeta di Regina che si sia preoccupato della sua produzione degli anni Venti sia stato proprio un ex-futurista (peraltro oltranzista).

dizi relativi ai lavori reginiani della stagione futurista, di cui evidenzia in particolare la leggerezza<sup>135</sup>; di grandissimo interesse, inoltre (e specialmente perché a pronunciarlo è un ex-futurista), è anche il giudizio di Acquaviva sulla particolare libertà creativa di Regina, che da un lato – in qualche modo – svincola l'artista pavese dalla stessa più ortodossa poetica del Futurismo, e dall'altra dimostra altresì come il movimento, almeno negli anni Trenta, fosse costitutivamente disposto ad accettare entro il suo orizzonte praticamente qualunque forma di arte d'avanguardia, indipendentemente dal rigoroso rispetto di regole e principi stabiliti<sup>136</sup>:

In quel tempo un pensiero di vastità, che respirava ogni oltre confine, ed, in tal senso, s'infurava, sosteneva al mondo le ragioni del dominio espressivo della libertà ed infinità: Marinetti la chiamò Regina del futurismo: Regina, padrona di libertà.

Un giorno un artista, seppure futurista, obiettò che le opere di Regina per la loro indipendenza non erano futuriste. Marinetti intervenne a difendere l'infinità dell'arte e della nozione futurista. Significativo episodio per Regina ed il futurismo.

Poi Acquaviva ripercorre brevemente la stagione post-futurista di Regina, soffermandosi sia sui disegni di fiori degli anni Quaranta<sup>137</sup>, sia sulle opere realizzate in seno al Movimento Arte Concreta; quest'ultimo, tuttavia, non è mai citato, poiché evidentemente, per un futurista convinto dell'*eternità* del Futurismo e della filiazione da esso dell'intera arte moderna, il MAC non poteva che essere Futurismo esso stesso (e dunque tutta l'opera di Regina, compresa quella che noi oggi poniamo sotto l'egida del concretismo, poteva e anzi doveva a suo avviso essere letta in termini ancora assolutamente futuristi, tanto è vero che le illustrazioni reginiane riportate nel colume sono tre disegni da-

---

<sup>135</sup> «Alza alla luce lastre metalliche ondose come a scolpirne l'aria e con esse suggerisce le forme di apparizione del trascolorare e purezza della luce e dell'aria. E, se l'opere iniziali curvano volumi pieni come sottratti all'ombra, altre circoscrivono l'espressione dei vuoti: Regina sa concludere che nella coscienza ogni fatto plastico non esclude l'altro» (*ibidem*; cfr. anche GIOVANNI ACQUAVIVA, *La favola della modernità. "Regina"*, in «Il Giornale Letterario», dicembre 1960).

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 77 (cfr. anche GIOVANNI ACQUAVIVA, *La favola della modernità. "Regina"*, in «Il Giornale Letterario», dicembre 1960). Sulla questione, assolutamente fondamentale, si tornerà dettagliatamente nel quarto capitolo.

<sup>137</sup> Acquaviva, peraltro, cita indirettamente le parole della scultrice, il che è per noi piuttosto interessante: «Femminilmente Regina allora spera di scoprire il segreto di tanto respiro universo nella bellezza dei fiori e, aiutandosi con una lente d'ingrandimento, guarda dentro i loro colori. Sbocciavano, mi dice, misteri di geometrie ed ansie: parevano fatti col compasso, ma si muovevano respiravano, esprimevano, sentivano il tocco della mia mano; appassivano. Ogni volta che v'apponevo la lente apparivano diversi, finché, non osando il gesto d'abbandono, li adagiavo sulla terra. I più piccoli erano i più sorprendenti e perfetti. Ne ho disegnati centinaia» (*ibidem*).

tati 1961). Di conseguenza, non è un caso che Acquaviva – riferendosi implicitamente alle opere in plexiglas degli anni Cinquanta – tenga molto a chiarire la «innata continuità futurista» di Regina<sup>138</sup>.

Il pittore-giudice, dunque, non ha dubbi: ancora nel 1961, a suo avviso, Regina è in tutto e per tutto una scultrice futurista. Tuttavia, abbiamo già notato come nel volume egli non si sia mai soffermato ad argomentare diffusamente quel senso della "continuità futurista anche oltre i limiti del Futurismo" che costituisce il cardine del suo pensiero, nonché la concezione di fondo su cui si struttura il libro stesso<sup>139</sup>. Dunque – paradossalmente – all'interno del suo testo l'idea di fondo che informa il ragionamento di Acquaviva rimane quasi al limite del non detto.

Tuttavia, al momento dell'uscita del volume l'artista-giudice aveva in realtà già precisato – sia pur in un differente contesto – la sua posizione in merito. Secondo le note riportate nell'ultima pagina di *Futurismo 1909-1920-1961*, il libro è stato infatti stampato «nel Maggio 1962»<sup>140</sup>: ciò significa che a tale data Acquaviva aveva appena pubblicato su «Il Giornale Letterario» un articolo fondamentale<sup>141</sup>, in cui è citata anche Regina e in cui appunto egli descrive in maniera molto più precisa il suo pensiero sull'argomento.

Anche nel caso di questo contributo, come già abbiamo verificato nei sottotitoli dei diversi profili critici del volume, il titolo si pone quale elemento davvero emblematico dell'impostazione acquaviviana-

---

<sup>138</sup> «[...] la scultura di Regina conquista, insieme con lo spazio, con la luce e l'aria, anche colore e trasparenza; non per sovrastrutture coloranti, come anche in molta tradizione, ma per compenetrazione molteplicità e modernità di materiali. E la scultura le diviene rappresentazione soltanto di respiro: infine, nelle sue opere così purificate, più nulla esiste che questa commozione e vivezza di trasparenza: carattere, infine, ideale e formale della sua innata continuità futurista. Le opere di Regina, quanto il futurismo, riassumono ed eccitano la vita universale» (*ivi*, p. 78; cfr. anche GIOVANNI ACQUAVIVA, *La favola della modernità. "Regina"*, in «Il Giornale Letterario», dicembre 1960).

<sup>139</sup> Certo è vero che ad esso accenna Masnata nell'introduzione (ma comunque in maniera assai rapida), ed è vero anche che tale idea emerge spesso in sottotraccia (come abbiamo visto, ad esempio, esaminando più nel dettaglio il contributo dedicato a Regina); tuttavia, resta il fatto che all'interno del libro Acquaviva non si preoccupa affatto di illustrare analiticamente l'orizzonte della sua interpretazione, e neppure di rendere esplicitamente ragione del titolo del volume (che oggettivamente, per chi non sia a conoscenza del succo del pensiero acquaviviano, con il suo riferimento ad un Futurismo del 1961 rischia di risultare piuttosto oscuro). Gli unici accenni di una certa evidenza sono quelli contenuti nel contributo su Marinetti (pp. 25-40), i quali d'altra parte sono ripresi in maniera letterale dalla risposta alla lettera di protesta inviata a «Il Giornale Letterario».

<sup>140</sup> «Questo volume impaginato da Giovanni Acquaviva, a cura di Mario Gastaldi, promosso dall'Istituto Internazionale di Studi sul Futurismo, è stato stampato a Milano, Italia, nel Maggio 1962, per i tipi dell'Editore Gastaldi dalla Tipografia S.A.S.T.E. Milano, Viale Piceno, 21 Zincografia Alfacromo» (GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909-1920-1961*, Milano, Gastaldi, 1962, s.p.).

<sup>141</sup> GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo né primo né secondo: ma futurismo*, in «Il Giornale Letterario», 1 aprile 1962.

na: *Futurismo: né primo né secondo: ma futurismo*. Né meno limpido, in tal senso, è l'*incipit*, in cui davvero si comprende il pensiero Acquaviva<sup>142</sup>:

Un concetto non è mai ontologicamente primo o secondo a se stesso. Così, né primo, né secondo Futurismo.

Seppur ancora in opposizione presso di noi, e fortemente, il Futurismo è all'impegno del pensiero estetico internazionale, oggi, come all'epoca dell'enunciazione; ma l'attenzione, confusa, non assume lineamento del tutto ontologico ancora.

Cosicché, in contrasto con altri, in un volume d'imminente pubblicazione presso l'editore Galzani, espongo, dimostro e documento, lo spero almeno, come il secolo abbia sua fisionomia e concetto d'equilibrio chiarificatore dei secoli passati e come il Futurismo vi contribuisca fin dall'inizio con coerente continuità indipendente di conclusione universale: in perenne spalancamento. [...]

Per questo lo scritto porta il titolo di – *Futurismo 1909, 1920, 1961* – con quello di – *Colonne d'Ercole della modernità*.

Certo, non esaurisco l'argomento.

Futurismo è consapevolezza di universo.

L'universo non è scindibile in primo e secondo concetto di universalità. Contraddizione, e contrazione soprattutto, non consentono dividere e suddividere prima e secondo [sic] ampiezza: con questo s'è nell'andito non nel salone d'universo.

O s'ha nozione ontologica o non s'ha: pongo l'inizio di un discorso, so bene, ma deve aprirsi.

Per l'ennesima volta, l'autore si esprime con la massima limpidezza, e palese è anche l'ulteriore salto di qualità rispetto al più semplice schema masnadiano che abbiamo già visto: secondo Acquaviva, cioè, il Futurismo non è neppure – semplicemente – un collettore di tutto il possibile avanguardismo, ma è letteralmente un concetto, una sorta di atemporale categoria della comunicazione; e più nello specifico, per lui, il termine Futurismo non indica un movimento con una sua ben precisa collocazione storica e poetica, ma piuttosto – genericamente – una sorta di sempreverde "avvenirismo", di perpetua proiezione verso il futuro<sup>143</sup>. E almeno a suo dire molti colleghi – tra cui anche Regina – sono d'accordo con lui<sup>144</sup>:

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> Non a caso, subito dopo, Acquaviva prosegue prima lamentando l'incompletezza dell'orizzonte cronologico (e di conseguenza critico) degli *Archivi del Futurismo* da poco pubblicati (che proprio per la loro parzialità, scrive Masnata, avrebbero semmai dovuto dare luogo ad una pubblicazione più modestamente intitolata «*Dagli Archivi del Futurismo*»), e poi sottolineando come Marinetti «svolse coordinatamente *in tutta la vita* la sua concezione ed ispirazione espressiva ed a-

Ne convengono, in conversazioni e corrispondenze, Benedetta Marinetti, gli scrittori Mario Lepore, Armando Mazza, la scultrice Regina, il poeta Pino Masnata, i pittori Alessandro Bruschetti, Gerardo Dottori, Enzo Benedetto, Giovanni Zuanelli, Antonio Marasco, Angelo Cavigliani, il critico Carlo Belloli, lo scrittore e ceramista Tullio d'Albisola. Ne hanno anche scritto pubblicamente.

A quanto mi consta, Acquaviva è stato il primo ex-futurista (o futurista, se vogliamo assecondarlo nella sua interpretazione) che abbia esplicitamente posto la questione di una concreta sopravvivenza del Futurismo *in quanto concetto* anche ben oltre i limiti segnati dalla Seconda guerra mondiale e dalla morte di Marinetti. La sua posizione, dunque, è davvero molto importante, e – per quanto ci riguarda più da vicino – è ancor più interessante il fatto che Regina (almeno a quanto lui ci riferisce) ne sposasse le posizioni. Quest'ultima è una questione piuttosto complessa, su cui si dovrà tornare sia in questo capitolo, sia soprattutto nel quarto; tuttavia, sin d'ora si potrà notare che tra coloro che sostengono questa tesi ci sono diversi futuristi con cui certamente Regina aveva dei rapporti piuttosto stretti: oltre ad Acquaviva, infatti, Regina dialogava almeno con Belloli (e lo si vedrà tra poco), Masnata e Benedetto<sup>145</sup>.

Il volume di Acquaviva viene recensito più volte presso varie testate, citando sempre il nome di Regina. Già nel febbraio del 1962 – ovvero prima che venisse stampato – se ne preannuncia ad esempio la pubblicazione sulla rivista spezzina «Gran Premio»<sup>146</sup>, in un trafiletto che è però di carattere esclusivamente informativo<sup>147</sup>. In ottobre ne scrive su «La Penna» Umberto Zanetti<sup>148</sup>, il quale tuttavia si limita a riportare ampi estratti dell'introduzione di Masnata e a fornire delle basilari

---

nimatrice e non in gradazione di tempo: *risolve il tempo non vi chiude nulla*: è Futurismo». E ancora, più avanti: «[...] il Futurismo è, non primo o secondo tempo, essendo invece espressione della più schietta *intertemporalità*, e, perciò appunto, Futurismo unicamente: come nel mio ricordato scritto mi son posto a sperar di chiarire ed evolvere [...]» (*ibidem*; il corsivo è nel testo).

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> Sui rapporti di Regina con altri esponenti del Futurismo si tornerà nel quarto capitolo; fra poco si esamineranno rapidamente i contatti con Benedetto e Belloli.

<sup>146</sup> «Gran Premio», febbraio 1962.

<sup>147</sup> Purtroppo non firmato, è certamente stato redatto da un ex-futurista, poiché l'autore può descrivere il libro come «un volume che il titolo farebbe pensare di grande attrazione specie per chi, come noi al futurismo della terza ondata ha preso parte» (*ibidem*).

<sup>148</sup> UMBERTO ZANETTI, *In libreria. Futurismo*, in «La Penna», ottobre 1962.

informazioni sulla struttura del volume, senza apparentemente comprenderne il senso ultimo, e lo stesso si può dire per l'anonimo recensore di «D'Ars Agency», che ne scrive rapidamente nel numero di novembre-dicembre<sup>149</sup>. Nello stesso periodo una più ampia e puntuale recensione è pubblicata su «La Procellaria» a firma di Franco Saccà<sup>150</sup>, che pur non condividendo le affermazioni della coppia Acquaviva-Masnata le riporta con rispetto e precisione<sup>151</sup>; in qualche modo, però, insistendo sul senso di nostalgia quale *primum movens* dell'ipotesi critica acquaviviano-masnatiana, Saccà ne sta di fatto implicitamente sminuendo la portata. Infine, una tarda recensione esce nel luglio del 1963 su «La Provincia Pavese» a firma di Federico Binaghi<sup>152</sup>: riportata anche su «Il Giornale Letterario» di luglio-agosto<sup>153</sup>, essa è tuttavia di scarso interesse, poiché Binaghi – che come Zanetti sembra non aver compreso il messaggio ultimo di Acquaviva – si limita per lo più a proporre un semplice resoconto di quanto nel volume si può trovare<sup>154</sup>.

## 2.10 Belloli e la mostra Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano (1963)

A cavallo tra 1963 e 1964 Regina partecipa con due opere (*Torre e Blu-verde-bianco trasparente e opaco*) alla piccola ma importante mostra *Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano*, curata da Carlo Belloli e allestita nelle sale milanesi della Galleria Minima di via Bagutta<sup>155</sup>.

Belloli, che già abbiamo incontrato tra i futuristi di cui ha scritto Acquaviva nel suo volume del 1962, è stato – per evidenti ragioni anagrafiche, essendo nato nel 1922 – davvero uno degli ultimissimi adepti del Futurismo, in quello scorcio degli anni Quaranta in cui le ultime vicende del movimento si mescolavano drammaticamente con la guerra e con la breve e violenta storia della RSI. Poeta tra i più interessanti del tardo Futurismo, nel 1943 Belloli aveva pubblicato i *tipogrammi per*

<sup>149</sup> *Ricevuto e visto*, in «D'Ars Agency», novembre-dicembre 1962.

<sup>150</sup> FRANCO SACCÀ, *Recensioni. Futurismo*, in «La Procellaria», novembre-dicembre 1962.

<sup>151</sup> «Anche perché a formularle è un individuo [Masnata, in questo caso, *ndj*] che parla in buona fede con convinzione, sotto l'onda dei ricordi e della nostalgia per fatti che lo videro protagonista, per la sua giovinezza lontana tutta dedicata a un ideale di arte e di poesia, per il trionfo di un nuovo ideale estetico» (*ibidem*).

<sup>152</sup> FEDERICO BINAGHI, *Futurismo visto da Federico Binaghi*, in «La Provincia Pavese», 4 luglio 1963.

<sup>153</sup> FEDERICO BINAGHI, *Futurismo visto da Federico Binaghi*, in «Il Giornale Letterario», luglio-agosto 1963.

<sup>154</sup> Binaghi, in realtà, elogia la capacità di penetrazione di Acquaviva, ma più da un punto di vista psicologico che non sul piano critico.

<sup>155</sup> *Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano*, Milano, Galleria Minima, 23 dicembre 1963 - 26 gennaio 1964. Il fatto che in mostra sia presente la vecchia *Torre littoria* con data 1936 rafforza l'ipotesi secondo la quale in tale scultura sarebbe da riconoscere la non meglio identificata «scultura in ferro» del 1936 esposta da Bompiani nel 1951.

*Marinetti*, mentre nel 1944 aveva partecipato al numero unico *Futuristi in armi* e soprattutto aveva pubblicato il volume *Parole per la guerra* e i famosi *testi-poemi murali*, salutati entusiasticamente da Marinetti (che aveva "collaudato" il volume) ed effettivamente per molti versi a tal punto innovativi da anticipare gli esiti della successiva poesia visivo-concreta. Nel dopoguerra, accanto al costante impegno nell'ambito della poesia visiva, si dedica inoltre all'attività teorico-critica, svolta peraltro anche dalle pagine di «Arte Viva» e di «Futurismo-oggi»<sup>156</sup>.

Quando cura la mostra della Galleria Minima, ovvero alla fine del 1963, Belloli è già interessato da qualche tempo al lavoro di Regina. Esattamente un anno prima, infatti, in un interessante articolo dedicato alle nuove ricerche optical-cinetiche pubblicato su «Metro» e intitolato *Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale*<sup>157</sup>, Belloli aveva citato i lavori concretisti dell'artista pavese (accanto a quelli di Munari, innanzitutto, e di altri membri del MAC tra cui Veronesi e Di Salvatore) quali diretti antecedenti della «sintesi visuale totale» cui anelavano i membri del Gruppo N e del Gruppo T, del GRAV e dell'Equipo 57, così come più in generale tutti quegli artisti che in varie parti del mondo – pur muovendosi magari fuori dalla logica dei raggruppamenti – perseguivano la medesima strada; e anzi, risalendo ancora più indietro, Belloli individuava la lontana origine di tutte queste ricerche nei concetti già quarant'anni prima «chiaramente auspicati ed introdotti» dal Futurismo<sup>158</sup>, il cui atteggiamento programmaticamente "sconfinante" sarebbe dunque stato alla base sia del MAC<sup>159</sup>, sia della «cinevisualità plastica totale».

---

<sup>156</sup> ALBERTO BASSI, *Belloli Carlo*, in EZIO GODOLI, a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 131.

<sup>157</sup> CARLO BELLOLI, *Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale*, in «Metro», dicembre 1962, pp. 98-113. Segnalo peraltro che questo articolo di Belloli sarà scopertamente utilizzato da Giovanni Marangoni, due anni più tardi, per una *Notizia storica* sull'arte cinetica pubblicata su «Marcatrè», che dunque non si analizzerà in quanto sostanzialmente identica – se non nelle parole, nel senso e nei dati – al brano belloliano (cfr. GIOVANNI MARANGONI, *Notizia storica*, in «Marcatrè», marzo-aprile 1964).

<sup>158</sup> Nello specifico, Belloli cita il «"Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo", firmato da Balla e Depero, lanciato l'11 marzo 1915» e il «"Manifesto tecnico del motorumorismo plastico" redatto a Roma nel settembre 1915 da Fortunato Depero» (*ibidem*). Non dimentica comunque di segnalare l'influenza delle opere non futuriste di Gabo (*Construction spatiale cinétique* e *Sculpture cinétique moteur*), di Duchamp (*Machine optique plaque de verre*), di Moholy-Nagy (*Light-space modulator*).

<sup>159</sup> Va precisato, tuttavia, che l'impegno del MAC in termini di fusione e confusione tra le arti è stato più teorico che non pratico. In proposito, si vedano soprattutto PAOLO FOSSATI, *Il Movimento Arte Concreta (1948-1959). Materiali e documenti*, Torino, Martano, 1980, pp. 86-91 e MARTINA CORGNATI, a cura di, *Arte a Milano 1946-1959. M.A.C. e dintorni*, catalogo della mostra Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese - Galleria San Fedele - Galleria Centre Culturel Français, 16 giugno - 31 luglio 1999, Verona, Edizioni dell'Aurora, 1999, pp. 61-72. Cfr. anche MARCO MENEGUZZO, *Il MAC (Movimento Arte Concreta). 1948/1958 direzioni, contraddizioni e linee di sviluppo di una poetica aperta*, Ascoli Piceno, D'Auria, 1981, pp. 20-21.

Quando però torna ad occuparsi di Regina in occasione della mostra, Belloli si concentra per lo più su altre questioni. Tanto la rassegna in sé, quanto il correlato giudizio belloliano che compare sul suo minuscolo catalogo<sup>160</sup>, sono per noi di grandissimo interesse. Innanzitutto, va precisato subito che con il vocabolo «astrattismo» Belloli intende grossomodo ciò che pochi anni prima i membri del MAC – nelle loro appassionate teorizzazioni e distinzioni – avevano più precisamente definito «concretismo»: in due parole, cioè, Belloli non pensa all'astrazione come ad una "realtà di secondo grado", ovvero come *estrazione dal reale* di dati ed elementi da riscrivere poi secondo una sintassi non naturalistica (come può fare, ad esempio, un pittore cubista), ma pensa all'astrazione come assoluta *manca di contatto con il reale*, e dunque come creazione indipendente di forme che – in quanto appunto anch'esse create dal nulla come le cose della vita quotidiana, e non mutate da queste ultime – hanno il medesimo grado di concretezza degli oggetti<sup>161</sup>.

Posto questo, quali sono gli intenti di Belloli? Nello stesso titolo dell'esposizione, innanzitutto, si coglie un certo intento polemico, poiché chiaramente, nel sostenere la necessità di dare «evidenza» al concretismo italiano, Belloli sta implicitamente affermando che esso è stato messo sotto silenzio o quanto meno sottovalutato, magari per concedere invece maggior spazio ad analoghe e-

---

<sup>160</sup> CARLO BELLOLI, *Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano*, in CARLO BELLOLI, a cura di, *Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano*, catalogo della mostra Milano, Galleria Minima, 23 dicembre 1963 - 26 gennaio 1964, Milano, Galleria Minima, 1963.

<sup>161</sup> Per usare le parole di Belloli, è propriamente astratto solo l'esito «costruttivista-concreto o del cromospaziale assoluto, scelto come metodo della presentazione di una nuova realtà visiva, rapporto totale delle forze spaziali o ricerca di volumi in funzione dell'organizzazione di sequenze ottiche derivate da ricerche di trasparenza, compenetrazione, interpenetrazione, cromoformali»: e allora, intesa in questo senso, chiaramente l'opera cessa di *rappresentare* per divenire invece «oggetto di sensibilità volizionale a prevalenza visiva, panestetica in quanto assolve impegni di totale integrazione ai sensi e all'intelligenza dell'uomo» (*ibidem*). La migliore e più chiara distinzione tra astrattismo e concretismo è però probabilmente, ancora oggi, quella offerta da Gillo Dorfles nel testo che impropriamente si è spesso definito "Manifesto del MAC": «Una distinzione tra i due aggettivi: *astratto* e *concreto*, apparentemente contrastanti e antitetici, ma spesso usati negli ultimi anni a indicare uno stesso genere di pittura, merita forse d'esser fatta, anche per veder di chiarire alcuni concetti che di giorno in giorno vanno facendosi più complessi e quindi più confusi. [...] Ma accanto a tali artisti [Van Doesburg, Vantongerloo, Mondrian, Kandinskij, ndr] che ormai possiamo definire come appartenenti alla corrente concretista (ossia a quella corrente che non cercava di creare delle opere d'arte togliendo lo spunto o il pretesto dal mondo esterno e *astraendone* una successiva immagine pittorica, ma che anzi andava alla ricerca di forme pure, primordiali, da porre alla base del dipinto senza che la loro possibile analogia con alcunché di naturalistico avesse la minima importanza; che quindi mirava a creare un'arte *concreta* in cui i nuovi "oggetti" pittorici non fossero astrazione di oggetti già noti) s'andavano sviluppando le correnti astrattiste; tra le quali possiamo sicuramente includere: cubismo, futurismo, e certa sottospecie di surrealismo astratto» (GILLO DORFLES, in *Gli artisti del MAC*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bompiani, 7-16 aprile 1951, Milano, Galleria Bompiani, 1951, s.p.).

sperienze condotte fuori dai confini italiani. Il suo obiettivo, dunque, è quello di dare visibilità alle ricerche prebelliche e postbelliche<sup>162</sup> di quei pochi artisti che in Italia hanno dimostrato una coerenza di percorso nel concretismo sin dagli anni Trenta, e che dunque non sono – come invece altri – degli astrattisti improvvisati spinti solo dalla crisi dell'informale e dalla necessità di stare al passo con quanto prodotto all'estero, ma piuttosto dei lucidi e consapevoli ricercatori di lungo corso, che proprio per questa loro profonda serietà e continuità di azione possono appunto ambire a quell'«inserimento nell'ambito delle attività internazionali della ideazione plastica assoluta e della comunicazione visuale totalmente ottica» cui Belloli fa riferimento<sup>163</sup>. Detto questo, prima di procedere nell'analisi dell'opera dei singoli artisti, Belloli affronta poi un'altra questione per noi fondamentale, individuando in alcune esperienze del Futurismo – come già aveva fatto nell'articolo di «Metro», ma qui con puntualità ancora maggiore – i prodromi degli sviluppi del concretismo: al di là delle singole opere e degli autori citati<sup>164</sup>, il senso di quanto Belloli intende è che

[...] proprio in Italia erano nati e avevano operato alcuni pionieri di ricerche confluenti all'orfismo costruttivista, all'elementarismo e al cinevisualismo.

il futurismo, sin dal 1913, aveva, infatti, delineato una tendenza "astratta", anche di cinevisualità, virtuale e reale, per animazione pneumatica o elettromeccanica [...].

---

<sup>162</sup> Quasi tutti gli artisti sono infatti rappresentati da un'opera degli anni Trenta e da un'opera degli anni Cinquanta-Sessanta; fanno eccezione i soli Bogliardi e Ghiringhelli, presenti con una sola opera a testa (per entrambi datata al decennio Trenta).

<sup>163</sup> «con questa proposta di evidenziazione dell' "astrattismo" italiano la galleria minima ha sentito necessario far coincidere la presentazione di un pur limitato panorama di tendenza a quel certo fervore di ripresa nazionale per gli interessi costruttivi della plasticità, fenomeno da assegnare al desiderio di aggiornamento a recenti situazioni internazionali e di alternativa ai fallimenti delle mode per l'irrazionale e il gestuale più che al maturarsi di serene e finalmente effettuate scelte spirituali. questa mostra permetterà di confrontare, oggi, i propositi di un gruppo di artisti che, intorno al 1930, sinceramente cercarono un modo di essere nella plasticità al di sopra del racconto colorato, degli incanti o dei drammi dell'uomo o delle cose, delle ambizioni di costruire la realtà sul sogno. un tale tipo di panorama [...] permetterà, anche, di rilevare quali furono le ricerche episodiche e quali furono invece gli impegni di evoluzione trasformati in linguaggi e, fra questi, quelli che non possiedono argomenti storici ed estetici per l'aspirato inserimento nell'ambito delle attività internazionali della ideazione plastica assoluta e della comunicazione visuale totalmente ottica, intesa nelle diverse tendenze che la interpretano (costruttivismo, neoplasticismo, elementarismo, concretismo, cinevisualismo)» (*ibidem*).

<sup>164</sup> Belloli cita Balla, Depero, Pannaggi, Paldini, Marasco, Ginanni (Ginna), Pettoruti, Prampolini, Diulgheroff, Fillia, Korpmpay (CARLO BELLOLI, *Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano*, in CARLO BELLOLI, a cura di, *Proposta per un'evidenza dell'astrattismo italiano*, catalogo della mostra Milano, Galleria Minima, 23 dicembre 1963 - 26 gennaio 1964, Milano, Galleria Minima, 1963).

Segue, infine, una rapida analisi dell'opera dei singoli artisti in mostra, in cui Belloli non risparmia giudizi anche scomodi<sup>165</sup>; decisamente positivi sono solo i giudizi su Munari (la cui opera, dall'epoca delle *Macchine inutili* in poi, «verrà coerentemente evolvendo verso la presentazione di puri messaggi di comunicazione ottica») e su Regina:

regina [*sic*] nel 1935 decide di rendere plastico quello che pensa e non quello che vede.  
nel 1936 nascono le sue prime forme non rappresentative che, gradualmente, perverranno all'organizzazione di progressioni spaziali, assolute attraverso una personale soluzione del rapporto spazio-tempo-movimento.

Chiudono l'articolo, infine, alcune considerazioni di carattere generale sull'astrattismo italiano, all'interno del quale solo alcuni episodi «pervennero all'approfondimento e allo sviluppo di una ricerca che avrebbe dovuto condurli al concretismo e da questo alla cinevisualità totale: presentazione di puri messaggi di comunicazione ottica»; e tra questi pochi episodi Belloli segnala l'opera di Regina «attorno al 1950».

Cerchiamo dunque, a questo punto, di comprendere il senso ultimo della lettura belloliana. Innanzitutto, per quanto ci riguarda, già il solo fatto che Belloli abbia inserito Regina in una mostra che si pone l'obiettivo di individuare gli episodi di continuità della ricerca astratta in Italia tra anni Trenta e Cinquanta, è cosa di grande significato: si tratta, infatti, di una palese testimonianza di come il curatore interpreti la produzione della scultrice pavese come quella di un'artista precocemente indirizzata verso l'astrazione concretista. A questo proposito, peraltro, credo non sia ozioso segnalare che il nome di Regina è l'unico insolito tra quelli dei dodici artisti espositori, poiché tutti gli altri sono unanimemente riconosciuti come esponenti del primo astrattismo italiano<sup>166</sup>. Secondariamente, è altrettanto importante sottolineare che Belloli – come già nel contributo pubblicato un anno prima –

---

<sup>165</sup> L'astrattismo di Bogliardi e Ghiringhelli «restò [...] episodio»; la pittura di Reggiani «dal 1935 ad oggi, non subirà fratture ma nemmeno evoluzioni»; Licini realizzerà opere che «verranno, sempre più, ad assegnarlo all'espressionismo magico» (dunque ad una corrente opposta al concretismo); per Melotti, non presente in mostra, «la ricerca di una plasticità assoluta restò episodio»; leggermente più tenero è il giudizio su Soldati, Radice, Magnelli e soprattutto Veronesi, mentre anche due teorici come Belli e Ciliberti vengono criticati (*ibidem*).

<sup>166</sup> Gli artisti presenti in mostra – con i nomi e nell'ordine in cui compaiono in catalogo, che è alfabetico con una sola eccezione – sono Carla Badiali, Oreste Bogliardi, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Alberto Magnelli, Bruno Munari, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Anton Atanasio Soldati, Regina e Luigi Veronesi. Come si sarà notato, la sola eccezione all'ordine alfabetico è quella costituita da Regina, forse posposta a Rho e Soldati – ma comunque, curiosamente, non a Veronesi – perché appunto la sua presenza tra tanti maestri "ufficialmente" astrattisti poteva risultare piuttosto insolita.

interpreta l'astrattismo italiano come una filiazione più o meno diretta dal Futurismo, pur riconoscendo – anche stavolta – che senz'altro sui concretisti italiani hanno agito anche altre fonti di ispirazione provenienti da oltralpe<sup>167</sup>. Infine, leggendo le parole specificamente dedicate a Regina e confrontandole con il riferimento ai «puri messaggi di comunicazione ottica» che Belloli cita in conclusione, risulta anche chiaro che a suo avviso almeno alcune delle opere reginiane degli anni Cinquanta (quelle in plastica colorata e trasparente, che fluttuano nell'aria) sono da interpretare – più e prima ancora che come pezzi concretisti – come sperimentazioni con una valenza «cinevisuale», ovvero optical-cinetica. E d'altra parte, nella sua attività di poeta visivo, Belloli aveva sempre dimostrato, sin dai pionieristici *tipogrammi per Marinetti* del 1943 e dai *testi-poemi murali* del 1944, di conferire particolare significato ed importanza al ritmo e alla strutturazione puramente ottica della pagina: ad esempio, nella «nota teorica» che introduce il secondo dei due testi citati, Belloli aveva potuto scrivere che il suo «ricercare parole per poesia» era «solo nuda architettura verbale, dinamica nella sua inedita distribuzione spaziale, totalmente ottica nel suo decorso strutturale-tipografico»<sup>168</sup>. Dunque, nelle opere di Regina e in quelle assai simili di Munari, Belloli legge in parte anche la propria opera in seno al Futurismo, ovvero quella preoccupazione di ricercare – aveva scritto Marinetti – «un nuovo concetto di comunicazione sensibile», atto a creare «serie di parole-segnali alle folle bisognose di concentrati spirituali»<sup>169</sup>.

La mostra risulta essere stata recensita solo tardivamente<sup>170</sup>. «Il Giornale di Lecco» del 27 gennaio<sup>171</sup>, che pure elogia la presentazione «accurata e criticamente acuta di Belloli», si limita praticamente ad informare circa gli artisti presenti. «L'Avanti!» del giorno seguente<sup>172</sup> sposa le convinzioni espresse nella «densa e bella presentazione» di Belloli, pur ritenendo tutto sommato ingene-

---

<sup>167</sup> Cita ad esempio Kandinskij, Albers e Vordemberge-Gildewart, che si aggiungono ai vari Gabo, Duchamp e Moholy-Nagy già indicati un anno prima nell'articolo di «Metro» (*ibidem*).

<sup>168</sup> CARLO BELLOLI, *Poesia visuale*, in CARLO BELLOLI, *Testi-poemi murali*, Milano, Edizioni Erre, 1944 (ora disponibile in GINO DI MAGGIO, DANIELE LOMBARDI, ACHILLE BONITO OLIVA, a cura di, *Ritratto di Marinetti*, Milano, Fondazione Mudima, 2009).

<sup>169</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Collaudo i «testi-poemi murali» di Carlo Belloli*, in CARLO BELLOLI, *Testi-poemi murali*, Milano, Edizioni Erre, 1944 (ora disponibile in GINO DI MAGGIO, DANIELE LOMBARDI, ACHILLE BONITO OLIVA, a cura di, *Ritratto di Marinetti*, Milano, Fondazione Mudima, 2009).

<sup>170</sup> Addirittura, la prima recensione giunge dopo la chiusura ufficiale segnalata sul catalogo; tuttavia, dal tono degli articoli (che ne parlano come di una mostra in corso) sembra probabile che possa essere stata prorogata oltre tale data, e che dunque le recensioni abbiano avuto il compito di "rilanciare" la notizia.

<sup>171</sup> GIACOMO DE SANTIS, GIOVANNI GUADALUPI, *Panorama di mostre*, in «Il Giornale di Lecco», 27 gennaio 1964.

<sup>172</sup> M.R., *C'è un rapporto drammatico fra uomo e cavallo*, in «L'Avanti!», 28 gennaio 1964.

rosa l'accusa di provincialismo che il curatore rivolge agli artisti (i quali per lo meno erano riusciti a sfuggire al «soffocante conformismo pittorico-accademico»); assai simile alla posizione belloliana è anche l'atteggiamento nei confronti di Regina, a proposito della quale si definiscono «interessanti i saggi di scultura, specie la costruttivistica *Torre* (1936)<sup>173</sup>». Lusinghiera è la recensione del «Corriere degli artisti»<sup>174</sup>, che oltre ad elogiare – ancora una volta – il contributo belloliano (che parafrasa con precisione), loda la mostra definendola «di una severità e d'un interesse tali da meritare la massima attenzione del visitatore»; certo però fa un po' pensare il fatto che lo stesso articolo venga ripubblicato a firma di Luigi Bracchi (che ne era dunque l'estensore) su «La Martinella di Milano»<sup>175</sup> di gennaio-febbraio...

### 2.11 *Regina nei contributi di Luigi Scrivo (1966-1968)*

Negli anni che seguono immediatamente la mostra alla Galleria Minima il nome di Regina compare solo in alcuni articoli di scarso interesse<sup>176</sup>; ben più significative, invece, sono le citazioni da parte

---

<sup>173</sup> L'articolo riprende la datazione dell'opera in catalogo.

<sup>174</sup> [LUIGI BRACCHI], *Astrattismo italiano alla Galleria Minima*, in «Corriere degli artisti», gennaio 1964.

<sup>175</sup> LUIGI BRACCHI, *Gallerie di Milano. Galleria Minima Via Bagutta*, in «La Martinella di Milano», gennaio-febbraio 1964.

<sup>176</sup> Nel maggio del 1964 Regina è citata in qualità di moglie di Luigi Bracchi in un marginale articolo dedicato alla pittura del marito (ROBERTO TOGNI, *Pittori contemporanei*, in «Vita e pensiero», maggio 1964), e per la sua partecipazione al MAC in un più interessante contributo di Dorfles dal titolo *L'Astrattismo classico in una mostra a Firenze*<sup>176</sup> (in cui però la rassegna fiorentina è solo un semplice pretesto per ricostruire il panorama dell'astrattismo italiano nell'immediato dopoguerra; GILLO DORFLES, *L'Astrattismo classico in una mostra a Firenze*, in «Le arti», maggio 1964); nessuno dei due articoli, comunque, tratta in alcun modo della stagione futurista di Regina. Davvero curiosa e piacevole, per quanto per i nostri scopi poco significativa, è poi l'ironica e paradossale "sentenza letteraria" con cui il poeta-giudice Acquaviva «ORDINA all'editore più diligente della città d'ampiezza la pubblicazione della presente e la divulgazione del poema di vastità idiomantica della scultrice Regina» (GIOVANNI ACQUAVIVA, *Sentenze letterarie. Sentenza 10° di ruolo anno 1964. A chi studia lingue*, in «Il Giornale Letterario», giugno 1964): il riferimento è alle tavole poetico-visive che andranno a costituire, qualche anno più tardi, *Il canto del canarino* edito da Scheiwiller (tra l'altro, per tornare a quanto sosteneva Belloli, Acquaviva fa anche riferimento alle «possibilità ottiche della parola», chiamando in causa proprio l'esempio del critico-poeta milanese e quello di Masnata). Nel 1965 è solo citata quale soggetto di un'opera del marito esposta alla XXIV Biennale di Milano (PIERA BIZZARRI, *Carnet mondano. 24° Biennale «Città di Milano»*, in «L'informatore moderno», 6-13 giugno 1965), e nel 1966 come partecipante alla «iniziativa di fraternità per l'India patrocinata da "Il Giorno"»<sup>176</sup> (*Più di 100 opere nella grande asta*, in «Il Giorno», 18 febbraio 1966). In molte bibliografie reginiane compare inoltre anche un articolo pubblicato su «Mese» del febbraio 1966 (A. ANTONELLI, *Novità in libreria*, in «Mese», febbraio 1966), in cui è recensito un volume di Vinicio Saviantoni (intitolato *Porto fluviale jazz*), per il quale – secondo l'articolista – Regina avrebbe realizzato alcuni

di Luigi Scrivo, dapprima in un articolo pubblicato due volte (su «Il Secolo d'Italia» col titolo *La grande lezione del Futurismo*<sup>177</sup>, e su «Scena illustrata» con la più suggestiva ed emblematica titolazione *Validità perenne del Futurismo*<sup>178</sup>), e poi all'interno dell'introduzione del volume *Sintesi del Futurismo*, che è la prima grande raccolta postbellica dei manifesti futuristi<sup>179</sup>.

Scrivo era stato, a suo tempo, uno dei personaggi più importanti – per quanto nascosti – del Futurismo: subentrato al mitico Decio Cinti nel ruolo di segretario di Marinetti e del movimento futurista, si era in seguito dedicato anche alla scrittura e alla saggistica, firmando tra l'altro con Marinetti e Piero Bellanova il manifesto *Il romanzo sintetico* (1940); nel dopoguerra avrebbe proseguito la sua attività giornalistica, occupandosi inoltre di valorizzare il misconosciuto contributo del Futurismo all'arte contemporanea.

Al di là di certe esagerazioni nei toni<sup>180</sup>, quel che più ci interessa è ovviamente l'idea già sottolineata nel titolo con cui l'intervento compare su «Scena illustrata»: il Futurismo ha una *validità perenne*, «è sempre dinanzi a noi e giammai potrà essere passato e presente», o quanto meno, dice Scrivo, è certamente scorretto parlare di un Futurismo che si conclude – nella migliore delle ipotesi – al 1920, perché «i continuatori di esso ci sono stati anche dopo il 1920 fino ai nostri giorni e ci saranno negli anni avvenire». E soprattutto, a suo parere, a continuarlo non saranno solo gli ex-futuristi impegnati nel tenere in vita il loro giocattolo, ma anche

una legione di altri artisti, poeti, architetti e artigiani seguaci del Futurismo, anche se non sanno e non sapranno mai nulla della ideologia del Futurismo, sentono ed operano ormai

---

disegni; in realtà, però, ad accompagnare le pagine di Saviantoni e i disegni di Ciavatta, Reggiani, Tato, Vespignani e Saviantoni stesso non sono disegni di Regina, ma di Guido La Regina.

<sup>177</sup> LUIGI SCRIVO, *La grande lezione del Futurismo*, in «Il Secolo d'Italia», 11 giugno 1964.

<sup>178</sup> LUIGI SCRIVO, *Validità perenne del Futurismo*, in «Scena illustrata», 15 luglio - 15 agosto 1964.

<sup>179</sup> LUIGI SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968.

<sup>180</sup> Detto del suo passato futurista, vissuto a strettissimo contatto con il fondatore del movimento, non stupisce affatto che l'autore mantenga uno stile di scrittura ed un'organizzazione del discorso che in più parti ricordano la prosa di Marinetti. L'esordio dell'articolo è, ad esempio, tipicamente marinettiano: il resoconto delle celebrazioni del cinquantenario del movimento (che pure – per le pregiudiziali politiche che abbiamo visto – furono davvero poca cosa, specie se paragonate alle fragorose manifestazioni per il centenario del 2009) diviene occasione per cantare la «risonanza eccezionale di tali manifestazioni» e per sottolineare come i critici «ammisero [...] la influenza determinante che esso [il Futurismo, ndr] ebbe nella poesia, nella narrativa ed in tutte le arti d'avanguardia» (LUIGI SCRIVO, *La grande lezione del Futurismo*, in «Il Secolo d'Italia», 11 giugno 1964; LUIGI SCRIVO, *Validità perenne del Futurismo*, in «Scena illustrata», 15 luglio - 15 agosto 1964).

come se i postulati dei vari Manifesti futuristi fossero stati assorbiti dall'aria che essi respirano quale quarto elemento insieme all'azoto, all'ossigeno e all'idrogeno.

Regina è citata nell'elenco dei futuristi ancora attivi, nel quale peraltro – accanto alle molte presenze<sup>181</sup> – spicca l'assenza di Benedetto, cui pure non si poteva non riconoscere un grande impegno in favore della continuità del Futurismo. È difficile stabilire il perché di questa assenza – molto strana –, ma certo mi sembra improbabile che si tratti di un errore o di una semplice dimenticanza (anche perché – se così fosse stato – sarebbe stato possibile emendare l'imprecisione inserendo il nome di Benedetto in occasione della seconda pubblicazione dell'articolo). Allo stato attuale, dunque, si può solo ipotizzare che Scivo – il quale non poteva non essere al corrente delle iniziative di Benedetto – dovesse nutrire su di esse qualche dubbio.

Due anni più tardi, Regina risulta citata da Scivo all'interno del già segnalato *Sintesi del Futurismo*<sup>182</sup>, ancora oggi utilissimo – per la sua ricchezza documentaria – per chi si occupi di Futurismo; tuttavia, da un punto di vista critico non è particolarmente interessante, anche perché Scivo non ritorna se non allusivamente sui concetti affrontati nell'articolo appena esaminato. Nell'introduzione, infatti, l'autore si limita a elogiare il Futurismo e a ripercorrerne parzialmente la storia, non risparmiandosi né il tradizionale tono trionfalistico e marinettiano, né lunghe digressioni sul patriottismo, nazionalismo e antibolscevismo del movimento, con tanto di elenco dei futuristi morti e feriti al fronte e richiesta di Marinetti a Mussolini («Con un gesto di forza ormai indispensabile, liberati dal parlamento»<sup>183</sup>)... il che, in data 1968 (anche se il maggio francese non è ancora scoppiato), colpisce alquanto<sup>184</sup>. Il nome di Regina è uno dei centosettantasette (!) futuristi (vivi e morti) ricordati dall'autore, il quale peraltro include nell'elenco anche alcuni nomi sul cui "futurismo" è lecito discutere<sup>185</sup>. Questa volta, peraltro, Scivo inserisce Benedetto nell'elenco dei futuristi, e anzi – oltre a questo –

---

<sup>181</sup> Masnata, Escodamè, Alvino, Delle Site, Giardina, Civello, Tedeschi, Crali, Dottori, Farfa, Depero, Belli, Favalli, Tano, Acquaviva, Scivo stesso, Bruschetti, Belloli, Cavigliani, Lepore, Mazzotti (Tullio d'Albisola) e Andreoni (*ibidem*).

<sup>182</sup> LUIGI SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. XXI. Si tratta di un estratto delle famose dichiarazioni con cui Marinetti chiede a Mussolini di restituire «al Fascismo ed all'Italia la meravigliosa anima diciannovista». Cfr. ENRICO CRISPOLTI, *Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»*, in ENRICO CRISPOLTI, BERTHOLD HINZ, ZENO BIROLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 7-67 (ripubblicato in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, pp. 183-224).

<sup>184</sup> Il volume risulta «finito di stampare febbraio 1968»; certo però nella sostanza cambia poco.

<sup>185</sup> Si pensi ad esempio a Carla Prina e a Carla Badiali, a Osvaldo Licini, a Funi e Sironi, o ancora a Guillaume Apollinaire (*ibidem*).

lo cita in due passi del testo<sup>186</sup> (a chiara testimonianza del fatto che ne conosce le attività); tuttavia, vari indizi mi conducono a credere che sia lecito dubitare del fatto che i rapporti tra i due fossero buoni. Innanzitutto, sebbene abbia infine sottoscritto il manifesto, Scivo non è tra i corrispondenti di Benedetto e della rivista «Futurismo-oggi» da lui fondata (cui si è accennato e di cui si tornerà a parlare fra poco)<sup>187</sup>: il che, essendo stato Scivo segretario particolare di Marinetti, ed avendo dunque certamente a disposizione una notevole quantità di materiali utili alla causa del periodico, è a mio avviso davvero strano, e vorrei dire sospetto<sup>188</sup>. Secondariamente, tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani ho rinvenuto una lettera manoscritta di Scivo<sup>189</sup> in cui egli chiama la scultrice a collaborare ad una rivista «Ricerche» – che purtroppo non sono riuscito ad identificare – che si pone, esattamente come «Futurismo-oggi», l'obiettivo di riunire i futuristi: è vero che la lettera è datata «Roma 9-XII-1968» (dunque in un momento in cui la rivista «Futurismo-oggi» non è ancora nata, per cui non si può propriamente parlare di una concorrenza editoriale tra i due), ma certo – se più indizi fanno una prova – mi pare di poter intravedere i segni di una relazione difficile.

Tra febbraio e marzo del 1969 Regina espone con altri ex-futuristi alla mostra *F.T. Marinetti e il Futurismo*, allestita presso la Biblioteca Sormani di Milano in occasione delle celebrazioni per il ses-

---

<sup>186</sup> *Ivi*, pp. XI e XXIII (quest'ultima volta, tra gli autori delle «Opere consultate» con il volume ENZO BENEDETTO, *Tanti anni*, Roma, Edizioni Arte Viva, 1966).

<sup>187</sup> Cfr. BARBARA STAGNITTI, a cura di, «*Si va sempre / verso il tempo / che verrà*». Enzo Benedetto e «Futurismo-oggi». *Corrispondenza (1969-1992)*, Padova, Il Poligrafo, 2010; preciso però di non aver avuto modo di operare uno spoglio completo degli articoli di «Futurismo-oggi» per verificare se Scivo abbia collaborato alla rivista o se di lui si sia scritto in essa. Su Benedetto e sulla questione di «Futurismo-oggi» (molto complessa) si tornerà ampiamente in seguito.

<sup>188</sup> In una lettera ad Acquaviva, Benedetto giustifica l'assenza di Scivo (e di Masnata e Geppo Tedeschi) tra coloro cui ha inviato la bozza del pronunciamento di «Futurismo-oggi» sostenendo che «non è un pittore». La motivazione, tuttavia, mi pare un po' debole (ENZO BENEDETTO, *Parallelismi*, in MARIO VERDONE, a cura di, *Acquaviva*, catalogo della mostra Savona, 1987, Savona, Comune di Savona, 1987, pp. 97-101: 98-99).

<sup>189</sup> Riporto il testo della missiva, redatta su carta intestata dell'AIRI - Agenzia Informazioni Rapporti Internazionali: «Gentile e cara Bracchi, qui vedrà la pagina che il giornale "Ricerche" dedicherà d'ora in poi al FUTURISMO. Questo foglio, piccolo per ora, ci terrà noi futuristi un'altra volta uniti per continuare le nostre ardite battaglie contro chiunque, per opportunismo conformismo o speculazione, saccheggia spudoratamente i valori spirituali le idee e le anticipazioni del Futurismo e dei Futuristi. Tutti gli amici del Comitato Direttivo desideriamo [*sic*] che lei ne faccia parte ed anche a lei chiediamo un modesto aiuto economico: le spese di carta, spedizione, clichet [*sic*] sono enormemente aumentate. Spero e speriamo che lei non mancherà al nostro appello che vale inoltre per la collaborazione. Attendo e attendiamo, quindi, la sua adesione. Gradisca i più cordiali saluti miei e dei futuristi. Suo Luigi Scivo» (Milano, Archivio Fermani).

santesimo anniversario del Futurismo<sup>190</sup>. La scultrice è citata tra gli espositori nella recensione che ne offre «La Martinella di Milano»<sup>191</sup> (per cui scriveva, non dimentichiamolo, Luigi Bracchi), sulla quale tuttavia non c'è nulla di particolarmente interessante da segnalare, se non la notizia che la mostra è stata accompagnata da un incontro a cui hanno partecipato (oltre a un folto pubblico e a vari parenti dei protagonisti del movimento) Luciano De Maria, Franco Passoni e Tullio Crali.

## **2.12 La mostra Nuovi materiali, nuove tecniche (1969)**

Nello stesso 1969, ma in estate, Regina partecipa inoltre alla mostra *Nuovi materiali, nuove tecniche*, allestita a Caorle presso diverse sedi collegate da un apposito itinerario<sup>192</sup>. Curata ufficialmente da Franco Passoni, che ne assume la direzione artistica ma che di fatto condivide il suo compito con tutti gli altri membri della «commissione per gli inviti» (Andrea Emiliani, Luigi Mallè, Garibaldo Marussi e Lorenza Trucchi), la mostra si pone l'obiettivo di attestare e rendere visibili le nuove ricerche stimolate dall'applicazione in ambito artistico dei materiali più innovativi<sup>193</sup>, e proprio per questo suo carattere oggettivamente sperimentale e di scottante attualità<sup>194</sup> ottiene un notevole riscontro da parte della critica.

---

<sup>190</sup> F.T. Marinetti e il Futurismo, Milano, Biblioteca Comunale Palazzo Sormani, febbraio-marzo 1969.

<sup>191</sup> G.F.G., *Il 60° anniversario del Futurismo. Una mostra alla biblioteca comunale*, in «La Martinella di Milano», marzo-aprile 1969.

<sup>192</sup> FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negroni - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Oriondi - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969.

<sup>193</sup> Lo precisa molto bene, nel suo intervento in catalogo, soprattutto Garibaldo Marussi: «Tecniche nuove, materie nuove: è indubbio e inconfutabile che con il progresso tecnologico proiettato nel futuro con particolare e quasi frenetica tensione in questi ultimi venti anni, le materie create dalla sperimentazione dell'uomo hanno portato non soltanto a tecniche nuove ma all'invenzione di forme nuove a quelle tecniche consentanee. Documentare tale fatto è la ragione di base, mi sembra, della mostra di Caorle, la prima sorta in Italia con un intento preciso e carattere particolarmente espositivo» (GARIBALDO MARUSSI, in FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negroni - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Oriondi - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.).

<sup>194</sup> Si tratta in effetti di un tema – specifica Passoni – «di sicura attualità, in quanto, nel suo proporsi, si sofferma a considerare con attenzione critica certi fenomeni estetici e culturali d'una data situazione esistente oggi nell'arte giovane, puntualizzando delle tendenze che hanno molte direzioni, ricche di sviluppi, e che coinvolgono nel loro rivelarsi il mondo delle materie e delle tecniche conseguenti, grazie allo sviluppo tecnologico e irreversibile [sic] del nostro tipo di civiltà»

Due parole, però, vanno certamente dette su Passoni<sup>195</sup>, non solo per il suo ruolo preminente nel contesto dell'esposizione, ma anche perché a questa data poteva vantare un rapporto già piuttosto solido con Regina, e perché in seguito sarebbe tornato più volte ad occuparsi della sua opera. Nato a Milano nel 1925, studia nella sua città e già a partire dal 1945 comincia a collaborare come pubblicitista a varie testate di indirizzo artistico, divenendo in particolare – tra il 1952 e il 1954 – segretario di redazione di «Spazio», rivista di architettura diretta da Luigi Moretti. Nel 1954 diviene segretario del MAC e direttore responsabile della collegata rivista «Arte Concreta»; in seguito, dopo aver collaborato con la Galleria Schettini (con il titolare della quale è «l'ideatore delle norme che regolano il mercato d'arte italiano e del punteggio di valorizzazione dei quadri»<sup>196</sup>), lavora per l'USIS - United States Information Service, organizzazione statunitense (tra culturale e propagandistica) che nel dopoguerra fornisce a moltissime città italiane gli strumenti – libri, riviste, giornali – per un aggiornamento soprattutto tecnico e scientifico. Nel 1962 fonda e dirige la Galleria Levi di Milano (che però abbandona nel 1963), e nel 1964 diviene il critico dell'«Avanti!», occupandosi poi negli anni seguenti di curare e organizzare numerose mostre, le più importanti delle quali sono forse proprio quelle – a cavallo tra anni Sessanta e Settanta – di cui si parla in questa sede.

Gli artisti presenti nel catalogo di *Nuovi materiali, nuove tecniche* sono sessantotto<sup>197</sup>, anche se per la verità capire esattamente quanti siano stati gli effettivi partecipanti è piuttosto difficile, poiché le

---

(FRANCO PASSONI, in FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negroni - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Oriondi - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.).

<sup>195</sup> Per una biografia di Passoni, con particolare riferimento agli anni precedenti la rassegna che ci interessa, utilissima è la scheda pubblicata nel catalogo della mostra *Aeropittura futurista* alla Galleria Blu, di cui si parlerà tra breve (*Franco Passoni*, in FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.).

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> Sono presenti Carla Accardi, Getulio Alviani, Marina Apollonio, Giorgio Bacchetti Righetti, Marco Balzarro, Agostino Bonalumi, Alberto Burri, Aldo Calò, Franco Cannilla, Michele Canzoneri, Carmelo Cappello, Bruno Caraceni, Francesco Carbone, Cosimo Carlucci, Eugenio Carmi, Nicola Carrino, Enrico Castellani, Vincenzo Cecchini, Giorgio Cigna, Gianni Colombo, Bruno Contenotte, Rocco Coronese, Giancarlo Croce, Alexandro de Alexandris, Lucio Fontana, Toni Fulgenzi, Rocco Genovese, Laura Grisi, Mario Guerini, Lorenzo Indrimi, Giovanni Korompay, Ugo La Pietra, Fulvio Ligi, Renato Livì, Carlo Lorenzetti, Bartolomeo Manno, Edgardo Mannucci, Piero Manzoni, Elio Marchegiani, Enzo Mari, Gino Marotta, Oscar Melano, Fausto Melotti, Maurizio Mochetti, Sante Monachesi, Bruno Munari, Mario Nanni, Filippo Panseca, Giuseppe Vittorio Parisi, Lorenzo Piemonti, Attilio Pierelli, Alfredo Pizzo Greco, Enrico Prampolini, Alberto Prina, Italo Federico Quercia, Ernestina Raffo, Regina, Remo Remotti, Amelio Roccamonte, Pasquale Santoro, Paolo Scheggi, Giulio Sforza, Guido Strazza, Matilde Trapassi, Giuseppe Uncini, Emilio Vedova, Luigi Veronesi, Nanda Vigo.

recensioni alla mostra – di cui si parlerà fra poco – riportano numeri sempre diversi. Tra quelli sicuramente attestati, oltre a Regina, per quel che più ci riguarda vale soprattutto la pena di segnalare la presenza di altri ex-futuristi come Prampolini, Munari, Monachesi e Korompay, nonché quella di astrattisti anni Trenta come Melotti, Fontana e Veronesi; tra tutti, però, solo Regina, Prampolini, Melotti e Veronesi compaiono anche con opere degli anni Trenta, mentre Munari, Monachesi, Korompay e Fontana espongono solo opere del dopoguerra. In catalogo, ciascun artista è presentato da una «nota critica, da lui stesso scelta e inviata agli organizzatori, scritta da una persona di sua fiducia, allo scopo di mettere in luce lo scopo, le ragioni e il valore della sua ricerca»<sup>198</sup>.

Nello specifico, Regina è presente con tre opere, ovvero *Paese del cieco*, *Torre* (riprodotta fotograficamente) e *Terra-luna*, mentre la nota critica che le accompagna – che secondo regolamento, come detto, doveva essere selezionata e inviata direttamente dall'artista<sup>199</sup> – è del curatore Franco Passoni (e peraltro, dal momento che non risulta essere mai stata pubblicata in precedenza, è molto probabile che sia stata redatta appositamente per l'occasione). D'altra parte, il critico milanese conosceva molto bene Regina: essendo stato, in gioventù, segretario del MAC, doveva aver intrattenuto con lei dei rapporti abbastanza stretti, tanto è vero che in occasione di una mostra postuma – di cui l'Archivio Fermani conserva fotocopie del "libro delle firme" – le avrebbe anche dedicato un pensiero di grande dolcezza<sup>200</sup>. È dunque assai probabile, se non addirittura certo, che l'invito a partecipare alla rassegna sia giunto proprio da Passoni, ed è altresì plausibile che sia sta-

---

<sup>198</sup> FRANCO PASSONI, in FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negroni - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Oriondi - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.

<sup>199</sup> Cito dal punto 10 del regolamento della mostra, riportato sull'ultima pagina del catalogo e altresì presente – dattiloscritto su carta intestata della rassegna stessa – tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani: «10. a cura degli enti organizzatori sarà compilato il catalogo della mostra. Ogni artista deve provvedere, unitamente all'accettazione, all'invio immediato alla segreteria della rassegna, di: [...] 10.3 Una presentazione scritta di un critico che non superi una cartella dattiloscritta [...]» (*Regolamento*, in FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negroni - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Oriondi - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.; cfr. anche, come detto, il dattiloscritto dell'Archivio Fermani, che è peraltro – in alcuni parti – leggermente diverso nella forma).

<sup>200</sup> «Con grande piacere vedo che la mia cara e indimenticabile amica Regina non viene dimenticata, come invece e purtroppo le succedeva in vita. Franco Passoni» (fotocopie del libro delle firme della mostra *Omaggio a Regina*, Milano, Centro De Gasperi, 28 settembre - 19 ottobre 1991; Milano, Archivio Fermani).

ta Regina stessa a chiedere all'amico di redigere per l'esposizione una presentazione apposita<sup>201</sup>. Esaminiamo dunque i brani più interessanti della presentazione di Passoni, escludendo naturalmente la lunga citazione persichiana (che comunque sottolineava la novità dei materiali da lei utilizzati già all'epoca, e che dunque è effettivamente pertinente e perfettamente calzante all'impostazione della mostra):

Benché le cronache artistiche ne abbiano parlato in rare occasioni, anche a motivo del suo carattere molto riservato, timido e schivo d'ogni esteriorità, Regina aderì al «futurismo» in giovanissima età e già nel 1930 eseguì le sue prime sculture d'avanguardia ch'erano fabbricate con lastre di latta e d'alluminio. Pur restando nel «movimento futurista» sino al 1940, Regina si distinse nettamente per la chiara impostazione astratta della sua opera che la può accomunare, nello spirito di ricerca e d'innovazione, ai precursori che pervennero allo sviluppo dell'arte non-figurativa in Italia: Fontana, Melotti, Soldati, Veronesi, Reggiani, Munari, oltre ai «gruppi» dei «comaschi».

[...]

Regina dal 1951 al 1958 partecipò al «movimento arte concreta» e si distinse per l'importanza plastica e architettonica delle sue opere che già nel 1951 la videro sperimentare con successo il plexiglas, bianco trasparente e colorato, per creare sculture trasparenti e scandite in estensione spaziale<sup>202</sup>.

Al di là di qualche imprecisione sulle date (soprattutto quella dell'adesione al Futurismo, su cui si tornerà nel quarto capitolo), quanto dice il critico milanese è certamente interessante. In particolare, evidentemente, non solo è molto importante che Passoni registri la precoce sperimentazione materica di Regina (che d'altra parte non poteva essere sottaciuta da un critico in buona fede), ma soprattutto mi pare molto interessante il fatto che anche Passoni sposi la linea precisata da Belloli nella presentazione della mostra alla Galleria Minima, che tendeva a vedere in Regina un'astrattista della prima ora, «pur restando nel "movimento futurista" sino al 1940». Sulla questione del vero o presunto astrattismo di Regina negli anni Trenta, come già detto, si tornerà più avanti; per il mo-

---

<sup>201</sup> Tra l'altro, questa ipotesi mi pare confermata anche dal fatto che il testo di Passoni cita uno dei due articoli di Persico dell'inizio degli anni Trenta, che ben difficilmente il critico avrebbe potuto conoscere e rintracciare – dati i quasi quarant'anni di distanza e soprattutto la mancanza di una bibliografia reginiana ufficiale – se non attraverso l'artista.

<sup>202</sup> FRANCO PASSONI, [scheda su Regina], in FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negrone - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Orioni - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.

mento mi preme solo sottolineare che per sostenere questa ipotesi – che era comprensibilmente accettata e ritenuta valida da un critico molto legato al MAC, e dunque in qualche modo tendente a valutare la parabola di Regina in termini di avvicinamento progressivo al concretismo – Passoni decide non a caso di esporre *Il paese del cieco* e la *Torre* (ovvero le due opere più "astratte" di Regina) piuttosto che altri lavori degli anni Trenta che – pur essendo altrettanto sperimentali in quanto a *novità di materiali e di tecniche* – erano però ancora "figurative"<sup>203</sup>.

La mostra viene recensita abbondantemente, e i primi articoli vengono pubblicati già diverso tempo prima della sua inaugurazione. Il primo riscontro compare infatti su «L'Avanti!» del 25 maggio a firma dello stesso Passoni<sup>204</sup>, che tuttavia si limita semplicemente ad anticipare i nomi degli artisti; non molto diverso è anche l'articolo che compare l'8 luglio su «La tribuna politica», che però all'elenco degli espositori aggiunge quanto meno una breve illustrazione del senso ultimo della mo-

---

<sup>203</sup> A completamento di quanto scritto sull'artista pavese, infine, vale la pena di analizzare rapidamente le note critiche che riguardano gli ex-futuristi e gli ex-astrattisti del Milione cui già si è fatto cenno. Fontana, che era scomparso l'anno precedente, è presentato da un testo del 1967 di Argan, il quale sottolinea – per restare alla questione della tecnologia e dei nuovi materiali – come l'artista «rispetto al tipo d'invenzione scientifica e tecnologica, che la società odierna ritiene esclusivo, dimostra e sostiene la possibilità di sopravvivenza di un tipo d'invenzione estetica», perché in fondo «la sua opera non ci informa sulle meraviglie della società tecnologica [...]; ci informa semmai, su quella che può essere la tecnica specifica dell'artista nel sistema della tecnologia contemporanea» (GIULIO CARLO ARGAN, [scheda su *Lucio Fontana*], in FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negroni - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Oriondi - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.). Su Korompay scrive invece Passoni, che legge l'opera dell'ex-futurista come una congiunzione tra Futurismo ed astrattismo (FRANCO PASSONI, [scheda su *Giovanni Korompay*], *ivi*). Melotti si autopresenta con un famoso testo del 1967, in cui tuttavia la questione della novità delle tecniche e dei materiali non è neppure allusa (FAUSTO MELOTTI, [scheda su *Fausto Melotti*], *ivi*). Monachesi è presentato da una nota di Marchiori, che tratta della questione dei materiali ma non la collega affatto con il passato futurista dell'artista (GIUSEPPE MARCHIORI, [scheda su *Sante Monachesi*], *ivi*). Il testo di Caramel che presenta Munari connette le sue opere più recenti all'esperienza futurista degli anni Trenta (LUCIANO CAMEL, [scheda su *Bruno Munari*], *ivi*). Prampolini è presentato da un testo di Ungaretti datato 1954, che pur soffermandosi sulle pionieristiche esperienze polimateriche dell'artista non cita esplicitamente il Futurismo (ma tale scritto ungarettiano, come detto, è della metà degli anni Cinquanta, ovvero datato ad una fase in cui il movimento marinettiano è quasi tabù, o comunque è un argomento *politically incorrect*, GIUSEPPE UNGARETTI, [scheda su *Enrico Prampolini*], *ivi*). Infine, il testo di Passoni che presenta Veronesi evidenzia come «i giorni della separazione delle scienze, dalle scoperte fenomeniche dell'arte, sono abbastanza contati e troviamo assolutamente falsa la divisione di un pensiero "umanistico" da un pensiero "scientifico"» (FRANCO PASSONI, [scheda su *Luigi Veronesi*], *ivi*).

<sup>204</sup> FRANCO PASSONI, *Le macchine come pensiero*, in «L'Avanti!», 25 maggio 1969.

stra<sup>205</sup>. Appena più dettagliata è anche l'anonima recensione de «Il Popolo», che ne sottolinea in particolare la sicura attualità<sup>206</sup>.

Una recensione più interessante – che tuttavia non ci dice nulla del rapporto tra Regina e il Futurismo, che più ci interessa – proviene dalla penna di Lorenza Trucchi<sup>207</sup>, che come detto era coinvolta in prima persona nell'organizzazione della mostra in qualità di membro della commissione per gli inviti. La Trucchi evidenzia in primo luogo come la mostra sia dimostrazione dello stretto rapporto intercorrente tra l'arte da un lato e la scienza e la tecnologia dall'altro, utilizzando peraltro le «scoperte più straordinarie» evidenziate dalla mostra come grimaldello per addentrarsi in una più generale polemica con quanti in quegli anni sostengono la «morte dell'arte» e la riduzione del ruolo dell'artista a quello del *designer* (dal quale invece – secondo la Trucchi – lo differenzia «la funzione attiva, talvolta anche contestativa, atta a condizionare una situazione di imperante tecnocrazia»). Infine, il contributo passa rapidamente in rassegna alcune delle opere esposte, dedicando qualche riga ai lavori inseriti nella «sezione storica» della mostra<sup>208</sup>:

Se gli ambienti costituiscono il lato più spettacolare della rassegna, la vasta sezione dedicata alle singole opere non è meno interessante. È qui che troviamo infatti alcune storiche premesse all'impiego dei nuovi materiali e allo uso delle nuove tecniche. Ecco così Burri che presenta un gruppo di dieci splendide opere tali da nobilitare con il loro immutato prestigio l'intera mostra, e accanto a Burri ecco un «Concetto spaziale» del '56 di Fontana e due «polimaterici» del '35 di Prampolini, e Manzoni (così in anticipo su tanta arte d'oggi) e Melotti con i suoi «metalli» del '35 di una emozionante attualità e Munari, il nostro più geniale inventore di tecniche sperimentali, e Veronesi e Regina un'artista già scoperta da Persico nel '31 ed ora, a torto, troppo spesso dimenticata.

<sup>205</sup> *Nuovi materiali e nuove tecniche nell'opera di cinquantacinque artisti*, in «La tribuna politica», 8 luglio 1969.

<sup>206</sup> «Le opere e gli ambienti sono costruiti con materiali e con tecniche che rappresentano un'assoluta novità», per cui «sarà senza dubbio una rassegna molto discussa e che per taluni aspetti potrà anche apparire sconcertante. Comunque è un preciso documento della situazione dell'arte attuale nel momento attuale, "la mostra d'arte più aggiornata del 1969"» (*Come si dipinge oggi. A Caorle: "Nuovi materiali, nuove tecniche"*, in «Il Popolo», 20 luglio 1969).

<sup>207</sup> LORENZA TRUCCHI, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, in «Momento Sera», 28 luglio 1969.

<sup>208</sup> Già nel regolamento si parlava di una sezione storica, che tuttavia non è segnalata in catalogo tramite raggruppamento dei pezzi ad essa afferenti: «2) Un settore della Rassegna sarà dedicato a un gruppo di artisti noti che nelle vicende degli ultimi decenni sono stati precursori nell'uso dei nuovi materiali e delle nuove tecniche» (si veda l'ultima pagina del catalogo FRANCO PASSONI, a cura di, *Nuovi materiali, nuove tecniche*, catalogo della mostra Caorle, Scuola Elementare - Calle Lunga - Campo Negrone - Campo IV novembre - Campo del Podestà - Campo degli Orioni - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.).

La Trucchi cita dunque Regina tra le artiste della sezione storica (e del resto, come abbiamo visto, le opere da lei esposte sono tra le più datate della rassegna); tuttavia, nelle sue considerazioni relative alla modernità della scultrice non accenna affatto alla sua partecipazione al Futurismo e a quanto da esso possa aver mutuato (né, d'altra parte, si comporta diversamente parlando di Munari o dello stesso Prampolini). In altre parole, cioè, la Trucchi non inserisce né le sperimentazioni di Regina, né quelle degli altri ex-futuristi presenti in mostra, nella cornice avanguardistica costruita attorno a tali opere dal movimento marinettiano, che pure aveva quanto meno contribuito a definirne l'orizzonte; al contrario, sembra piuttosto presentarle come ricerche del tutto personali, irriducibili al minimo comune denominatore costituito dall'adesione al medesimo movimento.

Un'altra recensione, a firma in questo caso di Luigi Lambertini, compare sul numero di luglio-agosto de «Le Arti»<sup>209</sup>: tuttavia, più che entrare nel merito della questione dei materiali, Lambertini propone una disamina molto intelligente – ma ai nostri fini di poca utilità – della logica strutturale della mostra<sup>210</sup>.

Ancora Passoni torna a parlare della mostra sul numero di luglio-novembre di «D'Ars Agency»<sup>211</sup>, con un più ampio articolo che si pone innanzitutto l'obiettivo di difendere la validità scientifica e l'attualità della rassegna dalle critiche dai detrattori, innervando al contempo – all'interno di tale discorso – considerazioni più generali relative alla «definizione» di arte (anch'esse funzionali alla «difesa» della mostra). Tuttavia, una volta conclusa tale fondamentale *pars destruens* del contributo (che in alcuni passi assume quasi la forma dell'invettiva), Passoni si occupa anche, e più precipuamente, della mostra: in primo luogo precisa gli obiettivi perseguiti e la metodologia utilizzata (senza però fornire – per noi – alcun dato in più rispetto a quanto già illustrato da lui e da Marussi nel catalogo della rassegna), e poi illustra rapidamente le «giustificazioni storiche» che – aggiungendosi alla scottante attualità della tematica – avevano condotto la commissione scientifica a delineare la mostra. Si tratta di considerazioni assai interessanti che non sono presenti nel catalogo

---

<sup>209</sup> LUIGI LAMBERTINI, *In 61 a Caorle*, in «Le Arti», luglio-agosto 1969.

<sup>210</sup> In particolare, Lambertini elogia la capacità di fondere «struttura didattica» e «indagine estetico-operativa», individuando al contempo in questa scelta una «ascendenza storica» nell'operare del Bauhaus, nonché in «certe proposizioni sperimentali di materiali e tecniche nuove del Futurismo», senza contare che «ci sarebbe da dire del Dada» (*ibidem*).

<sup>211</sup> FRANCO PASSONI, *Caorle 1969. Nuovi materiali nuove tecniche*, in «D'Ars Agency», luglio-novembre 1969.

(se non in forma assai implicita), e che dunque vale la pena di citare perché in grado di integrare il senso dei testi già esaminati:

Il tema aveva anche delle giustificazioni storiche che risalivano all'ottocento, derivate dai famosi rapporti tra scienza e arte, tecnologia e vita dell'uomo, particolarmente denunciati dalla crisi delle filosofie. Venne poi osservato che l'impiego dei nuovi materiali nell'arte non era solo dovuto all'avanzamento d'una teoria estetica, che si è andata di volta in volta trasformando nel suo divenire, ma trovava un valido argomento nell'importante atteggiamento dei «futuristi» quando, allo [sic] inizio del secolo, rifiutarono la visione dell'arte concepita unicamente dai precursori come «immobilità contemplativa», rigettando ogni conservatorismo frenante allo scopo di avvalorare le loro intuizioni avveniristiche.

Nell'articolo, dunque, con un sostanziale salto di qualità rispetto a quanto sostenuto nel catalogo, Passoni individua esplicitamente nell'atteggiamento «avveniristico» del Futurismo l'elemento scatenante di questa "rivoluzione dei materiali dell'arte" di cui la rassegna intende tirare le fila. Qualche anno più tardi, in una pubblicazione dedicata specificamente all'utilizzo artistico dei materiali plastici – di cui si parlerà<sup>212</sup> –, Passoni riprenderà il concetto precisandolo in maniera più dettagliata.

Brevissima, ma molto acuta, è la segnalazione che Vanni Scheiwiller dedica alla mostra sulle pagine di «Panorama»<sup>213</sup> (accompagnandola peraltro con una riproduzione fotografica de *Il paese del cieco*<sup>214</sup>; abbiamo del resto già segnalato che l'autore intratteneva con Regina un rapporto assai stretto). Nonostante l'estrema brevità del suo intervento, Scheiwiller individua con precisione alcuni dei punti più controversi dell'esposizione, criticandone con ragioni ben argomentate sia l'assunto di fondo<sup>215</sup>, sia certi elementi specifici<sup>216</sup>; particolarmente interessanti sono poi – per noi – le considerazioni sulla sezione storica:

---

<sup>212</sup> FRANCO PASSONI, *Arte e materie plastiche*, Milano, Industrie pubblicazioni Audiovisive, 1975.

<sup>213</sup> VANNI SCHEIWILLER, *Arte. Le mostre*, in «Panorama», 14 agosto 1969.

<sup>214</sup> Purtroppo, erroneamente ruotata di novanta gradi.

<sup>215</sup> Pur mostrando di apprezzare molto le opere esposte, Scheiwiller sostiene che «ben pochi dei presenti hanno una sia pur pallida idea della scienza e della tecnologia. Fanno eccezione il papà di tutti costoro, Bruno Munari e con lui Gianni Colombo e Ugo La Pietra. Un caso a sé, alla rovescia è Fausto Melotti, presente con tre sculture del 1935 e una del '69» (*ibidem*). In altre parole, cioè, a suo avviso, fatte salve le eccezioni citate tutti gli altri artisti non instaurano nessun rapporto con la scienza, ma si limitano – banalmente – ad utilizzare i materiali che essa mette a disposizione.

Una simpatica sorpresa nella Sala dei Maestri (tra cui Lucio Fontana, Piero Manzoni e, se doveva esserci Enrico Prampolini, polimaterico, perché non Depero, Severini e tanti altri?) le tre opere di Regina, scultrice del secondo futurismo e poi tra i migliori astratti del nostro tempo.

Scheiwiller, insomma, non sembra del tutto convinto dell'inserimento di Prampolini (probabilmente per le medesime ragioni che lo lasciano perplesso circa l'arruolamento di Burri)<sup>217</sup>; secondariamente, se proprio Prampolini «doveva esserci», allora ritiene che la sezione sia incompleta, perché mancante di «Depero, Severini e tanti altri» (e in quei «tanti altri», dato l'esplicito riferimento al «polimaterico», mi pare evidente che siano riconoscibili altri futuristi). Infine, segnalo che in questa recensione di Scheiwiller compare per la prima volta – a proposito dell'opera di Regina – la locuzione «secondo futurismo»: sarebbe interessantissimo capire cosa ne pensasse l'artista, ma comunque – evidentemente – i contributi di Crispolti avevano ormai decretato un'estesa affermazione della definizione da lui coniata.

Tre giorni più tardi, il 17 agosto, scrive della rassegna Pino Zanchi su «Il Giornale di Pavia»<sup>218</sup>: si tratta però, stavolta, di un testo che per noi è di scarsissimo interesse, più di cronaca (anche turistica) che di critica, in cui a Regina sono dedicate pochissime parole<sup>219</sup>. L'ultima recensione della mostra, con cui si chiude anche la bibliografia reginiana degli anni Sessanta, è un articolo di Sergio

---

<sup>216</sup> Ad esempio, Scheiwiller contesta il fatto che tutti i materiali siano innovativi: «Lorenza Trucchi, che fa parte della commissione inviti, dichiara con molto buon senso, che la mostra non vuole essere critica ma documentaria. È vero però che la scelta di materiali nuovi, non organici, prodotti su scala industriale, non ha più senso per il bellissimo "Sacco rosso 1956" di Alberto Burri, che non è certo un sacco sintetico»; va detto però che in nessun punto del catalogo i curatori sostengono che i "nuovi materiali" citati nel titolo della rassegna debbano necessariamente essere i materiali «non organici, prodotti su scala industriale» di cui parla Scheiwiller. Notevole, inoltre, benché per noi poco utile, è anche l'obiezione circa gli «ambienti»: «E la formula dell'ambiente da allestire vale praticamente solo per Gianni Colombo, l'unico che ha creato un vero ambiente. Non è un ambiente quello di Emilio Vedova, ma la documentazione del lavoro geniale dell'artista dal 1960 al 1969» (*ibidem*).

<sup>217</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>218</sup> PINO ZANCHI, *Nuovi materiali, nuove tecniche in una mostra di eccezionale livello*, in «Il Giornale di Pavia», 17 agosto 1969.

<sup>219</sup> «Regina, pavese, proveniente dal futurismo oggi entrata decisamente nello [sic] astrattismo, è presente con sculture di largo respiro e vivida fantasia in alluminio, ferro «Paese del cieco», «Torre», «Terra-luna-ferro» (*ibidem*).

Tè pubblicato su «Il Secolo d'Italia» il 31 agosto<sup>220</sup> e dedicato specificamente alle sette artiste donne presenti in mostra<sup>221</sup> (sulla cui opera Tè esprime un giudizio lusinghiero). Il contributo riporta un breve giudizio su Regina, di cui cita la partecipazione al Futurismo:

Regine [*sic*] è il nome d'arte della moglie del pittore Luigi Bracchi. Nata a Pavia e residente a Milano, fin dal 1930 si è posta all'attenzione dei critici per delle sculture particolarmente audaci, specie per quell'epoca, poiché erano realizzate in latta ed alluminio. Questa artista, considerata giustamente una delle maggiori e più brave precorritrici delle moderne tecniche artistiche, aderì in giovane età al grande movimento del Futurismo e, nel 1940, creò le sue prime opere astrattiste. Oggi è presente alla Rassegna di Caorle con tre sculture in alluminio le quali pur portando le date del 1935, 1937 e 1955 sono un ampio e concreto esempio di quanto i suoi lavori fossero, fin da allora, animati da un forte spirito innovatore.

Al di là di qualche dato impreciso, la recensione collega la novità delle sperimentazioni reginiane degli anni Trenta al clima stimolato da quello che addirittura viene definito come il «grande movimento del Futurismo». Credo che non possa sfuggire come in questo caso, a differenza di tanti altri che abbiamo esaminato, il Futurismo non sia citato – come dire – sottovoce, ma al contrario sia messo in evidenza con entusiasmo e clamore. Probabilmente, però, anche qui il motivo è di carattere politico: strumentalizzando il movimento marinettiano in senso inverso rispetto alla stampa antifascista, «Il Secolo d'Italia» esaltava invece il Futurismo anche per le sue posizioni politiche. Basta d'altra parte leggere gli articoli che contornano quello su Regina per rendersi conto che l'orizzonte politico domina – come è d'altra parte naturale, trattandosi di una testata di partito – ogni testo pubblicato sul quotidiano<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> SERGIO TÈ, *Sette artiste alla mostra di Caorle*, in «Il Secolo d'Italia», 31 agosto 1969. Dato che si definisce la rassegna «aperta attualmente», dobbiamo pensare ad una proroga dell'esposizione stessa.

<sup>221</sup> Oltre a Regina, le artiste donne presenti in mostra sono Carla Accardi, Marina Apollonio, Laura Grisi, Ernestina Raffo, Matilde Trapassi e Nanda Vigo.

<sup>222</sup> Un solo esempio da un articolo dedicato al rapporto tra la popolazione romana e i tedeschi durante l'occupazione nazista: «Da questi episodi, e ve ne sarebbero moltissimi altri ci si accorge che la popolazione romana nella sua maggioranza non fu affatto contro il proprio Alleato [i tedeschi, *ndr*] che si dimostrò sempre, particolarmente con le donne, premuroso e cavalleresco. Al contrario se dovessi parlare e rammentare altri ricordi di quel periodo [e il riferimento, pur non esplicito, è chiaramente alla lotta partigiana, *ndr*] dovrei senz'altro rammentarmi di tutti i nostri ragazzi sedicenni, autentici figli del popolo che quotidianamente si trovavano uccisi in strade e viali periferici che ad essi era stato ordinato di perlustrare particolarmente di notte, molti dei quali, nauseabondo è il ricordo, furono rinvenuti crivellati di coltellate ed anche con escrementi tra le labbra adolescenti».

### 2.13 *La mostra di aeropittura alla Galleria Blu (1970)*

Gli anni Settanta si aprono per Regina con la partecipazione ad una mostra di notevole interesse, grazie alla quale (dopo quasi trent'anni «di strano silenzio», come recita il titolo di una recensione che si vedrà) torna finalmente ad essere indagata l'aeropittura futurista degli anni Trenta, la cui tematica del volo aerospaziale aveva acquisito una rinnovata attualità dopo lo sbarco dell'uomo sulla Luna.

Curata anch'essa da Franco Passoni e allestita presso la Galleria Blu di Peppino Palazzoli<sup>223</sup>, la mostra costituisce senz'altro un momento importante per la riscoperta e la rivalutazione non solo dell'aeropittura, ma più in generale dell'intero «Secondo Futurismo» (di cui d'altra parte l'aeropittura stessa è stata una componente primaria); tuttavia, nonostante la notevole quantità di artisti presentati<sup>224</sup>, la rassegna mostra piuttosto chiaramente anche tutti i limiti di un'informazione sommaria e imprecisa, di cui lo stesso Palazzoli si scusa nell'ultima pagina del catalogo adducendo quale giustificazione soprattutto alcune difficoltà nel reperimento del materiale<sup>225</sup>. In ogni caso, il volume presenta una nota critica di Passoni, una serie di schede sugli artisti e infine una sorta di breve appendice documentaria<sup>226</sup>.

---

<sup>223</sup> FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970.

<sup>224</sup> Sono presenti in mostra, oltre a Regina, Giovanni Acquaviva, Alfredo Gauro Ambrosi, Cesare Andreoni, Roberto Iras Baldessari, Giacomo Balla, Fedele Azari, Benedetta, Alessandro Bruschetti, Angelo Caviglioni, Arturo Ciacelli, Vittorio Corona, Franco Costa, Tullio Crali, Tullio d'Albisola, Mino Delle Site, Renato Di Bosso, Gerardo Dottori, Fillia, Corrado Forlin, Giovanni Korompay, Mario Lepore, Sante Monachesi, Pippo Oriani, Ugo Pozzo, Enrico Prampolini, Mino Rosso, Mario Sironi, Bruno Tano, Tato, Wladimiro Tulli. Tra tutti questi nomi, evidentemente, sorprende alquanto l'inclusione di Sironi, presente in mostra con un collage non datato ma che davvero è un artista che solo in maniera molto avventurosa può essere accostato all'aeropittura (anche perché ai tempi della sua adesione al Futurismo, negli anni Dieci, di fatto l'aeropittura non era ancora nata).

<sup>225</sup> «È questa la prima manifestazione di "aeropittura" organizzata in Italia dall'ultimo dopoguerra. Ci rendiamo perfettamente conto che i dati informativi da noi pubblicati nel presente catalogo sono assai incompleti. Questo è accaduto a causa delle sorte difficoltà di reperire informazioni precise e documenti. Ci scusiamo con gli "aeropittori" che non sono presenti in mostra con una loro opera, ciò è accaduto in quanto non ne abbiamo rintracciate aderenti al tema della stessa» (in FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.). Peraltro, va anche detto che davvero enorme è il numero di refusi che si trovano nel catalogo, a testimonianza di un lavoro certamente meritorio ma anche alquanto affrettato.

<sup>226</sup> La sezione documentaria riporta l'elenco dei «Manifesti futuristi di aerovita», l'intero testo del *Manifesto dell'aeropittura futurista* e infine un doppio elenco degli "aeroartisti" (pittori e scultori) e delle loro principali mostre. Tale elenco, tuttavia, non è inappuntabile specialmente per ciò che riguarda le partecipazioni dei singoli artisti alle mostre dell'epoca: ad

Data la situazione, la nota critica di Passoni si pone ovviamente come primo obiettivo quello di illustrare il senso ultimo dell'aeropittura, cercando di contestualizzarla all'interno del più vasto ambito del movimento futurista (anche facendo riferimento ad alcuni dei più recenti ed importanti studi<sup>227</sup>, e soprattutto facendo largo uso di citazioni dai documenti originali<sup>228</sup>); le considerazioni più interessanti si trovano però in chiusura, laddove Passoni trascrive – senza purtroppo citare la fonte – delle testimonianze rilasciate da Masnata e Acquaviva<sup>229</sup>:

A proposito dello smisurato numero d'artisti che partecipò alle alterne vicende del «Futurismo», Pino Masnata ha scritto: «Non vi erano soltanto Marinetti, Boccioni, Sant'Elia. Vi erano tanti tanti tanti nomi. Bisognerebbe riempire due pagine di nomi. Tutti hanno portato la loro goccia luminosa... Ma il Futurismo non è morto? Si dice, ma potrebbe essere ancora vivo come l'acqua di alcuni fiumi. Scompare sottoterra per poi ricomparire più in là nello spazio e nel tempo...».

Giovanni Acquaviva ha invece affermato: «Il Futurismo ha fiducia nella libertà ed infinita dell'arte e del pensiero; cosicché ha ascoltato tutti coloro che ogni paese e nazione [sic] hanno sentito l'amicizia dell'indipendenza e d'avere un'ampiezza da rivelare...».

Cosa intende fare, Passoni, citando tali testimonianze? Probabilmente, la sua intenzione è solo quella di dare voce a due protagonisti di quella stagione, lasciando contestualmente aperta una finestra verso il futuro; certo, però, è evidente che le dichiarazioni di Masnata e di Acquaviva sono orientate esattamente nella direzione in cui già li abbiamo visti sbilanciarsi nel volume *Futurismo 1909-1920-1961*.

---

esempio, per non restare che alla sola Regina, il catalogo non menziona né la sua presenza alla mostra *Omaggio a Boccioni*, né le partecipazioni alle Quadriennali del 1935 e del 1939 (FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.).

<sup>227</sup> Nella prima sezione del testo, Passoni cita ad esempio la posizione di Marianne Martin (che nel suo *Futurist Art and Theory* sosteneva che alla fortuna critica del movimento marinettiano aveva nuociuto la sua erronea identificazione *tout court* con il fascismo), e subito dopo le posizioni di Crispolti (in particolare, circa la suddivisione del "Secondo Futurismo" in diverse fasi, l'ultima delle quali segnata dall'emergere dell'aeropittura; FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.).

<sup>228</sup> Spicca, e anche questo non stupisce, la più volte incontrata introduzione di Marinetti alla mostra di aeropittura della Biennale del 1934.

<sup>229</sup> FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.

Quanto invece alle schede dei vari autori (che si affiancano alle riproduzioni fotografiche delle opere esposte), si tratta di testi tra loro molto diseguali<sup>230</sup>; nello specifico, quella dedicata a Regina – che in mostra espone *L'amante dell'aviatore* – ha un carattere eminentemente biografico, e segnala gli eventi fondamentali dell'intera carriera della scultrice<sup>231</sup>.

La prima recensione della rassegna in cui si parli di Regina è ancora una volta offerta da Luigi Bracchi, che nella sua rubrica dedicata alle gallerie milanesi sulle pagine de «La Martinella di Milano»<sup>232</sup> dedica un certo spazio all'esposizione. Anche stavolta Bracchi – e ormai la cosa non ci stupisce più – non risparmia certo lodi alla rassegna: anche se va detto che la sua penna è quasi sempre abbastanza generosa (e comunque molto più benevola di tanta critica del tempo), certo in alcuni incisi l'esaltazione del Futurismo assume toni quasi marinettiani<sup>233</sup>.

---

<sup>230</sup> Tendenzialmente, l'obiettivo pare essere stato quello di redigere un semplice resoconto biografico, ma in realtà più di qualche scheda si presenta piuttosto come un profilo critico, affidato alla penna di autori che sul conto degli artisti in questione avevano scritto già in epoca futurista (con una particolare predilezione, come è ovvio, per le parole di Marinetti). Peraltro, è molto probabile che tale disomogeneità tra le varie schede sia dovuta al fatto che esse sono state redatte direttamente dagli artisti o da chi per loro (o forse da Passoni, ma comunque sulla base di materiale di prima mano proveniente dagli artisti): infatti, tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani ho rinvenuto una lettera di Peppino Palazzoli, su carta intestata della Galleria Blu, datata 29 novembre 1969, in cui si precisa quanto segue: «Alla pittrice Regina Bracchi, via Rossini 3, Milano. Egregio Signore [«anzi, gentile signora» aggiunto a mano, *ndr*], la mia galleria ha incluso nel suo programma di mostre da presentare nel corso dell'attuale stagione artistica, l'allestimento di una mostra dedicata all'AEROPITTURA. Tale Mostra sarà allestita con la collaborazione del noto critico d'arte Franco Passoni, che presenterà la Mostra sottolineando l'importanza di questo interessante momento artistico. Poiché Lui [*sic*] è stato uno dei protagonisti di quel periodo storico, La invito a partecipare alla Mostra con una Sua significativa opera di quel tempo. La prego, oltre alla Sua adesione, di farmi avere al più presto una fotografia dell'opera da esporre e, possibilmente, una Sua fotografia personale dell'epoca. Mi invii anche i suoi dati biografici, monografici e tutti quei documenti che ritiene utili all'iniziativa culturale che riguarda l'importante movimento storico. Nell'attesa La ringrazio e La saluto con la più viva cordialità. Dott. Peppino Palazzoli» (Milano, Archivio Fermani).

<sup>231</sup> Curiosamente, nella scheda non si segnala la partecipazione alla rassegna *Nuovi materiali, nuove tecniche*, che pure è certamente di grande importanza e che tra l'altro – come abbiamo visto – era stata anch'essa curata da Passoni.

<sup>232</sup> LUIGI BRACCHI, *Gallerie di Milano. Galleria Blu Via Senato*, in «La Martinella di Milano», aprile-giugno 1970.

<sup>233</sup> Ad esempio, Bracchi racconta delle «due serate affollatissime d'un pubblico d'amatori e di giovani che a mezzo d'un registratore poterono sentire la voce di Marinetti nelle sue più famose declamazioni», oppure insiste sul tema della giovinezza evidenziando come Cangiullo, presente alla seconda delle serate citate, «benché anziano, intrattenne il pubblico con uno spirito indiatolato squisitamente giovanile»; né, ancora, è priva di echi futuristi la chiusura, in cui il Futurismo viene delineato come «un movimento che precorre di decine d'anni le pretese avanguardie scoperte oggi da certa critica di poca memoria» (*ibidem*).

Il 2 giugno Passoni scrive della mostra su «L'Avanti!»<sup>234</sup>, riprendendo ampie parti del suo contributo in catalogo e per lo più limitandosi ad adattarle alla forma della recensione giornalistica. Tra quanto il critico non aveva già segnalato in catalogo, non sono molte le considerazioni interessanti sul piano storico-artistico; semmai, mi pare alquanto significativo che nell'articolo – che pure è pubblicato sul quotidiano del Partito Socialista – si percepisca soprattutto la volontà di approfondire la questione dei rapporti del Futurismo con la politica, quanto meno preoccupandosi di attenuare la semplicistica assimilazione tra esso e il fascismo, per promuovere una mostra «che invita alla riflessione e che al disopra [*sic*] di certi fatti, sicuramente accaduti, invita a vederci da angolazioni differenti per le indicazioni che si ritrovano puntualmente in opere assai più recenti e vicine a noi, prodotte dalle ultime leve».

Qualche giorno più tardi, una nuova recensione compare su «Mostre e gallerie» a firma di Gino Traversi<sup>235</sup>, ma ai fini di un dibattito critico sulla figura di Regina è di scarso significato<sup>236</sup>, mentre leggermente più interessante è la pur breve recensione pubblicata dall'ex-futurista Lepore – che era tra gli espositori – sul «Corriere d'Informazione»<sup>237</sup> (anche se l'autore non va al di là di un generico e poco entusiastico apprezzamento)<sup>238</sup>; infine, Regina è citata in altre tre recensioni della rassegna, tutte assai poco significative: in un articolo di Alfio Coccia su «L'Eco di Bergamo»<sup>239</sup>, in un

---

<sup>234</sup> Franco Passoni, *Prende il volo l'aeropittura dopo anni di strano silenzio*, in «L'Avanti!», 2 giugno 1970.

<sup>235</sup> GINO TRAVERSI, *Aeropittura futurista*, in «Mostre e gallerie», 7 giugno 1970.

<sup>236</sup> A proposito di Regina, il recensore indica solamente «un certo simbolismo analogico», che a suo avviso la accomuna a Mino Rosso e a Crali. Semmai, il contributo è più significativo per la positiva valutazione della rassegna, di cui elogia in particolare «la specifica funzione culturale, la facoltà cioè di avere occasionato incontri utili per lo studio e l'approfondimento di poetiche e di autori malnoti o comunque oggetto di valutazioni discordanti», lamentando contestualmente la scarsa sensibilità degli «organi comunali preposti alla diffusione della cultura», a suo dire incapaci di cogliere – per le ragioni politiche che sappiamo – il richiamo potenzialmente internazionale dell'evento (*ibidem*).

<sup>237</sup> MARIO LEPORE, *Aeropittura futurista*, in «Corriere d'Informazione», 17-18 giugno 1970.

<sup>238</sup> Al più, Lepore sottolinea che «si può anche constatare come alcuni degli artisti presentati anticipino esperienze che in definitiva sono ancora nel tempo d'oggi». D'altra parte, Lepore pare aver ormai dimenticato, se non forse addirittura rinnegato, la sua stagione futurista: ad esempio, come si vedrà fra poco, Benedetto ricorda che l'artista-critico napoletano fu l'unico, tra gli ex-futuristi da lui contattati per sottoscrivere il «pronunciamento Futurismo-oggi», a non degnarlo nemmeno di una risposta (ENZO BENEDETTO, *Parallelismi*, in MARIO VERDONE, a cura di, *Acquaviva*, catalogo della mostra Savona, 1987, Savona, Comune di Savona, 1997, pp. 97-101: 97).

<sup>239</sup> ALFIO COCCIA, *Pittori in controluce. Fillia*, in «L'Eco di Bergamo», 4 luglio 1970. Come suggerisce il titolo, in realtà la mostra è per l'autore poco più di un pretesto per ricordare il solo Fillia.

contributo di Garibaldo Marussi per «La Nuova Tribuna»<sup>240</sup> e in quello estremamente tardivo di Pino Zanchi (che ne scrive addirittura nel febbraio del 1971)<sup>241</sup>.

## **2.14 Primo interesse per Regina da parte di Benedetto e «Futurismo-oggi» (1970)**

Interessantissima, sebbene piuttosto breve, è la recensione della mostra sull'aeropittura che compare su «Futurismo-oggi»<sup>242</sup>, rivista diretta da Enzo Benedetto – di cui già si è parlato a proposito di «Arte Viva» – che a partire dal 1969 aveva cercato di dare concreta attuazione ai principi contenuti in un omonimo manifesto (o meglio «pronunciamento»<sup>243</sup>) da lui stesso promosso e pubblicato nel 1967. Prima di trattare della recensione, dunque, conviene analizzare brevemente la storia e l'orizzonte storico-critico di «Futurismo-oggi».

Dopo il naufragio dell'impresa editoriale di «Arte Viva» (che chiuse i battenti nel 1959, dopo un solo anno di vita), Benedetto non era rimasto con le mani in mano, né aveva abbandonato la sua posizione oltranzisticamente futurista. Se si presta fede a quanto riportato nelle già citate «Notizie biografiche del volume curato da Verdone<sup>244</sup>, già nel 1960 Benedetto avrebbe redatto «un importante studio in difesa del futurismo italiano in occasione della grande Mostra di Picasso»<sup>245</sup>; poi, nel 1967, Benedetto promuove la già citata dichiarazione «Futurismo-oggi», che viene firmata anche da Acquaviva, Bruschetti, Cavigliani, Crali, Tullio d'Albisola, Dal Monte, Delle Site, Dottori, Mara-

---

<sup>240</sup> GARIBALDO MARUSSI, *Aeropittura e Renato Birilli*, in «La Nuova Tribuna», luglio-agosto 1970. Contestualmente, peraltro, Marussi recensisce una personale di Gerardo Dottori.

<sup>241</sup> PINO ZANCHI, *Cronache d'arte. Aeropittura futurista a cura di Franco Passoni*, in «Il giornale di Pavia», 14 febbraio 1971. Zanchi riprende ampi estratti del testo di Passoni in catalogo.

<sup>242</sup> *Mostra aeropittura*, in «Futurismo-Oggi», giugno 1970.

<sup>243</sup> È stato Benedetto stesso ad evidenziare come la scelta della definizione da dare al testo sia caduta sul vocabolo "pronunciamento" «in rispetto dei "manifesti" del tempo di Marinetti» (ENZO BENEDETTO, *Parallelismi*, in MARIO VERDONE, a cura di, *Acquaviva*, catalogo della mostra Savona, 1987, Savona, Comune di Savona, 1987, pp. 97-101: 97).

<sup>244</sup> *Notizie*, in MARIO VERDONE, *Benedetto*, Roma, Arte Viva, 1977 («Quaderni di Futurismo-oggi», 22).

<sup>245</sup> Purtroppo Benedetto – o chi per lui – non precisa nulla né sul suo presunto «studio», né sulla mostra in questione (che potrebbe però essere la retrospettiva allestita alla Tate Gallery: *Picasso*, Londra, Tate Gallery, 6 luglio - 18 settembre 1960). Va detto però che – come già si è avuto modo di verificare a proposito di «Arte Viva», la cui fondazione risulta retrodatata di nove anni – tali *Notizie* non sono da considerarsi del tutto attendibili.

sco, Pettoruti e Sartoris<sup>246</sup> (cui in seguito si aggiungeranno altri futuristi vecchi e nuovi, tra cui – per restare ai nomi del futurismo "storico" – Aschieri, Bellanova, Buccafusca, Castrense Civello, Dolfi, Dessy, Diulgheroff, Maria Goretti, Morpurgo, Pannaggi, Peruzzi, Sanzin e anche Scrivo, nonostante quanto abbiamo ipotizzato a proposito dei suoi rapporti con Benedetto)<sup>247</sup>.

Tale «pronunciamento» è ancora oggi pressoché sconosciuto. È stato lo stesso Benedetto a raccontarne la genesi<sup>248</sup>:

Al mio ritorno [dalla Seconda guerra mondiale, ndr] secondo un programma lungamente meditato in prigionia avvicinai i "vecchi" futuristi ancora reperibili come tali, al fine di organizzare, nonostante le prevenzioni e le ostilità tanto diffuse, una difesa attiva attraverso fatti ed opere con l'apporto dei sopravvissuti fedeli all'idea del Futurismo.

Con questo proposito, dopo aver incontrato Benedetta e gli altri futuristi residenti – allora – in Roma, scrissi il 18 maggio 1967 ad Acquaviva, Delle Site, Dottori, Lepore, Marasco e Pettoruti, inviando la bozza di un "pronunciamento" (lo chiamai così in rispetto dei "manifesti" del tempo di Marinetti) per chiedere l'approvazione del documento e suggerimenti e consigli.

Soltanto Lepore non mi rispose.

In seguito, ottenute le adesioni degli artisti di cui sopra, il manifesto viene pubblicato a Roma, in duecento esemplari e con la data del 16 giugno, dalle edizioni di Arte Viva; due anni più tardi, sarà ristampato in una versione leggermente diversa – da considerarsi definitiva – nel primo numero della rivista che appunto da esso trae il proprio nome<sup>249</sup>. Dato che si tratta comunque di un testo

---

<sup>246</sup> BARBARA STAGNITTI, *Enzo Benedetto e la continuità del Futurismo*, in BARBARA STAGNITTI, a cura di, «*Si va sempre / verso il tempo / che verrà*». *Enzo Benedetto e «Futurismo-oggi»*. *Corrispondenza (1969-1992)*, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 9-50: 11.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> ENZO BENEDETTO, *Parallelismi*, in MARIO VERDONE, a cura di, *Acquaviva*, catalogo della mostra Savona, 1987, Savona, Comune di Savona, 1987, pp. 97-101: 97

<sup>249</sup> *Manifesto di Futurismo-oggi*, in «Futurismo-oggi», dicembre 1969. Altrettanto interessante è il curioso editoriale della rivista, di fatto affidato ad una (bellissima) composizione poetica firmata genericamente «futurismo-oggi» e impaginata – naturalmente – alla maniera futurista: «siamo tutti matti! / in un paese ove si crede soltanto nella materia / ove si onorano i campioni dell'arrivismo / si aspira soltanto ai quattrini QUATTRINI QUATTRINI per avere tutto ciò che è possibile ed anche GLORIA SUL VUOTO / in questo paese di santi bestemmiate / noi crediamo / CREDIAMO nella forza dell'arte / nell'intramontabile sviluppo dell'intelligenza / che si eleva nel nuovo / sempre più nuovo / CREDIAMO NEL FUTURISMO / siamo matti / lo affermiamo aperto e speriamo di trovare matti come noi artisti non brutalizzati dai calcoli dalle opportunità per godere un mondo sereno / siamo matti non perché futuristi ma perché CREDIAMO / siamo matti e cerchiamo altri matti a raccolta / futurismo-oggi» (*Siamo tutti matti!*, in «Futurismo-oggi», dicembre 1969).

piuttosto breve, credo sia utile riportarlo integralmente nella sua versione ultima, che non solo risulta di più agevole reperimento, ma che rispetto alla prima può anche dirsi certamente più organica:

I MOVIMENTI artistici della nostra epoca, dall'Impressionismo in avanti, si sono manifestati attraverso le maggiori personalità del mondo delle arti plastiche. Queste hanno influenzato il gusto partendo da *postulati tecnici* che hanno spronato l'inventiva e l'immaginazione: mezzi di creazione che caratterizzano ciascun artista in un determinato momento. Trascorso questo momento ed evoluto l'artista verso nuove esperienze, si rivelano tardi seguaci oppure inutili imitatori. La critica, che interviene a *posteriori*, classifica i gruppi o le scuole tenendo principalmente conto delle personalità più spiccate. Ma queste interpretazioni ed i relativi studi non possono influenzare i fatti creativi che sono precedenti. Valgono per la conoscenza e l'interpretazione di determinate esperienze e possono aver alto valore interpretativo ed educativo, dei vari momenti della storia dell'arte.

Di tutti i movimenti artistici di questo secolo, però, soltanto il Futurismo *non nasce da postulati tecnici* e costituisce pertanto un fenomeno eccezionale che ne sottolinea la particolarità. Questo movimento, infatti, prima di concretarsi in espressioni d'arte, è nato e si è manifestato come *corrente di pensiero*. Un modo di intendere la vita e viverla. Un'esplosione di serenità che affronta i problemi del tempo corrente, consapevole del fatto che l'individuo rimarrà sempre al centro dell'universo nel quale vive e che egli stesso perfeziona continuamente nelle strutture più intime.

CONSIDERARE IL FUTURISMO con lo stesso metro usato per lo studio di altri movimenti, concentrandone il giudizio sulle manifestazioni delle arti plastiche dei maggiori artisti degli anni dal 1910 al 1920 od ancora più avanti (a seconda della buona disposizione del critico) può essere importante ai fini dell'interpretazione dei singoli artisti, ma rappresenta un fenomeno preoccupante di incomprensione.

CONTRO QUESTA INCOMPRESIONE INTENDIAMO RIBELLARCI Il Futurismo è – in primo luogo – un'*idea*, non soltanto la raccolta di una stupenda serie di opere ed intuizioni ereditate da Balla, Boccioni, Sant'Elia, Carrà ed altri. Un'idea nata alla vita con il primo manifesto di F.T. Marinetti (Figaro 1909) che trovò vibrante appoggio tecnico a più riprese negli anni seguenti per le maggiori attività dell'arte e della vita, a partire dal manifesto sulla pittura-scultura [*sic*] firmato da Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini nel 1910. Un'idea che dal 1909 in avanti ha raccolto e stimolato molte intelligenze, anche inconsciamente. Così coloro che hanno seguito la corrente del Futurismo soltanto per simpatia verso alcune manifestazioni particolari. Così – infine – gente come noi che ne siamo tuttora degli *assertori*.

Il Futurismo non ebbe un limitato arco di tempo. Affermare ciò, significa non afferrare il senso delle cose e la verità.

SI TRATTA di un moto di pensiero vivo sempre attuale a livello di qualunque età: nel 1910, nel 1920, nel 1940, nel 1960 ed oltre.

LO SPREZZO DEL PERICOLO l'entusiasmo per le belle idee, la tensione verso il domani e l'ignoto, l'apprezzamento dei valori nuovi del progresso e della scienza: l'amore per la personalità umana, per il genio e l'intelligenza, l'originalità (elemento base per tutte le espressioni d'arte): tutto questo vive al di fuori delle considerazioni critiche che possono accompagnare l'attività di uno o più artisti.

Dopo questi anni di incomprendimento e confusione è giunto – infine – il momento di esigere un'esatta interpretazione della nostra spinta ideale.

I GIOVANI, nelle cui mani si affida la sorte delle idee vive, devono conoscere ed apprezzare l'essenza di un apporto così vasto di iniziative che, senza divenire fenomeno di *moda* od elemento di *snobismo*, si è imposto come corrente di pensiero alimentando idealmente l'interesse dell'intelligenza viva.

I sottoscritti che hanno fatto parte del movimento a fianco del suo Animatore nei vari momenti nei quali a ciascuno fu possibile e che con coerente dignità ne sentono ancora la valida presenza, affermano:

1) IL FUTURISMO non può essere considerato come un movimento di avanguardia delle arti plastiche e circoscritto in un determinato periodo di tempo. Esso è una concezione della vita e dell'arte in senso pieno e trascendente. Una concezione rivoluzionaria in continuo rinnovamento perché si fonda, appunto, sul divenire delle cose e delle idee.

2) SI DEVONO combattere gli interventi effettuati a nome del Futurismo da alcuni involontari o volontari necrofori. Vi sono ancora futuristi vivi e vitali: essi soltanto hanno il diritto-dovere di intervenire in questioni di Futurismo.

3) I FUTURISTI anche e specialmente i giovani, si raccolgano senza soggezione di essere ritenuti passatisti, attorno alle idee centrali del Futurismo. Troveranno rispetto e comprensione per le autentiche forze nuove, confermeranno la validità di questa "idea" e collaboreranno all'affermazione di quei valori spirituali che danno bellezza alla vita.

Per oggi e per domani.

L'impostazione è chiarissima, ed è del resto assolutamente coerente con quanto già qualche anno prima – ad esempio – aveva sostenuto Acquaviva nell'importante articolo che aveva preceduto la

pubblicazione di *Futurismo 1909-1920-1961*. Sfortunatamente, gli studi dedicati a «Futurismo-oggi» sono pochi, e dunque allo stato attuale non è agevole capire quanto la «bozza» di pronunciamento di cui parla Benedetto sia stata modificata dai suoi interlocutori (sappiamo che è avvenuto certamente<sup>250</sup>, ma non in quale misura); certo però – nonostante la questione sia da approfondire – mi pare che alcuni passi siano in qualche modo debitori del pensiero di Acquaviva: si pensi ad esempio alla sezione in cui si accenna alle date 1910, 1920 e 1960 (oltre che 1940), che pare riprendere quasi letteralmente la scansione proposta dal pittore-giudice nel titolo del suo volume<sup>251</sup>. Possiamo ora tornare alla recensione della mostra di aeropittura. È da notare, innanzitutto, la distinzione proposta tra due gruppi di futuristi: i «futuristi che ricordiamo con affetto e stima» (ovvero i defunti)<sup>252</sup>, e i «futuristi viventi» (tra cui è inclusa anche Regina)<sup>253</sup>; poi, tra questi ultimi, non meno importante è l'ulteriore suddivisione tra coloro che hanno aderito al «manifesto "futurismo-oggi" del giugno 1967» (segnalati con un asterisco) e coloro che invece non lo hanno fatto (Regina è tra questi); infine, pur lodando l'iniziativa, la recensione non manca di segnalare che – in mostra – «comunque il gruppo non è presente al completo in quanto mancano Angelucci, Aprea, Belli, Benedetto, Dalmonte [*sic*], Ginna, Marasco, Peruzzi e Pettoruti».

Guardando ai nomi presenti nella mostra allestita da Passoni e Palazzoli, immediatamente si nota l'assenza (pesante) di Benedetto. È effettivamente molto strano: non tanto per la qualità della sua opera aeropittorica, non migliore né peggiore di quella di altri, quanto piuttosto perché Benedetto era l'anima di «Futurismo-oggi», ovvero della realtà che con maggior convinzione e assiduità si batteva per garantire al Futurismo una nuova e larga visibilità; evidentemente, dunque, c'è da chiedersi perché non compaia. Sicuramente la ragione non può consistere nelle difficoltà di reperimento del materiale cui faceva cenno Palazzoli nell'ultima pagina del catalogo della mostra: la giustificazione poteva forse valere per qualche futurista che si era inabissato nelle pieghe della storia e dell'arte, e che dunque era improbabile riuscire a contattare e raggiungere, ma certo non per l'artista che più di ogni altro si ergeva nel panorama contemporaneo quale vessillifero del movimento. E peraltro, se anche per qualche insondabile ragione fosse stato difficile contattare Benedetto direttamente, lo si sarebbe potuto facilmente raggiungere indirettamente tramite uno qualsiasi

---

<sup>250</sup> Cfr. ENZO BENEDETTO, *Parallelismi*, in MARIO VERDONE, a cura di, *Acquaviva*, catalogo della mostra Savona, 1987, Savona, Comune di Savona, 1997, pp. 97-101.

<sup>251</sup> Detto questo, comunque, l'articolo di Acquaviva appare decisamente più articolato e consapevole.

<sup>252</sup> «Sono presentate opere dei futuristi che ricordiamo con affetto e stima: Ambrosi, Andreoni, Azari, Balla, Ciacelli, Corona, Fillia, Forlin, Prampolini, Mino Rosso, Sironi e Tano» (*ibidem*).

<sup>253</sup> «E vi sono opere dei futuristi viventi: Acquaviva\*, Benedetta Marinetti, Bruschetti\*, Caviglioni, Costa, Crali\*, D'Albisola\*, Delle Site\*, Di Bosso\*, Dottori\*, Korompay, Lepore, Monachesi, Oriani, Pozzo\*, Regina, Tato e Tulli» (*ibidem*).

si dei «futuristi viventi» che avevano aderito a «Futurismo-oggi». Si può forse attribuire l'assenza alla fretta con cui l'esposizione è stata organizzata? Non direi, perché tutto sommato l'invito di Palazzoli a partecipare all'esposizione – ne fa fede la lettera da me rinvenuta tra le carte di Regina, cui già si è accennato in nota – era partita a fine novembre, e non c'è dubbio che se questo tempo poteva essere ristretto per rintracciare le opere di qualche ex-futurista che alla sua vecchia opera non si interessava da anni, certo questo non poteva valere per Benedetto, che al contrario la sua opera futurista l'aveva sempre conservata attentamente.

Quale può essere, allora, la motivazione di tale assenza, che non possiamo in alcun modo considerare marginale e che ci interessa moltissimo per ricostruire il clima del dibattito anche attorno alla figura di Regina? A mio avviso, è molto probabile che Benedetto non abbia esposto da Palazzoli perché l'impostazione critica di Passoni era chiaramente improntata ad una precisa collocazione storica del Futurismo entro la fine della Seconda guerra mondiale: nelle ultime righe del suo testo in catalogo si poteva infatti leggere che

Con il sopravvenire della seconda guerra mondiale l'*Aeropittura* si spegneva e nell'immediato dopoguerra finiva con il seguire le sorti di tutto il Movimento Futurista, che le nuove leve d'avanguardia abbandonarono per altri interessi<sup>254</sup>.

Certo Benedetto doveva aver apprezzato la mostra, soprattutto perché perfettamente consapevole del fatto che essa potesse contribuire a stimolare il dibattito sul Futurismo; tuttavia, per coerenza con la linea sostenuta con grande vigore sulla sua rivista, egli non poteva permettersi di abdicare a quel concetto dell'atemporalità del Futurismo su cui aveva basato non solo – direi – un'impresa editoriale, ma ancor più un modo di concepire l'arte e la vita stessa. E questo, peraltro, potrebbe anche contribuire a spiegare perché la mostra – certo importantissima per la riscoperta del movimento marinettiano – potesse essere liquidata dalla rivista (che in altre occasioni non mancava affatto di pubblicare articoli dotti e approfonditi) con un semplice trafiletto di poche righe e privo di firma.

---

<sup>254</sup> FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.

## 2.15 *La monografia di Scheiwiller e Il linguaggio del canarino (1971)*

Nel gennaio del 1971, dopo oltre quarant'anni di carriera, finalmente Regina vede coronati i suoi sforzi dalla pubblicazione di una monografia dedicata alla sua opera. Curata da Vanni Scheiwiller nella duplice ma non inedita veste di autore ed editore, la monografia<sup>255</sup> fu pubblicata quale sessantesima tappa della celeberrima collana "in sedicesimo" dedicata all'«Arte Moderna Italiana». Al testo critico di Scheiwiller, intervallato da disegni, seguono prima il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* (qui per la prima volta ripubblicato dopo gli anni del Futurismo), e poi quarantaquattro tavole in bianco e nero con le riproduzioni di altrettante opere, cronologicamente scalate tra il 1925 e il 1970; a conclusione del volume, infine, appena prima della bibliografia (la prima dedicata a Regina), compare un succinto profilo biografico della scultrice, su cui torneremo ampiamente a partire dal prossimo capitolo.

Scheiwiller è un altro personaggio che non ha bisogno di presentazioni particolarmente approfondite, poiché la sua attività è arcinota e da sempre molto stimata. Nato a Milano nel 1934, era figlio di Giovanni, direttore della libreria Hoepli per interi decenni, e dal 1925 anche editore in proprio di libri d'arte e di letteratura (con le celebri edizioni «All'insegna del Pesce d'Oro» da lui fondate). Subentrato giovanissimo al padre nella gestione della piccola casa editrice (già nel 1951), sino alla sua prematura scomparsa nel 1999 Vanni Scheiwiller si è distinto per la qualità dei volumi da lui pubblicati, spesso piccoli o addirittura piccolissimi («libri e microlibri, non tascabili ma taschinabili»<sup>256</sup>), e peraltro – nella massima parte dei casi – editi in tiratura limitata; nel 1977 avrebbe inoltre fondato la Scheiwiller Libri, con la quale avrebbe proseguito sulla medesima linea editoriale sino alla sua scomparsa. Per quanto ci riguarda più da vicino, inoltre, ci sono almeno un paio di dati che vale la pena di segnalare a proposito di Scheiwiller. Innanzitutto, è importante ricordare che l'editore intratteneva con Regina (di cui era anche collezionista) un saldo rapporto di amicizia; inoltre, giova sottolineare che quello con l'artista pavese non era il suo solo rapporto con gli ex-futuristi, poiché al contrario lui stesso, in un contributo del 1995 dedicato all'attività editoriale di Marinetti, aveva potuto evidenziare la fitta trama di rapporti personali che da molto tempo legavano la sua famiglia al Futurismo:

---

<sup>255</sup> VANNI SCHEIWILLER, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1971.

<sup>256</sup> VANNI SCHEIWILLER, *Trent'anni di editoria «inutile»*, in CHIARA NEGRI, a cura di, *Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti*, catalogo della mostra Milano, Museo di Milano, 1983, Milano, Libri Scheiwiller, Milano, 1983, pp. 127-131; cfr. anche CECILIA GIBELLINI, *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller*, Mart, Rovereto, 2007, pp. 25:69: 33.

il mio interessamento e ammirazione per F.T. Marinetti e la sua famiglia, diciamo pure amicizia, li ho ereditati da mio padre [...]. Amicizia continuata nel secondo dopoguerra, dopo la morte del fondatore del Futurismo, attraverso la vedova, Benedetta, e la figlia Vittoria [...]; amicizia che continua oggi con il nipote, Filippo Piazzoni<sup>257</sup>;

Di fatto Scheiwiller [sta parlando di suo padre, *ndr*] era amico e divenne editore (e lo sono stato poi io) di ex futuristi come Carrà, Soffici, Severini, Rosai, Morandi, Licini, Arturo Martini [...].

Per non parlare di Enrico Prampolini, che mio padre accolse nella sua storica collana dell'«Arte Moderna Italiana». Nel '30 ebbe addirittura uno scontro «editoriale» con lo stesso Marinetti, per via della pubblicazione su *L'architetto Antonio Sant'Elia* di Alberto Sartoris [...].

Ebbe inoltre contatti con Balla, Russolo, col cognato di Boccioni, con Tullio d'Albisola, Fillia, Thayath [*sic*] (che gli donò «la Bauta», 1920)...

Detto questo, va infine precisato che tali relazioni umane e intellettuali si tradussero anche in un discreto numero di pubblicazioni dedicate a futuristi, soprattutto ad opera di Vanni (e d'altra parte, come ha scritto lui stesso, «come poteva reagire un figlio a un padre, che aveva già pubblicato tutto il meglio dell'arte italiana contemporanea, soprattutto figurativa e novecentesca? Col ricupero delle avanguardie storiche, soprattutto il futurismo e l'astrattismo [...]»<sup>258</sup>):

I futuristi, soprattutto certi appartati e considerati minori e, per un giovane editore come ero allora, mi intrigava la figura di F.T. Marinetti e la sua rivoluzione tipografica. Dalla mia *Piccola antologia di poeti futuristi* (1958) ai *Poeti del secondo futurismo italiano* (1973), ai *Poeti futuristi, dadaisti e modernisti in Italia* (1974) [...]. Ho fatto così a tempo, dagli Anni 50, a pubblicare e frequentare futuristi, dadaisti (soprattutto Julius Evola) [...].

Monografie su Primo Conti, Tullio Crali, Renato Di Bosso, Nicolay Diulgheroff, Gerardo Dottori, Fillia, Bruno Munari, Osvaldo Peruzzi, Enrico Prampolini, Aligi Sassu, Regina, libri e *plaque* di Apollinaire & Marinetti, Carlo Belloli, Bontempelli, Cangiullo, Farfa, Ginna, Govoni, Meriano, Palazzeschi, Tullio d'Albisola, Vann'Antò, persino De Pisis futurista... [...].

---

<sup>257</sup> VANNI SCHEIWILLER, *F.T. Marinetti editore. Visto da un editore "inutile"*, in *La grande Milano tradizionale e futurista. Marinetti e il Futurismo a Milano*, catalogo della mostra Milano, Palazzo di Brera - Biblioteca Nazionale Braidense - Accademia di Belle Arti, 10 ottobre - 18 novembre 1995, Roma, Edizioni De Luca, 1995, pp. 73-88: 73.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

Anche per me, la riscoperta dei libri futuristi fu l'esperienza editoriale dei miei vent'anni. Non «errori» ma «entusiasmi» di gioventù<sup>259</sup>.

Ciò detto, dunque, si comprende perché, e con quale obiettivo, Scheiwiller abbia deciso di pubblicare questa piccola monografia su Regina: da un lato si trattava di una pubblicazione coerente con una linea editoriale ormai di lunga data, che aveva già dato importanti frutti e che ancora ne avrebbe dati in seguito; dall'altro, essa era al contempo una testimonianza della stima che lo Scheiwiller editore e collezionista nutriva nei confronti dell'artista, e l'omaggio dello Scheiwiller uomo ad un'amica quasi ottantenne, che nonostante una vita dedicata alla scultura non aveva ancora avuto il piacere di essere oggetto di una vera e propria pubblicazione monografica. Peraltro, il volume ha un valore simbolico che non si può trascurare, poiché in qualche modo esso sembra celebrare ufficialmente quel risveglio di interesse nei confronti dell'opera reginiana che già si era chiaramente respirato negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione, con l'inclusione di alcuni lavori dell'artista – come abbiamo visto – nella mostra della Galleria Blu (che riscopriva un periodo lontano della sua parabola creativa) e nella rassegna di Caorle (che invece ne leggeva l'opera, e non solo quella più recente, in termini di stretta attualità). Ancora una volta, dunque, come spesso gli è accaduto durante la sua lunga storia di «editore inutile» (come egli stesso amava autodefinirsi)<sup>260</sup>, Scheiwiller aveva saputo assaggiare l'aria con acume e sensibilità, pubblicando la sua monografia proprio nel momento in cui essa poteva porsi allo stesso tempo come un punto di arrivo e come un nuovo punto di partenza per il dibattito sull'arte reginiana.

Posto tutto questo, e pur riconoscendo all'impresa scheiwilleriana un carattere assolutamente meritorio, va però precisato che da un punto di vista strettamente storico-critico il suo volume – fatte

---

<sup>259</sup> *Ibidem*. Non è qui il caso di segnalare tutti i volumi citati da Scheiwiller, le cui indicazioni bibliografiche sono tuttavia facilmente rintracciabili nel sistema bibliotecario nazionale.

<sup>260</sup> VANNI SCHEIWILLER, *F.T. Marinetti editore. Visto da un editore "inutile"*, in *La grande Milano tradizionale e futurista. Marinetti e il futurismo a Milano*, catalogo della mostra Milano, Palazzo di Brera - Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana - Accademia di Belle Arti, Sala Napoleonica, 10 ottobre - 18 novembre 1995, Roma, Edizioni De Luca, 1995, pp. 73-81 (la definizione di "editore inutile" è evidentemente nel titolo, a p. 73). Altra divertente autodefinizione, derivata dal formato in genere molto ridotto dei suoi volumi («taschinabile», come amava dire con un arguto gioco di parole), era quella di «editore in-32° a tiratura limitata» (CECILIA GIBELLINI, *Vanni Scheiwiller e il libro d'artista*, in CECILIA GIBELLINI, a cura di, *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller*, Rovereto, Mart, 2007, pp. 25-69: 25). Oltre al volume della Gibellini, per la ben nota attività editoriale della famiglia Scheiwiller si veda anche il già citato CHIARA NEGRI, a cura di, *Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai Novissimi. Tre generazioni di editori d'arte e letteratura*, catalogo della mostra Milano, Museo di Milano, 1983, Milano, Libri Scheiwiller, Milano, 1983.

salve alcune citazioni attribuite a Regina (che senz'altro, dato il rapporto privilegiato tra i due, siamo pienamente autorizzati a considerare veritiere e fedeli alla visione della scultrice) – non offre né significative novità, né considerazioni di particolare interesse. La prima parte del suo testo, intitolata *Sculture futuriste e astratte di Regina*, si limita per lo più a indicare (in maniera abbastanza precisa, anche se non del tutto) le partecipazioni della scultrice alle mostre collettive del Futurismo (nel quale «fu F.T. Marinetti ad arruolarla [...] e non lei, da volontaria»); Scheiwiller non tratta, invece, della precedente personale presso la Galleria del Senato, che pure è segnalata nel profilo biografico e che abbiamo visto essere uno snodo fondamentale per la carriera di Regina. Oltre a questo, ed oltre ad alcune considerazioni – purtroppo marginali – sul *Manifesto dell'aeroplastica futurista* (che viene qui, comunque, commentato per la prima volta in un testo critico dedicato a Regina), Scheiwiller riporta due interessantissimi pensieri dell'artista, che in seguito sono stati abbondantemente ripresi in buona parte della bibliografia:

Sono stata sempre all'avanguardia, almeno come pensiero; fin da bambina avevo tanta fiducia nel progresso, da essere convinto di non morire più! Ancora oggi, la speranza rimane<sup>261</sup>.

Nel futurismo sono stata sempre autonoma, come mi disse nel lontano '36 Marinetti e cioè ho lavorato secondo la vera essenza del futurismo tanto che possono essere futuriste anche le mie ultime opere<sup>262</sup>.

Sebbene apparentemente abbastanza anonime e fondamentalmente aneddotiche, le due citazioni in questione sono in realtà a mio avviso piuttosto interessanti, specie se accostate l'una all'altra. In qualche modo, infatti, i due aforismi sembrano poter essere interpretati in termini che non sarebbero dispiaciuti a Benedetto e agli artisti di «Futurismo-oggi», poiché è chiaro che nel 1971, per una ex-futurista che era certamente al corrente di quanto proponeva la rivista, accennare ad un pensiero «sempre all'avanguardia» e individuare elementi futuristi (o forse, meglio ancora, un'*ispirazione futurista*) anche nelle opere successive all'esperienza degli anni Trenta significava anche – gioco-forza – intervenire nel dibattito che «Futurismo-oggi» aveva stimolato, e nello specifico significava farlo dimostrando in fondo di condividere, nonostante la mancata adesione al manifesto, l'assunto basilare in esso sostenuto, ovvero l'idea che il «Futurismo» non dovesse essere inteso semplicemente come un movimento con una sua precisa connotazione storica, ma piuttosto come un at-

---

<sup>261</sup> VANNI SCHEIWILLER, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 7-24: 7.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

teggimento, una posizione estetica, una atemporale disposizione intellettuale. A questo proposito, peraltro, va segnalato che nella corrispondenza di Benedetto e «Futurismo-oggi» raccolta da Barbara Stagnitti compaiono anche tre brevissime lettere a firma di Regina<sup>263</sup>, tutte e tre successive alla pubblicazione della monografia ma comunque assai interessanti per cercare di comprendere i rapporti dell'artista con Benedetto e la sua rivista (e si tratta, peraltro, di materiale mai esaminato nell'ambito del dibattito critico reginiano):

Milano 2 aprile 72

Caro Benedetto,

mi è giunta graditissima la tua bella rivista che contribuisce a tener vivo l'entusiasmo futurista.

Grazie molto per la sollecita pubblicazione d'una mia foto. Se hai occasione leggi la recensione della mia monografia di Tommaso Trini sulla rivista Domus – Molto belle le foto dei tuoi quadri e i tuoi scritti.

Unita a mio marito ti mando molti auguri affettuosi.

Regina

Milano 10 sett 72

Caro Benedetto,

di ritorno dalla campagna trovo la tua bella monografia con valide presentazioni alle quali mi associo – Grazie di avermela mandata.

Interessante come sempre l'ultimo numero della tua bella rivista e ti rinnovo i ringraziamenti per il tuo ardente entusiasmo nel valorizzare il nostro futurismo passato e presente. Ringrazio della tua gentile richiesta e ti includo una foto.

Con affetto Regina

Milano 15-2-73

Caro Benedetto,

ho ricevuto la tua bellissima Rivista e con piacere abbiamo visto riprodotto [sic] tanto bene la mia scultura.

Grazie infinite – Molto bello il tuo articolo di fondo, condivido sempre le tue idee.

---

<sup>263</sup> BARBARA STAGNITTI, «Si va sempre / verso il tempo / che verrà». Enzo Benedetto e «Futurismo-oggi». *Corrispondenza (1969-1992)*, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 403-405.

Mi decido finalmente a inviarti l'abbonamento e scusa il ritardo  
Mio marito si unisce a me per inviarti i nostri più cordiali saluti

Regina

Unito Assegno Banca Commerciale  
N. 324391

Regina, dunque, parla esplicitamente di un futurismo «presente» (con tanto di sottolineatura), e si dichiara «sempre» d'accordo con quanto scrive Benedetto (e particolarmente con quanto egli afferma nell'articolo citato, in cui ribadisce con chiarezza e vigore i concetti espressi nel manifesto<sup>264</sup>). Perché, allora, ha deciso di non aderire mai al manifesto? È piuttosto difficile dirlo. La mia impressione è che Regina, ormai ultrasettantenne, volesse continuare a sperimentare quell'autonomia assoluta ed illimitata che già le aveva riconosciuto Marinetti, mentre aderire ufficialmente a «Futurismo-oggi» avrebbe invece significato porsi anche un ben preciso orizzonte ideologico e di lotta, tale – almeno potenzialmente – da condizionare la libertà della ricerca. Non è poi da escludere che possano aver pesato anche altre questioni: è possibile, ad esempio, che Regina non ritenesse valide le nuove leve reclutate da Benedetto (le quali oggettivamente non davano prova di grandi capacità), e che dunque non volesse mescolarsi con artisti non al suo livello; e ancora, vista la piega astrattista che la sua arte aveva ormai preso da parecchio tempo (ottenendo anche lusinghieri riconoscimenti di priorità), forse non le dispiaceva neppure poter essere accomunata ai pionieri dell'astrattismo (non futurista). Si tratta solo di ipotesi, evidentemente, o forse ancora meglio di sensazioni non documentate o addirittura non documentabili; in ogni caso, però, quel che è certo è che Regina – mentre nella corrispondenza privata con Benedetto non aveva problemi a sbilanciarsi, sostenendo la bontà e la credibilità delle ipotesi di lavoro di «Futurismo-oggi» – decise invece di non assumere mai, sulla questione, una posizione *ufficiale*, evitando di firmare la famosa dichiarazione.

---

<sup>264</sup> ENZO BENEDETTO, *Ancòra un anno*, in «Futurismo-oggi», gennaio-marzo 1973. Particolarmente incisivo mi pare soprattutto questo estratto: «Così è che noi siamo futuristi come lo fummo ieri, ma nell'azione non possiamo ripetere quello che eravamo ieri. L'ideologia del futurismo è la spina dorsale, il tronco dal quale crescono sempre nuovi virgulti. E senza questi saremmo passatisti imitatori retrogradi e non felici innovatori. È chiaro a tutti che il giovane futurista di oggi non può vedere il mondo nello stesso modo in cui lo vide Boccioni o in cui lo vedemmo noi nel tempo più vicino. I problemi della vita, che è ossigeno dell'arte, erano e sono mutevoli e costituiscono nello stesso tempo la linfa che alimenta l'artista. Non si può essere "poeti" soltanto nella pura contemplazione della natura, avulsi da ciò che accade intorno come degli Dei di un Olimpo che non esiste».

Torniamo ora al testo della monografia di Scheiwiller. Anche la sua seconda parte – dedicata al *M.A.C.-Espace* – si preoccupa per lo più di fare una cronistoria della partecipazione di Regina al movimento, accostando ad essa solo pochissimi e brevi giudizi. Di un certo interesse sono ad esempio le pur laconiche considerazioni che riguardano la poetica di fondo del MAC, o meglio l'interpretazione che di essa Regina vuole dare<sup>265</sup>, così come del resto – sebbene anch'esso sia condensato in pochissime righe – piuttosto rilevante è il giudizio scheiwilleriano sull'eredità futurista confluita del MAC, che sarebbe da individuare in primo luogo – a suo avviso – in quella tendenza a sconfinare oltre l'arte, e verso la vita, che il Futurismo aveva posto quale orizzonte fondamentale del suo operato e che aveva in seguito esportato in differenti tempi e luoghi dell'arte<sup>266</sup>.

Infine, la terza ed ultima sezione del contributo scheiwilleriano è dedicata ai *Disegni di Regina*, e anch'essa nella sostanza propone due sole valutazioni di un qualche rilievo: la prima è una nuova citazione diretta del pensiero di Regina, attraverso la quale la scultrice ribadisce che la sua ispirazione proviene sempre dalla realtà<sup>267</sup>; la seconda, invece, che a Scheiwiller serve per chiudere la sua analisi trovando un minimo comun denominatore tra le produzioni futurista e concretista di Regina, è una citazione dal già esaminato testo di Monnet per la mostra *I primi astrattisti italiani 1913-1940*, e precisamente quella in cui l'autore sostiene che non c'è da stupirsi del fatto che gli unici

---

<sup>265</sup> Dopo aver citato un estratto della presentazione di Bracchi per la mostra da Salto del 1951 (quello in cui il pittore sostiene che «tutta l'arte di Regina – anche laddove il fattore geometrico può risultare preponderante – non è mai il frutto d'una gratuita speculazione matematica, ma il risultato concreto di un'osservazione attenta dei fenomeni che sono alla base d'ogni elemento formativo della natura»), ecco che Scheiwiller – seguendo certamente, in questo, il pensiero dell'amica – viene a sostenere e ribadire quanto espresso da Bracchi, affermando che le tesi da lui proposte «sono anche le idee del *M.A.C.*, che aveva fatto sue quelle di Kandinski, per cui l'arte astratta non esclude il legame con la natura ma che al contrario, questo legame è più grande e più intimo di quanto non lo fosse negli ultimi tempi. Oppure le idee di un Auguste Herbin, che escludeva la possibilità che esistesse un'opera d'arte senza anche un minimo rapporto con la natura esteriore» (VANNI SCHEIWILLER, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 7-24: 13-14).

<sup>266</sup> «Mario Ballocco [...] mette bene a fuoco il problema dell'arte moderna che nelle sue ultime concezioni tende a superare i limiti tradizionali del quadro e della scultura come opere fine [sic] a se stesse per irrompere in ogni manifestazione della vita. Ritorna, come si vede, la marinettiana estetica della macchina da corsa polemicamente preferita alla Vittoria di Samotracia: come l'espressione dell'arte oggi trovi armonica fusione nell'estetica dei vari prodotti dell'industria» (*ivi*, p. 16). In questa prospettiva post-futurista, peraltro, va dunque letta anche la partecipazione di Regina alla rassegna *Materie plastiche in forme concrete*, allestita presso la Saletta dell'Elicottero della Galleria dell'Annunciata: «esperienze di sintesi delle arti. 22 espositori, tra cui Regina. Primavera 1952, con un buon anticipo di 10 anni sul "boom" del "good design"» (*ivi*, p. 14).

<sup>267</sup> «È sempre il vero che mi ispira con una eco più o meno lontana» (*ivi*, p. 18).

"secondofuturisti" ad aver lasciato «qualcosa di duraturo» siano stati quelli che hanno inclinato verso l'astrazione<sup>268</sup>.

La monografia scheiwilleriana viene citata recensita a più riprese. La prima citazione compare su «Paese Sera» del 2 aprile<sup>269</sup>, ma il primo vero e proprio articolo che ne tratta (ma sarebbe improprio parlare di recensione, poiché l'occasione della monografia è semplice pretesto per scrivere di Regina<sup>270</sup>) è a firma di Luigi Bracchi ed appare su «La Martinella di Milano»<sup>271</sup>. Nello specifico, l'intervento di Bracchi è interessante soprattutto per due precisazioni storico-critiche che dobbiamo immaginare ispirate da Regina o comunque con lei concordate: la prima è quella che definisce le modalità della «lenta evoluzione» della scultrice – negli anni giovanili – dalla figurazione all'astrazione<sup>272</sup>, al culmine della quale si verifica l'avvicinamento al Futurismo (che non è dunque causa prima e scatenante della linea creativa avanguardista di Regina, ma piuttosto conseguenza – come vedremo nel dettaglio nel prossimo capitolo – di un'opzione sperimentale maturata altrimenti)<sup>273</sup>; la seconda, invece, riguarda la questione dell'autonomia di Regina in seno al Futurismo («lo riconobbe lo stesso Marinetti»): evidentemente, la scultrice doveva considerare questo dato come un punto d'onore ed un elemento distintivo anche rispetto ad altri colleghi o ex-colleghi<sup>274</sup>.

---

<sup>268</sup> Poiché in realtà, come abbiamo visto, nell'interpretazione di Monnet «non è giusto parlare di astrattismo, considerando una corrente fra le altre, basta dire *arte moderna*», in quanto «essa si identifica tutta con l'astrattismo» (*ivi*, p. 24).

<sup>269</sup> *Quadrante*, in «Paese Sera», 2 aprile 1971.

<sup>270</sup> In particolare, l'intervento di Bracchi è molto importante per i dati biografici che fornisce, e vi si tornerà dunque nel prossimo capitolo.

<sup>271</sup> LUIGI BRACCHI, *Regina*, in «La Martinella di Milano», aprile 1971. Segnalo inoltre che nello stesso numero della rivista il nome di Regina compare anche in un breve trafiletto dedicato a Giovan Battista Alloati, che era stato maestro della scultrice pavese (RAIMONDO COLLINO PANSA, *G.B. Alloati, alpino, scultore degli Alpini*, in «La Martinella di Milano», aprile 1971). Di Alloati, e dell'apprendistato di Regina presso di lui, si parlerà nel prossimo capitolo.

<sup>272</sup> Qui Bracchi, evidentemente, intende il vocabolo «astrazione» in senso etimologico, e non nell'accezione di «astrazione concretista».

<sup>273</sup> «In una successiva, lenta evoluzione, passò poi ad una semplificazione della forma fino ad arrivare ad un estremo sintetismo. Da lì il passo fu breve nell'arrivare all'astrazione. Evoluzione spontanea, ritengo sottolineare perché quel passaggio fu graduale e non improvviso come spesso succede in quelli che lo fanno per convenienza assoggettandosi ad una moda. La necessità d'una semplificazione fu sentita da lei come necessità d'una forma più moderna. Invitata da Fillia aderì poi al movimento futurista, accolta a braccia aperte da quel generoso promotore dello svecchiamento che fu Marinetti» (*ibidem*).

<sup>274</sup> Infine, evidentemente piena d'amore – ma non per questo criticamente inappropriata – è la chiusura dell'articolo: «Temi svariati e soluzioni imprevedibili perché la schietta poesia che ne deriva è dovuta all'assenza di quei *clichés* che, voluti dai mercanti, son necessari per sorreggere tante fame fasulle d'oggi. Sfogliando queste 44 tavole riproducenti

Altre recensioni arrivano nel mese di maggio. Passoni, vecchio estimatore dell'artista, sulle pagine de «L'Avanti!»<sup>275</sup> definisce il volume «una rara occasione d'incontro con un'artista tra le più importanti dell'avanguardia», mentre il già incontrato Renzo Sertoli Salis propone invece una riflessione più ampia, poco interessante per ciò che riguarda la stagione futurista di Regina ma di qualche rilevanza per ciò che concerne le opere degli anni del MAC e di quelli successivi (nonché per la segnalazione di un «busto di un vescovo tiranese» realizzato da Regina «che lo scrivente ha riscoperto in uno dei suoi itinerari provinciali»; di esso si parlerà nel terzo capitolo)<sup>276</sup>. Ben più interessante, invece, è la breve e molto tardiva recensione di Benedetto su «Futurismo-Oggi», che si riporta integralmente<sup>277</sup>:

A CURA DI VANNI Scheiwiller è stato pubblicato il n. 60 della collezione Arte Moderna Italiana, dedicato a REGINA.

La bella pubblicazione di 120 pagine riporta il «Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista» sottoscritto da Bruno Munari, Carlo Manzoni, Gelindo Furlan, Ricas e Regina, pubblicato in

---

le sue opere, mai si trova una sola ripetizione, ma una continua sorpresa. Evidentissima poi l'elegante armonia delle composizioni dalle quali traspira quella dote che raramente un'artista raggiunge: la grazia» (*ibidem*).

<sup>275</sup> FRANCO PASSONI, *Contemporanei e vecchia Milano. Una lunga serie di libri d'arte*, in «L'Avanti!», 1 maggio 1971.

<sup>276</sup> RENZO SERTOLI SALIS, *Futurismo e astrattismo di Regina*, in «Il Conciliatore», 15 maggio 1971. Riporto le parole dell'autore in merito alle opere degli anni Cinquanta-Settanta: «Qui [negli anni Cinquanta, *ndr*] la stilizzazione si fa sensibile, il dinamismo e la simultaneità lasciano il posto talora a uno spiccato verticalismo e talaltra a un compiaciuto "tondismo" violentemente plastico, talaltra ancora a certe angolazioni che maggiormente si prestano, rispetto alla geometricità più o meno classica, ai rapporti spaziali non meno che alle rappresentazioni prospettiche (per esempio un teatrino) o ai rapporti tra il nostro pianeta e il suo satellite o alla testimonianza di uno *sputnik*. Intanto il materiale si affina o per lo meno si evolve e dalla latta, dall'alluminio, dal filo di ferro siamo passati, attraverso un ritorno al gesso, al plexiglas, che è il materiale tuttora più congeniale a Regina e nel quale si esprimono anche le sue sculture, diciamo meglio strutture aeree, che più delle altre compendiano le creazioni ultime. Dei disegni già abbiám fatto pur fuggevole cenno; ma qui metterà conto ricordare anche alcuni disegni semantici o segnici, come oggi si dice, per esempio *Il suono delle campane* o *Il linguaggio dei canarini*, dove la ricerca della rappresentazione audiofonica rasenta la *sancta simplicitas*: segno però anche questo della forte sussistenza nell'autrice della grande matrice futurista». Nel 1972 Sertoli Salis dedica inoltre a Regina una piccola sezione del suo volume *Siparietto valtellinese*, in cui redige una sorta di resoconto di una conversazione da lui intrattenuta con la scultrice sui temi dell'arte (completandolo con alcune sue considerazioni, peraltro in buona parte riprese dall'articolo precedente). L'unico dato di un certo interesse è la segnalazione – già presente nel citato articolo, ma ora più circostanziata – della presenza di un busto di arcivescovo realizzato da Regina: «Di tale periodo [la fase in cui Regina realizza opere «nel solco della tradizione», *ndr*], chi scrive ricorda un busto in bronzo del vescovo tiranese Giacomo Merizzi che appunto a Tirano si trova [...]» (RENZO SERTOLI SALIS, *Regina a cavallo*, in RENZO SERTOLI SALIS, *Siparietto valtellinese*, Sondrio, Bissoni, 1972, pp. 54-58).

<sup>277</sup> ENZO BENEDETTO, *Notizie e pareri altrui*, in «Futurismo-Oggi», a. III, n. 22, novembre 1971, p. 167.

Sant'Elia (1° marzo 1934) «Il 25° del futurismo festeggiato dai futuristi venticinquenni». Vi sono anche riprodotte 34 tavole di opere della scultrice, che stimiamo ed apprezziamo. Dalla presentazione sembrerebbe che per Regina il futurismo è stato – come per Palazzeschi – un bellissimo «scherzo di gioventù»<sup>278</sup> un gioco esaltante ecc. Dissentiamo. Non crediamo che sia stato un «gioco». Per Palazzeschi – a noi sembra – fu un «cedimento» uscirne. (Non tutti sono portati a resistere a lungo in prima linea). Ma per Regina no. Ella è ancora futurista e lo sarebbe anche se non desiderasse farsi definire tale.

D'altra parte tutti sanno ormai che noi serbiamo scarso interesse per i mille «ismi» che hanno seguito il Futurismo assorbendo spesso soltanto un rigagnolo di quel grande fiume di pensiero offertoci da Marinetti e dai suoi continuatori.

Ancora una volta, la posizione di Benedetto è limpida: nella sua visione, Regina è un'artista futurista e anzi «lo sarebbe anche se non desiderasse farsi definire tale», perché in ultima analisi – a suo avviso – di ispirazione futurista sono tutte le opere avanguardistiche da lei realizzate, siano esse le figurazioni sintetiche degli anni Trenta, le "strutture" concretiste degli anni del MAC o le tavole pittorico-poetiche del decennio Sessanta. Peraltro, non si può non notare che in questa precisazione di Benedetto sembra anche di poter scorgere una pur velatissima polemica nei confronti di Regina e della sua decisione di non aderire a «Futurismo-Oggi» (il loro rapporto epistolare, a questa data, non è del resto ancora cominciato).

Un altro vecchio estimatore di Regina che recensisce il volume è Enotrio Mastrodonato, che scrive una nota entusiastica su «La Prealpina» del 25 novembre<sup>279</sup> e in seguito ripubblica lo stesso articolo su «La Stagione» del marzo-giugno 1972<sup>280</sup>: dopo aver sottolineato in apertura che «fra le scultrici italiane contemporanee, ma potremmo ben dire fra tutte le artiste italiane [...] c'è forse una sola autentica creatrice, una vera anticipatrice di concetti e modi dell'avanguardia; questa è Regina», Mastrodonato sostiene anche che l'artista ha «consegnato come un messaggio alle nuove generazioni» un «insieme di opere e di esiti fra i più significativi della nostra scultura d'avanguardia». Elogi a parte, tuttavia, la recensione non propone alcunché di particolarmente significativo.

---

<sup>278</sup> Benedetto cita un passo del testo di Scheiwiller: «Per Regina il futurismo è stato, come per Palazzeschi, un bellissimo "scherzo di gioventù", un gioco esaltante per inventare sempre qualcosa di nuovo: *Voglio del nuovo!* Era stato il grido di Boccioni. "Ma il presente non mi interessa, mi preme il presente e l'avvenire"» (VANNI SCHEIWILLER, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 7-24: 10).

<sup>279</sup> ENOTRIO MASTRODONATO, *Libri d'arte. Una monografia per Regina*, in «La Prealpina», 25 novembre 1971.

<sup>280</sup> ENOTRIO MASTRODONATO, *Libri d'arte. Una monografia per Regina*, in «La Stagione», marzo-giugno 1972. Di tale articolo ho peraltro rinvenuto presso l'Archivio Fermani una versione manoscritta ad opera di Regina, che evidentemente deve aver copiato a posteriori il testo (forse sfuggito all'«Eco della Stampa» cui era abbonata).

Nello stesso 1971 compare inoltre anche un'altra piccola pubblicazione dedicata a Regina, e precisamente il libello *Il linguaggio del canarino*<sup>281</sup>, che Gaetano Fermani e Vanni Scheiwiller offrono a Regina per celebrare le sue Nozze d'Oro con Luigi Bracchi<sup>282</sup>. Di dimensioni davvero minuscole (è proprio uno di quei volumi «taschinabili» di cui parlava Scheiwiller), il libro affianca alle nove tavole pittorico-poetiche del *Linguaggio del canarino* due laconici scritti firmati l'uno da Luigi Bracchi<sup>283</sup> e l'altro dal cibernetico Silvio Ceccato<sup>284</sup>, nonché infine – in chiusura – una altrettanto rapida *Nota dell'editore* in cui Scheiwiller stesso rende ragione dell'impresa editoriale<sup>285</sup>.

Nel gennaio 1972, tracciando dalle pagine di «Futurismo-Oggi» un profilo dell'appena scomparso Giovanni Acquaviva, Carlo Belloli cita anche Regina, che è indicata tra gli interlocutori privilegiati dell'artista-giudice nell'ambiente artistico milanese, in cui egli si era ormai trapiantato<sup>286</sup>; nello stes-

---

<sup>281</sup> REGINA [REGINA CASSOLO BRACCHI], *Il linguaggio del canarino*, Milano, Scheiwiller, 1971.

<sup>282</sup> Regina e Luigi Bracchi convolano a nozze il 13 ottobre del 1921, come peraltro testimoniato da una copia delle partecipazioni da me rinvenuta presso l'Archivio Fermani. Segnalo anche la dedica di Fermani e Scheiwiller nell'ultima pagina del libro: «Questo volumetto a cura di Vanni Scheiwiller e Gaetano Fermani, è stato stampato dalle Officine Grafiche "Esperia" di Milano in cinquecento copie numerate da 1 a 500 per festeggiare le Nozze d'Oro di Regina e Luigi Bracchi il 13 ottobre 1971». Delle Nozze d'Oro dei coniugi parla anche Emilio Guicciardi – direttore di Bracchi a «La Martinella di Milano» – in un piccolissimo trafiletto sul numero di settembre-ottobre della rivista (EMILIO GUICCIARDI, *Le nozze d'oro Bracchi ovvero il canarino di una Regina*, in «La Martinella di Milano», settembre-ottobre 1971).

<sup>283</sup> «Mentre macchine colossali su enormi tralicci ascoltano le voci dello spazio, le minuscole orecchiette di Regina ricevono i messaggi del suo canarino. Attenta ad ogni più flebile inflessione della sua vocina, la traduce graficamente interpretandone il linguaggio. Luigi Bracchi» (REGINA [REGINA CASSOLO BRACCHI], *Il linguaggio del canarino*, Milano, Scheiwiller, 1971, s.p.).

<sup>284</sup> «Comunicare vuol dire mettere in comunicazione. Io non so che cosa si comunichino Regina ed il canarino. So però quello che essi, con il loro discorrere, comunicano a me, cibernetico anelante delle comunicazioni. Mi assicurano che ci si comprende senza parlare. Uno stato di grazia. Silvio Ceccato» (REGINA [REGINA CASSOLO BRACCHI], *Il linguaggio del canarino*, Milano, Scheiwiller, 1971, s.p.).

<sup>285</sup> «Nel '66 Regina ha eseguito una serie di 9 tempere su carta trasparente da ingegnere: *Il linguaggio del canarino*. Tutto un inverno con la matita in mano per decifrare il linguaggio dei suoi canarini. Un risultato graficamente impeccabile: "Esempio d'arte e curiosità grafica" (Silvio Ceccato). Per notizie più ampie su Regina, rimando il lettore alla monografia che le ho dedicata: VANNI SCHEIWILLER, *Regina*, con il manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista, "Arte moderna italiana" N. 60, pp. 122, 45 illustrazioni, Milano 1971, L. 2.000» (*Nota dell'editore*, in REGINA [REGINA CASSOLO BRACCHI], *Il linguaggio del canarino*, Milano, Scheiwiller, 1971, s.p.).

<sup>286</sup> CARLO BELLOLI, *Totalità di un magistrato futurista*, in «Futurismo-Oggi», gennaio 1972, pp. 178-187: 186. Credo peraltro sia interessante citare quanto Belloli dice circa le frequentazioni di Acquaviva nell'ambiente milanese, perché contribuiscono a delineare un mosaico di rapporti che può interessare molto anche chi si occupi di Regina: «L'ambiente mila-

so mese, compare su «NAC» una rapidissima recensione de *Il linguaggio del canarino*<sup>287</sup>, in cui si parla di Regina come «un personaggio di una certa importanza» nell'ambito delle «prime ricerche astratte in Italia», mentre in febbraio Pino Zanchi pubblica su «L'Ottagono»<sup>288</sup> una recensione – lusinghiera per Regina<sup>289</sup> ma abbastanza imprecisa – della monografia di Scheiwiller. Poi, in novembre, Regina è citata da Raimondo Collino Pansa (su «La Martinella di Milano») in un altro breve ma curioso trafiletto dedicato allo stabile milanese di via Rossini 3<sup>290</sup>.

## **2.16 L'ultima mostra di Regina: L'esperienza dell'aerospazio nella pittura contemporanea (1972-1973)**

Nel novembre del 1972 Regina partecipa con *L'amante dell'aviatore* ad una nuova importante mostra collettiva, emblematicamente intitolata *L'esperienza dell'aero-spazio nella pittura contemporanea*<sup>291</sup>. Curata anch'essa da Franco Passoni e allestita alla Galleria Civica d'Arte di Legnano, la rassegna intende in qualche modo proseguire ed approfondire l'indagine iniziata due anni prima con la mostra sull'aeropittura della Galleria Blu, cui anzi si riallaccia in maniera evidente. In particolare, l'esposizione si pone il duplice obiettivo di valorizzare l'aeropittura – sulla quale il giudizio di Passoni è come abbiamo visto assai positivo – e soprattutto di sottolinearne la mai sopita attualità, accostando a tale scopo, nelle sale della galleria e nelle pagine del catalogo, le storiche opere dei

---

nese gli offre anche il recupero e il consolidamento di occasionali incontri fluiti negli anni precedenti. Frequenta Pino Marnata, che pure sta evolvendo la propria posizione parolibera nell'atmosfera di un perfetto triumvirato che ci vide giorni e giorni a coltivare il vizio intellettuale dell'amicizia, telefona, per ore, a Cesare Andreoni e a Regina Bracchi, scrive a Giovanni Korompay di raggiungerli più frequentemente a Milano, perseguita Bruno Munari e Carmelo Cappello con richieste di notizie aggiornate sul trattamento di insoliti materiali plastici, si affeziona a Paolo Scheggi, che aveva da poco debuttato nel cinevisualismo con accertato impegno, invia messaggi per posta espressa, incontra, rincorre, non si disillude mai».

<sup>287</sup> FRANCESCO VINCITORIO, *Schede*, in «NAC - Notiziario Arte Contemporanea», gennaio 1972, p. 44.

<sup>288</sup> PINO ZANCHI, *Nelle gallerie milanesi. Sculture futuriste e astratte di Regina*, in «L'Ottagono», febbraio 1972.

<sup>289</sup> Riporto in tal senso le parole conclusive del contributo di Zanchi: «Il volumetto di Scheiwiller è dunque un doveroso omaggio ad un'artista nel suo genere, particolarissima: che lo meritava pienamente. Mi associo volentieri proprio perché un temperamento volitivo, un carattere adamantino, una personalità come quella di Regina sono prerogativa di pochi» (*ibidem*)..

<sup>290</sup> RAIMONDO COLLINO PANSA, *Scampoli di cronaca milanese. Via Rossini 3*, in «La Martinella di Milano», novembre 1972. In particolare, l'autore si sofferma sulla curiosa storia della famiglia Bracchi, composta da due artisti di tendenza opposta che convivono da decenni grazie al «rispetto reciproco verso le differenti convinzioni».

<sup>291</sup> FRANCO PASSONI, a cura di, *L'esperienza dell'aero-spazio nella pittura contemporanea*, catalogo della mostra Legnano, Galleria Civica d'Arte della Città di Legnano, 19 novembre 1972 - 14 gennaio 1973, Milano, Emme/Print, 1972.

«secondofuturisti» e i più recenti lavori di artisti giovani e meno giovani che – pur non avendo partecipato al movimento marinettiano – avevano quanto meno condiviso con esso il medesimo entusiasmo per la tematica «aerospaziale»<sup>292</sup>. Di fatto, però, il curatore inizia la sua nota critica con una breve ma incisiva premessa di carattere sostanzialmente politico, volta a negare l'ancor invalsa identificazione del Futurismo con il fascismo (o comunque – anche laddove non fosse possibile convincere il lettore dell'imprecisione di quel diffuso luogo comune – a precisare che nel suo interesse per il movimento marinettiano non si esprimeva alcuna nostalgia per il regime fascista)<sup>293</sup>: evidentemente, dobbiamo pensare che il socialista Passoni dovesse in qualche modo giustificare questa attenzione per il Futurismo, e che in ogni caso fosse bene chiarire in maniera netta e limpida che la sua fede antifascista era sicura (tanto più che all'inaugurazione – lo vedremo poi in un articolo che si esaminerà<sup>294</sup> – sarebbe stato presente Spadolini)<sup>295</sup>.

---

<sup>292</sup> Passoni stesso lo specifica, in chiusura del suo contributo in catalogo: «La prima sezione ha un significato storico dovuto alla presenza delle opere di pittori futuristi e, in particolare, degli aeropittori e aeroscultori legati al movimento marinettiano»; «La seconda sezione persegue l'intenzione di provare a dimostrare l'attualità dell'esperienza dell'aero-spazio all'interno di movimenti e correnti d'arte di questi giorni, anche se le opere di questi artisti investono problemi e altre ricerche continuative, aggiornate da nuove esperienze, sperimentazioni susseguenti, secondo una linea di connessione storica. In questa seconda sezione sono stati scelti, come esempi d'attualità: Roberto Crippa, Lucio Fontana, Venino Naldi e Bruno Contentotte» (FRANCO PASSONI, a cura di, *L'esperienza dell'aero-spazio nella pittura contemporanea*, catalogo della mostra Legnano, Galleria Civica d'Arte della Città di Legnano, 19 novembre 1972 - 14 gennaio 1973, Milano, Emme/Print, 1972, s.p.). I nomi dei futuristi presenti corrispondono in buona parte, ma non del tutto, a quelli già presenti alla mostra della Galleria Blu: oltre a Regina, espongono Andreoni, Azari, Baldessari, Benedetto, Balla, Benedetta, Bruschetti, Ciacelli, Costa, Crali, Tullio d'Albisola, Delle Site, Depero, Di Bosso, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Forlin, Galli, Kormpay, Lepore, Marasco, Monachesi, Oriani, Peschi, Pozzo, Prampolini, Mino Rosso, Tato, Tulli, Severini. Significativamente, rispetto alla rassegna di due anni prima mancano Sironi (per la cui dubbia vicinanza all'aeropittura è lecito pensare ad un ripensamento da parte di Passoni), Acquaviva, Caviglioni, Corona e Tano; si aggiungono invece Gino Galli, Umberto Peschi, Antonio Marasco e soprattutto Benedetto, sulla cui partecipazione alla mostra si tornerà in seguito.

<sup>293</sup> «Se [...] alcuni futuristi si lasciarono travolgere e furono costretti a subire il condizionamento della retorica fascista, non affine alle partenze iniziali del futurismo, questo è un processo che riguarda le singole responsabilità. È comunque certo che noi non appoggeremo mai tali angolazioni politiche, che non rispecchiano certamente i nostri interessi e le nostre scelte culturali» (*ivi*, s.p.)

<sup>294</sup> GUIDO P. CONTI, *La pittura aerospaziale: è una lezione di libertà*, in «La Prealpina», 18 novembre 1972.

<sup>295</sup> Peraltro, nel suo tentativo di lettura politica del Futurismo, Passoni – che pure in questa occasione non cita alcuna fonte – sembra ancora una volta seguire molto da vicino le tesi avanzate appena un anno prima da Enrico Crispolti (ENRICO CRISPOLTI, *Il "Secondo Futurismo" contro l'operazione «arte degenerata» in Italia*, in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 580-843).

Posto questo, Passoni inizia a parlare più nel dettaglio dell'aeropittura, e questa volta – a differenza di quanto fatto due anni prima – non si limita a delinearne le caratteristiche e a ricostruirne le origini, ma cerca anche di individuarne le ragioni profonde, e soprattutto tenta di accreditare «l'esperienza dell'aero-spazio» che ne è alla base addirittura quale «movente più interno e più importante di tutta l'esperienza futurista», giungendo addirittura a sostenere che la rivoluzione nella rappresentazione dello spazio-tempo che è caratteristica di tanta arte moderna non è un'intuizione cubista, ma piuttosto un'innovazione futurista che viene mutuata dall'esperienza del volo<sup>296</sup>. Per quanto ci riguarda, però, sono forse più interessanti le parole con cui Passoni praticamente conclude la sua presentazione:

Lo scopo finale di questa mostra è soprattutto quello d'aver cercato di dimostrare che a mio giudizio e in contrasto con altri colleghi, non è mai esistito un primo, un secondo e magari un

---

<sup>296</sup> La questione è complessa, e vale la pena di riportare quasi per intero quanto dice Passoni. «[...] mi sembra venuto il momento di poter affermare in assoluto disaccordo con la critica più qualificata che ancora non ha riconosciuto l'importanza dell'aeropittura, che l'esperienza dell'aero-spazio oltre a proporsi come una positiva e mobile struttura della visione è stato il movente più interno e più importante di tutta l'esperienza futurista. Una esperienza che in parallelo con la teoria einsteiniana della relatività, si è venuta a concretare in arte nella sperimentazione tra spazio e tempo o nella ricerca d'una differente dimensione cosmica nella quale, lo spazio e il tempo, sono intesi come due polarità distinte e come funzione l'uno dell'altro. Il futurismo attraverso l'impulso degli eventi svolgentesi [sic] in divenire, la progressiva dissociazione dell'uomo dal normale tempo cronologico, per farlo aderire più propriamente a un "tempo tecnologico e meccanico", che è diventato tipico dei nostri giorni, ha interamente modificato la struttura convenzionale dello spazio, come era intesa in tutta l'arte che l'ha preceduto. Si è così insediato nell'operazione artistica un nuovo concetto psichico di "tempo artificiale" che è in netta antitesi con il cosiddetto "tempo naturale", il quale come è noto possiede una sua durata convenzionale stabilita dalle norme. E quale fu il mezzo che consentì ai futuristi di realizzare in pittura la esperienza dell'aero-spazio?: l'aeroplano» (FRANCO PASSONI, a cura di, *L'esperienza dell'aero-spazio nella pittura contemporanea*, catalogo della mostra Legnano, Galleria Civica d'Arte della Città di Legnano, 19 novembre 1972 - 14 gennaio 1973, Milano, Emme/Print, 1972, s.p.). Non a caso, poi, Passoni può scrivere «Altro che vantare la priorità dei "cubisti" e di altri movimenti stranieri. Furono i futuristi che rivolgendosi con l'analisi e lo sperimentalismo più avanzato aprirono con la loro azione i nuovi rapporti di arte-scienza-società-cosmo-energia»; e lo fecero, a suo avviso, proprio perché stimolati in tal senso dall'«esperienza dell'aero-spazio» consentita loro dal volo aereo: «Quale fu il fenomeno dell'aeropittura che costituì l'esperienza dell'aero-spazio? La visione differente dell'artista nei confronti del cosmo e degli spazi interplanetari. [...] L'aeropittura è un'esperienza vissuta in volo dall'artista. Nel corso di queste prove aviatorie, l'artista ha incominciato a capire che l'uomo allontanandosi sempre più dal suo naturale ambiente terrestre e salendo in altezza verso spazi planetari, cambia non soltanto il proprio continuo rapporto visivo "altezza+velocità+distanza", ma soprattutto cambia i parametri psicologici che lo legano allo "spazio+ambiente"» (*ibidem*). Riletta oggi, la tesi di Passoni appare alquanto avventurosa: evidentemente, affinché si potesse percepire il senso di uno spazio-tempo compenetrato non era affatto necessario salire su un aeroplano, ma era sufficiente leggere Einstein o meglio ancora Bergson.

terzo futurismo. Il movimento marinettiano, iniziato a Parigi con la pubblicazione del primo manifesto sul Figarò [sic], il 20 febbraio 1909, si è sviluppato secondo una linea di connessione storica sino agli inizi della seconda guerra mondiale, negli anni quaranta, diviso da alcune generazioni d'artisti abbastanza difficili da precisare, lasciando una grande eredità, che si è subito dopo immediatamente innestata nell'esperienza dell'arte contemporanea, con una lezione di aggiornamento e di vitale significato.

Per la verità, da quanto Passoni scrive nelle pagine precedenti, il fatto che lo scopo della mostra sia quello di sottolineare la continuità senza cesure del movimento futurista non emerge affatto; comunque sia, ciò che maggiormente risalta è il fatto che rispetto alla mostra della Galleria Blu il curatore sembra aver decisamente cambiato posizione in merito alla annosa questione del "Secondo Futurismo": nel catalogo di quella rassegna, infatti, aveva scritto che

Il Futurismo italiano come è noto si sviluppò in fasi successive, divise da due generazioni d'artisti, abbastanza difficili da precisare. Il «*Primo Futurismo*» si concluse all'incirca negli anni della prima guerra mondiale. Il «*Secondo Futurismo*» si rese operante tra la fine del primo conflitto mondiale e tutti gli anni che seguirono sino alla seconda guerra mondiale<sup>297</sup>.

Questo cambiamento di prospettiva, che è già di per sé interessante, può peraltro anche essere visto come uno dei motivi della partecipazione alla mostra da parte di Benedetto, che viceversa – come abbiamo visto – non aveva fatto parte del drappello futurista nella mostra organizzata da Pallazoli (a mio avviso, lo ricordo, per una divergenza circa le valutazioni sul Futurismo). In realtà, come ormai sappiamo, l'idea di Benedetto restava ancora ben più radicale di quella di Passoni, che pur avendo ormai optato per un'interpretazione "continua" delle vicende del movimento, non era comunque ancora disponibile ad interpretare il Futurismo come una atemporale categoria dello spirito; tuttavia, questa sua nuova posizione segnalava comunque un passo in avanti verso le convinzioni di Benedetto, che per di più poteva essere assolutamente soddisfatto anche del fatto che la mostra intendeva mettere in evidenza – se non la continuità del Futurismo anche oltre la Liberazione – quanto meno l'attualità sempre vitale dei principi su cui esso si basava, e ai quali anzi si riconosceva esplicitamente la capacità di innestarsi su altri rami dell'arte contemporanea contribuendo a far crescere le nuove avanguardie. Infine, credo non possa essere sottovalutato il fatto che la prima sezione della mostra – ovvero quella dei futuristi "storici" – non comprende solo opere

---

<sup>297</sup> FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.

realizzate da questi artisti entro i limiti cronologici del Futurismo individuati da Passoni (ovvero dal 1909 all'inizio della Seconda guerra mondiale), ma al contrario anche lavori decisamente più recenti: Bruschetti, ad esempio, espone anche pezzi del 1959, del 1968 e del 1972, Dottori due lavori del 1954 e del 1968, mentre Crali addirittura è presente solo con un quadro del 1966. Benedetto, dal canto suo, espone solamente *Eliche innamorate*, un dipinto del 1945; e devo dire che la data appare davvero simbolica e molto evocativa, e fa certo pensare che la scelta non sia stata casuale<sup>298</sup>.

Una testimonianza di questo avvicinamento tra Passoni e Benedetto si può peraltro riscontrare nella presenza di una recensione della mostra – a firma del critico milanese – sulle pagine di «Futurismo-oggi», in un articolo che pur non sposando le posizioni della rivista dimostra come si fosse instaurato se non altro un rapporto di amichevole collaborazione volta alla valorizzazione dell'aeropittura<sup>299</sup>. Un'altra recensione della mostra in cui è citata Regina compare su «La Prealpina» a firma di Guido P. Conti<sup>300</sup>; tuttavia, l'articolo non è molto significativo, se non per lo sforzo che l'autore mette nello sgomberare completamente il campo del lettore da ogni pregiudizio politico sul Futurismo (forse, persino esagerando).

---

<sup>298</sup> Peraltro, nella laconica scheda dell'autore e del dipinto Passoni segnala anche che «Benedetto è l'editore del bollettino mensile "Futurismo-oggi" che si pubblica a Roma dal 1969». Inoltre, pare francamente non casuale anche la riproduzione, in una delle ultime pagine (non numerate) del volume, di una lettera di Benedetto a Passoni su carta intestata di «Futurismo-Oggi», che in realtà non pare strettamente necessaria ad alcunché. Certo è che in questa lettera, ben più che il testo dattiloscritto, emergono visivamente – e con straordinaria forza – l'enorme scritta-logo di «Futurismo-Oggi» (che occupa circa un terzo della pagina del volume) e la postilla manoscritta di Benedetto, che recita queste parole: «Se fai un po' di storia dell'aeropittura ci terrei che non fosse dimenticato che nel 1927 ho esposto con Corona a Palermo pitture di soggetto aviatorio (vedi mio de Pinedo-serigrafia)!...» (FRANCO PASSONI, a cura di, *L'esperienza dell'aero-spazio nella pittura contemporanea*, catalogo della mostra Legnano, Galleria Civica d'Arte della Città di Legnano, 19 novembre 1972 - 14 gennaio 1973, Milano, Emme/Print, 1972, s.p.). In realtà nel suo testo Passoni non cita l'episodio suggeritogli da Benedetto, ma lascia che la sua richiesta sia ben in vista in questa pagina diversa da tutte le altre. Un trattamento molto particolare, che difficilmente possiamo considerare casuale: evidentemente, Passoni in questo caso teneva a non scontentare Benedetto.

<sup>299</sup> FRANCO PASSONI, *Mostra dell'aeropittura*, in «Futurismo-oggi», gennaio-marzo 1973: «Il titolo della manifestazione intende soprattutto rilevare e mettere a fuoco, per la prima volta, con metodologia critica, storica e documentaria, la concretizzazione d'un fenomeno "aero-spaziale" intuito dai futuristi italiani sin dall'inizio del secolo, che ha poi dato luogo a un vasto orizzonte di ricerche originali e risultati sorprendenti, maturando le fasi di un nuovo processo dell'arte di avanguardia che tuttora continua. Nelle sue motivazioni più intime la rassegna di Legnano è una "mostra-proposta" che vuole indubbiamente significare qualcosa di più di quanto è stato realizzato dagli "aeropittori" e "aeroscultori", anche se il riferimento specifico alle loro opere è una tappa obbligata per sviluppare le tesi conseguenti e preordinate».

<sup>300</sup> GUIDO P. CONTI, *La pittura aerospaziale: è una lezione di libertà*, in «La Prealpina», 18 novembre 1972.

Nel 1973 Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller utilizzano *L'Accademico* di Regina per illustrare la loro raccolta *Poeti del Secondo Futurismo Italiano*<sup>301</sup>; in ottobre, inoltre, Regina è inserita da Lucio Cabutti nel *Dizionario essenziale del futurismo* allegato al numero 33 di «BolaffiArte»<sup>302</sup>.

Il dizionario di Cabutti è l'ultimo testo in cui si scrive di Regina mentre è ancora in vita. La successiva segnalazione è infatti una breve nota pubblicata un anno più tardi su «La Martinella di Milano»<sup>303</sup>, che dà notizia della scomparsa dell'artista:

È pure mancata, il 14 settembre, la signora Regina Bracchi, consorte del pittore Luigi Bracchi, che fu per molti anni titolare nella *Martinella* della rubrica «Gallerie di Milano». Al caro amico e chiaro artista siamo affettuosamente vicini nel suo grande dolore.

Dopo quasi cinquant'anni, la carriera di Regina è infine terminata.

### **2.17 Le prime interpretazioni postume (1974-1975)**

Passano solo poche settimane dalla scomparsa, ed ecco comparire il primo serio articolo che guarda retrospettivamente all'opera di Regina: firmato da Carlo Belloli, è pubblicato su «Futurismo-oggi»<sup>304</sup>, che rende così omaggio a questa testarda ex-futurista che non aveva mai voluto sottoscrivere il manifesto sui cui principi la rivista si basava, ma che non per questo – nella visione di Benedetto, che lo aveva scritto esplicitamente – aveva cessato di essere futurista.

L'articolo di Belloli è piuttosto interessante, e certamente ha il pregio di riuscire a condensare in poche righe l'intera parabola creativa di Regina. Peraltro, il poeta-critico milanese non era nuovo a tali imprese (abbiamo visto ad esempio l'articolo commemorativo dedicato a Giovanni Acquaviva):

---

<sup>301</sup> GLAUCO VIAZZI, VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Poeti del Secondo Futurismo Italiano*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1973.

<sup>302</sup> LUCIO CABUTTI, *Dizionario essenziale del futurismo*, in «Bolaffi Arte», ottobre 1973. La scheda è puramente biografica, ma abbastanza precisa (se ne riparlerà nel prossimo capitolo).

<sup>303</sup> *Alla rinfusa*, in «La Martinella di Milano», luglio-agosto 1974. Nonostante l'incoerenza della data di morte di Regina con la data riportata sul frontespizio della rivista, il breve necrologio compare effettivamente sul numero di luglio-agosto. Evidentemente, questo numero post-vacanziero doveva essere stato stampato e pubblicato nella seconda metà del mese di settembre.

<sup>304</sup> CARLO BELLOLI, *Regina: dall'aeroplastica allo strutturalismo inoggettivo*, in «Futurismo-Oggi», n. 11-12, novembre-dicembre 1974.

in qualche modo, il fatto di essere uno dei più giovani futuristi superstiti lo aveva in qualche modo condannato ad un ruolo ahimè piuttosto spiacevole, poiché di fatto a soli cinquant'anni e poco più si ritrovava a dover commemorare la scomparsa di amici-colleghi assai più anziani di lui (Regina, ad esempio, era più vecchia di ben ventotto anni).

Nella prima sezione del contributo, è soprattutto il commosso ricordo dell'amico a fare capolino<sup>305</sup>; in seguito, invece, l'autore comincia a ripercorrere le tappe salienti della carriera di Regina, a partire però – naturalmente – dal debutto all'interno del movimento marinettiano<sup>306</sup>. Per quanto riguarda appunto il periodo futurista, Belloli si sofferma particolarmente sul *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, commentandolo brevemente ma senza offrire significative riflessioni; molto più interessante è invece quanto scrive sia a proposito dei materiali utilizzati da Regina, sia relativamente agli esiti cui – attraverso di essi – è infine giunta (esiti che peraltro Belloli assimila correttamente a quelli di Gargallo e Gonzales):

Sono gli anni in cui Regina lavora con materiali leggeri e anonimi, come la latta, dove ritaglia figure sintetiche di personaggi e nature in stupita sinuosità ritmica.

Questo disegnare nello spazio il contorno del volume, piuttosto che accentuarne la profondità come costruzione e condizionamento dello spazio stesso, permette a Regina di smaterializzare le forme del suo repertorio plastico.

Detto questo, Belloli passa ad esaminare quelle che ritiene essere – coerentemente con la mostra da lui curata nel 1963 – le prime opere propriamente "astratte" di Regina, ovvero *Il paese del cieco* e *Torre*<sup>307</sup>, le quali sono dunque a suo avviso i veri punti di contatto e di passaggio tra l'esperienza futurista e quella concretista degli anni del MAC (su cui subito dopo si appunta – ma solo piuttosto rapidamente – la sua penna). Infine, in chiusura, Belloli passa a considerare dapprima la produzione reginiana di "poesia visiva" (*Il linguaggio del canarino*, ma anche la serie de *Il suono delle campane*), e poi gli esiti cui Regina giunge soprattutto con le opere in plexiglas, che ritiene le più valide

---

<sup>305</sup> Belloli sottolinea in primo luogo il carattere schivo e soprattutto il temperamento sperimentale della scultrice pavese, che «possedeva le intatte caratteristiche del ricercatore puro, dell'artista che adotta il comportamento dello scienziato, protetto nella quiete del laboratorio impenetrabile agli estranei» (*ibidem*).

<sup>306</sup> Belloli non cita, dunque, secondo una prassi tipicamente futurista, tutto ciò che l'artista aveva fatto prima di quel momento, perché aderire al Futurismo significa in qualche modo rinascere a vita nuova. Si pensi in primo luogo al caso di Balla, che muore virtualmente come "Giacomo Balla" per rinascere come "FuturBalla", ma si veda anche l'atteggiamento di Acquaviva nel suo citato volume del 1962.

<sup>307</sup> «Alla rappresentazione, pur estremamente sintetica, di un preesistente extraplastico, anatomico o naturalistico, fa luogo un costruire di forme geometriche elementari in equilibrio spaziale inedito» (*ibidem*).

e le più ricche di futuro, e a proposito delle quali propone ancora una volta quell'interpretazione optical-cinetica<sup>308</sup> che aveva già avanzato soprattutto nell'articolo di «Metro» del 1962<sup>309</sup>.

Nello stesso 1974, Regina è citata anche in *Futurismo che continua*, uno dei «Quaderni di Futurismo-oggi»<sup>310</sup>. L'autore, Luigi Tallarico, accosta in questo volumetto un certo numero di futuristi storici ed alcuni giovani che avevano aderito a «Futurismo-oggi»; tra i primi è presente anche Regina, rappresentata da una riproduzione fotografica de *L'amante dell'aviatore*.

Tallarico esordisce ovviamente riprendendo le parole del manifesto del 1967, per poi negare recisamente sia la possibilità di individuare una cesura tra un "primo" e un "secondo" Futurismo, sia – d'altro canto – anche il fatto che il Futurismo non abbia avuto un'evoluzione<sup>311</sup>; se insomma, nella sua visione, il Futurismo è uno e uno solo (perché è un concetto e non un movimento con una sua storicità), al contempo – in quanto concetto – esso è qualcosa che si evolve nel rapporto con la realtà. Detto questo, dopo aver sminuito la portata del famoso ripensamento dell'ultimo Boccioni in merito al Futurismo<sup>312</sup>, l'autore rilegge sinteticamente le vicende dell'arte tra le due guerre, sino a giungere al *Manifesto dell'aeropittura* del 1929 e al famoso testo marinettiano che classifica le e-

---

<sup>308</sup> «All'inizio degli anni Sessanta il costruire di Regina si orientava verso tessiture di luce modulata e contrappunta dalla trasparenza dei materiali. Ne risulta una maggior preoccupazione per l'interferenza ottica determinata dalla disposizione programmata dei piani in funzione di ripartitori interspaziali virtualmente dinamici. Così "Fuga di rettangoli cerchi" del 1967 [...] costituisce l'esempio più raggiunto dell'evoluzione di Regina verso la cinevisualità plastica cui contribuirà sino agli ultimi giorni del proprio operare. [...] Regina ha interrotto il suo lavoro proprio quando risultava in grado di portare a nuove conseguenze i più determinanti risultati delle sue ultime ricerche. [...] Ricordando Regina, [...] mi trovo all'alba di un mondo che credeva nel futuro impegnandosi a determinarlo. Regina, protagonista della ideazione plastica metalvolumetrica, inaugura domani» (*ibidem*). L'interesse belloliano per ciò che egli chiama «cinevisualità», evidentemente, non era cambiato.

<sup>309</sup> Tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani ho rinvenuto una recensione all'articolo di Belloli firmata da Vanni Rossi ma purtroppo priva di indicazioni circa la testata e la data. Comunque sia, in essa l'articolo di Belloli viene elogiato apertamente: «Non lessi mai un articolo esaurientemente esatto come questo del caro amico Belloli. Perché era tutt'altro che facile toccare con tanto acume tutti i lati essenziali della lunga vita di Regina tanto ricchi delle più spericolate intuizioni ed invenzioni di assoluta modernità» (Milano, Archivio Fermani).

<sup>310</sup> LUIGI TALLARICO, *Futurismo che continua*, Roma, Arte Viva, 1974 («Quaderni di Futurismo-oggi», 15).

<sup>311</sup> «Gli artisti, *venuti dopo*, hanno creduto di interpretare proprio quelle istanze di rinnovamento poste dal futurismo in una realtà in trasformazione, che se per un verso era stata voluta e auspicata dallo stesso futurismo, per l'altro recava indubbi elementi nuovi e imponderabili, che perentoriamente venivano indicati, come la storia sa fare, con la sua incessante presa di coscienza del processo contraddittorio della realtà, agli uomini "vivi e vitali", sensibilizzati, appunto, da quei momenti di crisi» (*ivi*, p. 3).

<sup>312</sup> «Lo "sgomento" di Boccioni, a contatto con l'amara realtà della guerra, è pienamente legittimo sul piano dell'umana pietà, ma nulla toglie al problema storico» (*ivi*, p. 4).

sperienze dell'aeropittura. Tuttavia, tra gli artisti presentati da Tallarico, Regina è appena citata come interprete di una «trasfigurazione fantastica ed astratta» (accanto a Tullio d'Albisola, Benedetto e Sebastiano Carta). Più significative, semmai, sono le conclusioni generali di Tallarico, perfettamente in linea con il pensiero da sempre caratteristico di «Futurismo-oggi»<sup>313</sup>.

Nel 1975 Franco Passoni torna ad occuparsi di Regina all'interno del volume *Arte e materie plastiche*<sup>314</sup>, assai studiato anche sotto il profilo grafico; in realtà, però, il libro rischia di lasciare seriamente deluso chi lo consulti perché interessato all'argomento suggerito dal titolo, poiché in effetti quest'ultimo appare un semplice pretesto per offrire una panoramica quasi manualistica dell'arte d'avanguardia del XX secolo<sup>315</sup>.

Passoni apre il suo testo con una serie di considerazioni generali circa il rapporto tra la tecnologia, la produzione industriale e le arti, inserendo tra l'altro le sue valutazioni (che toccano anche gli attualissimi temi del nucleare e dell'energia solare) in una panoramica molto ampia, in cui ad esempio non mancano sintetiche riflessioni sulla crisi energetica del 1973; poi, esamina rapidamente «l'importanza dei materiali per la storia dell'uomo»<sup>316</sup>. Quindi, prima di proporre una rapida cronistoria delle materie plastiche, Passoni propone quella che forse è la parte più interessante del suo testo, ovvero l'idea che il periodo aperto dalla creazione dei materiali plastici imponga un salto di

---

<sup>313</sup> «È mancato e manca un globale ripensamento della vicenda del futurismo in relazione non solo agli aspetti storici e polemologici, ideologici ed euristici, ma anche agli innesti e ai nessi con le correnti che dal Futurismo sono derivate e che per una visione settoriale vengono considerate autonome e irreversibili. Ed è appunto a causa di questa visione, ancora settoriale, che gli strumenti linguistici, adoperati anche da pittori venuti dopo per ristabilire contatti con epoche e momenti già definiti e incasellati, non vengono considerati nella loro giusta proporzione. Così come non viene considerata nella sua giusta luce la capacità di rinnovamento, manifestata da Marasco, da Benedetto e da un gruppo di artisti di *Futurismo-Oggi* i quali hanno reimpostato lucidamente i modi di svolgimento di una tematica astratta, assegnando, con freschezza inventiva, una dimensione "nuova" non solo alle forme del futurismo, depurate dalla fredda scansione meccanicistica, ma anche agli schemi mentali di ascendenza purista e suprematista nonché alle forme geometriche di derivazione analitica» (*ivi*, pp. 13-14).

<sup>314</sup> FRANCO PASSONI, *Arte e materie plastiche*, Milano, Industria Pubblicazioni Audiovisive, 1975.

<sup>315</sup> In altre parole, cioè, l'autore affianca alle molte ed efficacissime illustrazioni di opere in materiali plastici – utilissime – un testo che invece si occupa della questione solo in maniera decisamente marginale, limitandosi ad inserire qua e là qualche considerazione che non sempre pare fondata su premesse adeguate, ma che piuttosto sembra forzatamente giustapposta per soddisfare almeno in minima parte la curiosità del lettore interessato ad indagare l'utilizzo dei «polimeri» nella storia dell'arte.

<sup>316</sup> Passoni sottolinea come non sia affatto casuale che «le grandi ere della civilizzazione» siano definite «con i nomi dei materiali che meglio le hanno caratterizzate: età della pietra, età del bronzo, età del ferro, età del materiale fittile ecc.» (*ivi*, p. 10).

qualità al rapporto tra l'uomo e i materiali, perché in quel momento – per la prima volta – «la materia, da ostacolo inerte che intralcia il libero sviluppo, si trasforma in un universo di risorse al servizio dell'uomo», in quanto i polimeri possono essere modificati a piacere per «diventare libero sviluppo delle potenzialità dell'uomo sociale»<sup>317</sup>.

Conclusa questa prima sezione del testo, e dopo aver sottolineato come il rapporto tra l'arte e la scienza sia andato progressivamente infittendosi nel corso del Novecento (perché le due attività – a suo avviso – hanno finalmente trovato un concreto punto di contatto nell'atteggiamento sperimentale e di ricerca), l'autore comincia la sua lunga disamina dell'arte moderna, partendo dal Liberty ed approdando subito dopo al Futurismo, su cui si sofferma in maniera particolare proprio in virtù della sua importanza quanto ad influenza sull'atteggiamento sperimentale in arte (e in questo, come già nel catalogo della mostra di Legnano, Passoni antepone decisamente il Futurismo al Cubismo)<sup>318</sup>. Per la verità, però, quanto Passoni scrive a proposito del movimento marinettiano (ad esempio la questione del Futurismo come movimento senza cesure tra una prima e una seconda fase) deriva chiaramente, e spesso letteralmente, da quanto egli stesso aveva già scritto nei cataloghi delle mostre *Aeropittura futurista* e *L'esperienza dell'aerospazio* (anche se – significativamente – va segnalato che rispetto alle presentazioni delle due mostre qui scompare ogni valutazione di carattere politico: evidentemente, insomma, nel contesto del volume, la preoccupazione di giustificare l'apprezzamento per il Futurismo è per Passoni meno pressante<sup>319</sup>).

---

<sup>317</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>318</sup> «A riprova di quanto abbiamo cercato di documentare in questa breve carrellata sul nostro futurismo possiamo allora concludere che, con le sue spinte e motivazioni, esso portò all'esplorazione dei nuovi medium [*sic*] aprendo, attraverso queste vie, le porte della nuova oggettività che è appunto stata il denominatore comune di maggiore rilievo dell'arte moderna. Ed è in questo senso che devono essere comprese le ragioni delle vigorose polemiche antiformaliste dei futuristi contro i cubisti, per concedergli il credito della loro tempestività, della forza di penetrazione nel vivo dei problemi che portano all'arte d'oggi. Forse per l'artista del nostro presente non ha molta importanza il sapere, inteso come possesso di verità universali, questo perché preferisce camminarvi dentro, sapendo a priori che il cammino è lungo e le tappe sono brevi, ma questo non può togliere ai nostri futuristi il posto che si meritano nella rivoluzione che hanno intrapreso agli inizi del nostro secolo» (*ivi*, p. 44).

<sup>319</sup> È vero però che tale preoccupazione ritorna in qualche modo in quanto Passoni scrive a proposito di Regina, in un inciso che non si citerà quando ci si occuperà più specificamente di lei ma che vale la pena di riportare qui: «[...] è anche il caso di ricordare che nel 1942, Regina venne invitata a partecipare a una manifestazione ufficiale [la Biennale di Venezia, *ndr*] con la precisa condizione di stare rigorosamente al tema fascista. Con molto coraggio ella si astenne rifiutando ogni compromesso politico con le opere» (*ivi*, p. 37). Si affronterà nei prossimi capitoli la questione del rapporto di Regina con il fascismo; per il momento, basti sottolineare che Passoni si preoccupa di sganciare l'amica da ogni possibile connivenza con il regime.

C'è comunque, nel testo di Passoni, almeno un'aggiunta assai importante rispetto ai contributi che l'avevano preceduto: infatti, dopo aver evidenziato – certo esagerando un po' nelle proporzioni – che «insieme alle figure leggendarie dei maestri, nel futurismo operarono moltissimi artisti, certamente qualche migliaio»<sup>320</sup>, Passoni fa presente che

Ancora oggi esiste un'attiva pattuglia di epigoni del futurismo, che costituisce a suo modo un avamposto operante legato a vecchie tradizioni. Per questa pattuglia vivente il futurismo è ancora un ideale psicologico, filosofico, avvenirista, e oseremmo dire che per alcuni è una religione, più che una forma d'arte: in definitiva possiamo affermare che essi considerano la corrente come un atteggiamento dinamico e rinnovatore che tende a proiettare la vita e l'arte nel futuro<sup>321</sup>.

Passoni, evidentemente, si riferisce al gruppo di «Futurismo-Oggi», di cui interpreta bene il pensiero pur esprimendo una netta diversità di vedute, poiché certo si percepisce che il suo modo di intendere il Futurismo è completamente diverso (e a Benedetto certo non avrà fatto piacere che lui e i suoi sodali potessero essere definiti «epigoni» legati «a vecchie tradizioni»).

A questo punto, dopo aver citato alcuni brani di Boccioni e Prampolini, e dopo aver sommariamente parlato dell'opera di Balla e Depero, ecco che Passoni si sofferma sull'opera di Regina, che è tuttavia analizzata praticamente con le stesse identiche parole con cui l'autore l'aveva a suo tempo presentata nel catalogo della mostra *Nuovi materiali, nuove tecniche*<sup>322</sup>. Infine, dopo aver dedicato alcune righe a Monachesi, Passoni inizia la sua ricognizione sull'arte moderna<sup>323</sup>, soffermandosi sulla questione del rapporto tra l'arte e i materiali plastici solo nei casi di Gabo e Pevsner (su cui è più preciso) e poi di Moholy-Nagy, del Prampolini postfuturista, di Burri, di Dubuffet e degli artisti pop.

---

<sup>320</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> Rispetto a quel testo, Passoni si limita semplicemente ad aggiungere che «Ci piace ricordare questa insigne artista italiana che sempre operò con rara coerenza le proprie tematiche usando le materie più idonee ai suoi progetti [...]. Assieme a pochi altri Regina ha sempre sentito profondamente i problemi del tempo che ha vissuto, e cioè: l'ebbrezza dello spazio e dei volumi d'aria; l'estetica e il ritmo di smaterializzazione della materia; l'approfondimento nell'universo materiale. La sua fu dunque una nuova manifestazione che la portava al di là della pittura e della scultura tradizionale e, in armonia con questi principi, ha sempre sviluppato la sua produzione» (*ivi*, pp. 35-37).

<sup>323</sup> Nell'ordine, Passoni si occupa del cubismo, delle avanguardie russe, di Kandinskij e del Blaue Reiter, di Dada e della Metafisica, di De Stijl, del Bauhaus, degli astrattisti del Milione e di Abstraction-Création, dell'informale nelle sue varie declinazioni, della *pop art*, del *nouveau réalisme* e infine dell'arte *optical*.

## 2.18 La prima mostra postuma, a Mede Lomellina (1976)

Nell'autunno del 1976 vengono inaugurate – a distanza di pochi giorni l'una dall'altra – le prime due mostre personali postume sull'opera di Regina.

La prima delle due mostre è quella che le è dedicata dal suo paese natale, Mede Lomellina, curata da Giuseppe Masinari<sup>324</sup>. La presentazione in catalogo del curatore (che non è uno specialista) è praticamente del tutto priva di spessore critico, e può al massimo essere considerata come un contributo di carattere puramente informativo, specie per quanto riguarda certe notizie relative alla biografia dell'artista. Per di più, va anche detto che il testo – eccezion fatta, appunto, per i dati biografici cui si è fatto cenno, che sono frutto di ricerche condotte localmente – è in realtà in buona parte il frutto di uno scoperto (ma non dichiarato) lavoro di *bric-à-brac* operato a partire da articoli e volumi già pubblicati: si notano infatti delle chiarissime filiazioni, se non addirittura citazioni letterali (ma tutte implicite e rigorosamente prive di fonti), dall'articolo di Bracchi su «La Martinella di Milano»<sup>325</sup>, dalla presentazione dello stesso per la mostra alla Libreria Salto<sup>326</sup>, dalla monografia schei-

---

<sup>324</sup> GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976. Le date della rassegna, sino a questo momento mai indicate nella bibliografia (anche perché in effetti non riportate sul catalogo), si ricavano da alcune recensioni giornalistiche della mostra, che si esamineranno più dettagliatamente in seguito ma a proposito delle quali conviene qui anticipare ciò che più ci interessa: su «L'Informatore Lomellino» del 12 novembre 1976 si legge che «sabato 30 ottobre si è inaugurata a Mede presso le sale dell'Amisani l'importantissima prima mostra postuma della scultrice concittadina Regina Bracchi Cassolo», mentre su «La Provincia Pavese» del 6 novembre si legge che «l'importante mostra rimarrà aperta fino al 14 novembre». In realtà, però, è molto probabile che la mostra sia stata prorogata anche oltre tale data, poiché su «L'Espresso» del 28 novembre la rassegna è ancora segnalata («dal 30 ottobre», si precisa, ma non è indicata la data di chiusura).

<sup>325</sup> Masinari riporta con modifiche marginali – senza citarne la provenienza, e al contrario presentando impropriamente l'estratto come la risposta di Bracchi ad una sua domanda – ben nove righe (!) dell'articolo in questione (quelle in cui il pittore evidenzia il grande lavoro che si nasconde dietro l'apparenza ludica delle opere della moglie), nonché la questione della «evoluzione spontanea» di Regina verso l'astrazione, varie note e addirittura l'andamento stesso dell'articolo, che segue grosso modo le tappe a suo tempo stabilite dalla ricognizione di Bracchi. Cfr. GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976, s.p., e LUIGI BRACCHI, *Regina*, in «La Martinella di Milano», aprile 1971.

<sup>326</sup> Non letterale, ma comunque molto evidente, è la filiazione di alcuni giudizi di Masinari da quanto Bracchi aveva scritto nel lontano 1951 (e poi replicato – autocitandosi esplicitamente – nell'articolo del 1971) a proposito del rapporto delle opere di Regina con la natura: «Notevoli le sue sculture spaziali e concrete [...], opere che sono il frutto di attenta osservazione della natura e ne stabiliscono un legame intimissimo aleggiando fra verismo e finzione, ingenuità e maturità»; «I suoi disegni geometrici ed i collages non sono mai il frutto di improvvisazione e speculazione ma i risultati di una osser-

willeriana<sup>327</sup> e soprattutto – e qui siamo davvero al limite del plagio, o forse anche oltre – dall'articolo di Belloli del 1974<sup>328</sup>.

Comunque sia, al di là dell'inefficacia delle valutazioni critiche e della discutibile metodologia di lavoro di Masinari, il catalogo della mostra di Mede è un'autentica pietra miliare della bibliografia sulla scultrice, poiché esso è di fatto il volume capostipite dell'intero filone di studi reginiani che è fiorito in ambito locale, e che negli anni seguenti – lo vedremo – avrebbe dato risultati di maggior interesse.

La mostra medese è recensita – tra l'altro con un certo ritardo – soprattutto dai quotidiani locali. Il primo articolo, non firmato, compare su «La Provincia Pavese» il 6 novembre<sup>329</sup> ed è identico – salvo che per il titolo e per alcune minime varianti – a quello pubblicato il 12 novembre su «L'Informatore Lomellino»<sup>330</sup> (si tratta dunque, probabilmente, di articoli prodotti a partire dal medesimo

---

vazione attenta ai fenomeni basilari della natura» (GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976, s.p.).

<sup>327</sup> Masinari riporta scorrettamente uno degli aforismi reginiani citati da Scheiwiller (quello relativo all'autonomia dell'artista in seno al Futurismo) come risposta di Regina, qualche anno prima, ad una sua domanda. Naturalmente è possibile che l'artista abbia fatto proprio il concetto e che amasse raccontarlo a tutti coloro che si interessavano del suo lavoro, ma certo qui la citazione dal testo scheiwilleriano – che viene solo adattato al flusso del discorso del nuovo testo – è proprio letterale... (*ivi*).

<sup>328</sup> Le filiazioni dall'articolo di Belloli, pur in questo caso non letterali, sono moltissime e veramente palesi: tra le altre, la questione del «carattere di ricercatore» che già Belloli aveva riconosciuto all'amica (Masinari scrive «caratteristiche del ricercatore»), i nomi dei futuristi con cui fu in contatto (alcuni, come quelli di De Angelis e Morreale, possono infatti provenire solo dal testo belloliano), l'insolita definizione di «poesia videofonica» (già utilizzata da Belloli) per le opere poetico-visive degli anni Sessanta, la questione della «collocazione» di Regina nel contesto dell'avanguardia internazionale. Inoltre – e qui veramente il plagio di idee è a mio avviso clamoroso, poiché è davvero difficile pensare che Masinari sia arrivato autonomamente a conclusioni così simili a quelle belloliane – in chiusura del suo contributo lo studioso medese riprende l'immaginifica idea belloliana secondo la quale le opere della scultrice sono talmente avanzate che è lecito dire che «Regina inaugura domani»: nella versione di Masinari, «le sue opere verranno comprese da quelli che verranno dopo di noi, perché sono proiettate in un tempo ancora lontano»; «Le opere modernissime di Regina vivranno [...] a lungo. Pensiamo che non hanno ancora vissuto, che sono soltanto in gestazione nel grembo degli anni. Nasceranno nel 2000 per degli uomini migliori di noi [...]». Cfr. GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976, s.p., e CARLO BELLOLI, *Regina: dall'aeroplastica allo strutturalismo inoggettivo*, in «Futurismo-Oggi», novembre-dicembre 1974.

<sup>329</sup> *Regina Bracchi Cassolo: prima donna futurista*, in «La Provincia Pavese», 6 novembre 1976.

<sup>330</sup> *Mede onora Regina*, in «L'Informatore Lomellino», 12 novembre 1976.

redazionale). Di carattere puramente cronistico, le due recensioni si limitano a segnalare le personalità presenti all'inaugurazione e a tracciare un breve profilo biografico dell'artista, riprendendo peraltro quasi tutto dalla presentazione di Masinari in catalogo. Più significativo è l'articolo di Luigi Carluccio per «La Gazzetta del Popolo»<sup>331</sup>, in cui l'autore utilizza – allo scopo di delineare la sua lettura – soprattutto i materiali scheiwilleriani (la monografia e *Il linguaggio del canarino*, che evidentemente doveva conoscere), e in parte anche il catalogo curato da Masinari per l'occasione: a parte qualche imprecisione<sup>332</sup>, l'articolo di Carluccio è interessante per le considerazioni sul rapporto tra il Secondo Futurismo e l'astrazione<sup>333</sup>, e specialmente per l'interessantissimo riferimento ad artisti cui secondo l'autore Regina può aver guardato («anche lei come Mino Rosso forse avverte gli echi di Lipchitz e Archipenko»). Infine, segnala la mostra – in pochissime parole – anche Francesco Vincitorio su «L'Espresso»<sup>334</sup>.

## **2.19 L'interesse delle femministe per l'opera di Regina (1976)**

La seconda mostra dell'autunno 1976 è quella che viene dedicata a Regina dalla Cooperativa di via Beato Angelico 18<sup>335</sup>, «collettivo di artiste femministe»<sup>336</sup> con sede a Roma. Sfortunatamente,

---

<sup>331</sup> LUIGI CARLUCCIO, *Dal futurismo all'arte concreta*, in «La Gazzetta del Popolo», 7 novembre 1976.

<sup>332</sup> In particolare, oltre all'errata datazione del *Paese del cieco* (segnalato come un'opera del 1933), spicca soprattutto la notizia secondo la quale Regina sarebbe stata l'autrice della prima litografia astratta, che deve probabilmente essere considerata il frutto dell'errata interpretazione di un inciso contenuto nella monografia scheiwilleriana. Nel suo volume, infatti, Scheiwiller aveva scritto queste parole: «Nel '48 la prima litografia astratta italiana [...] e la prima serigrafia astratta: cinque anni prima degli "ateliers de sérigraphie" di Meudon». In realtà, però, tanto prima quanto dopo tale inciso Scheiwiller sta parlando più in generale del MAC, e non specificamente di Regina, e d'altra parte la scultrice – che peraltro al movimento aderisce solo nel 1951 – non fa parte del gruppo di artisti che realizzarono la famosa cartella di litografie astratte cui Scheiwiller fa riferimento (nello specifico, le stampe in questione erano di Dorfles, Monnet, Munari, Soldati, Garau, Mazzon, Veronesi, Sottsass, Fontana; cfr. LUCIANO CAMEL, a cura di, *M.A.C. Movimento Arte Concreta*, vol. II, catalogo della mostra Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, aprile-giugno 1984, Milano, Electa, pp. 14-15).

<sup>333</sup> «Del resto nelle opere degli artisti del secondo futurismo, aperto al plasticismo ed al razionalismo della cultura europea degli anni Trenta, si potevano già riconoscere alcuni elementi di astrazione [...]» (LUIGI CARLUCCIO, *Dal futurismo all'arte concreta*, in «La Gazzetta del Popolo», 7 novembre 1976).

<sup>334</sup> FRANCESCO VINCITORIO, *Gallerie*, in «L'Espresso», 28 novembre 1976.

<sup>335</sup> *Regina (1894-1974). Disegni e sculture*, Roma, Cooperativa di via Beato Angelico 18, novembre 1976 - gennaio 1977. La mostra, non sempre indicata nella bibliografia, è stata più volte collocata un anno prima, a cavallo tra 1975 e 1976; in realtà, come si dimostrerà più avanti, si tratta di un errore. Per il momento basti segnalare la data corretta.

<sup>336</sup> Cito la definizione di Vanni Scheiwiller in VANNI SCHEIWILLER, *Arte. Regina*, in «L'Europeo», 26 novembre 1976.

l'esposizione non fu accompagnata da un catalogo e fu poco recensita; tuttavia, chiaramente non può suggire l'interesse di una mostra su un'artista donna organizzata da un collettivo di artiste militanti nel femminismo. Peraltro, va segnalato che proprio nel 1976 – purtroppo non sappiamo in che mese, ma presumibilmente prima dell'inaugurazione della mostra, che cade in novembre – un'altra artista femminista romana, Simona Weller, aveva pubblicato per i tipi de La Nuova Foglio il volume *Il complesso di Michelangelo*, che è uno dei primi esempi italiani dei *gender studies* che già da qualche tempo si erano diffusi all'estero, e particolarmente negli Stati Uniti<sup>337</sup>. Conviene allora, forse, principiare dal volume della Weller e arrivare poi alla mostra, sebbene le due cose – nonostante le apparenze – non siano così collegate come potrebbe sembrare, poiché in realtà la Weller (che pure è artista, romana e femminista) non fa parte della Cooperativa, anche se conosce certamente almeno alcune delle artiste che l'hanno costituita<sup>338</sup>.

Simona Weller, si diceva, è un'artista. Non è qui il caso di ricostruire per intero la sua carriera, per cui si rimanda a quanto riportato in nota<sup>339</sup>; segnalo solo che – dopo una formazione prevalentemente romana, ma arricchita da viaggi e soggiorni all'estero – comincia a realizzare opere in qualche misura assimilabili alla poesia visiva, per quanto caratterizzate dalla presenza di una pittura

---

<sup>337</sup> Per un rapidissimo ma puntuale inquadramento sulla questione, si veda l'introduzione al volume MARTINA CORGNATI, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. VI-XIX.

<sup>338</sup> Della questione si parlerà più dettagliatamente in seguito.

<sup>339</sup> Nata a Roma nel 1940, si forma all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove è allieva di Ferruccio Ferrazzi, Mario Mafai e Mino Maccari; viaggia in Europa, in Africa e nell'estremo oriente. Verso la metà degli anni Sessanta comincia a farsi notare dalla critica (Menna, Venturoli, Di Genova, Crispolti) realizzando opere con smalti e inchiostri su carte di riso cinesi o giapponesi o tele preparate come muri; in seguito, comincia ad inserire nei dipinti frasi, versi e scritte ispirate alle iscrizioni latine visibili a Roma, indirizzandosi sulla strada di un informale segnico che caratterizzerà la sua opera successiva, e che tuttavia sarà talora interpretata in termini di poesia visiva (soprattutto da Mirella Bentivoglio). Nel 1970, dopo la separazione dal primo marito, convive con il poeta e critico Cesare Vivaldi e comincia ad insegnare discipline pittoriche come assistente di Turcato. Nel 1973 partecipa alla X Quadriennale romana, e nel 1974 viene segnalata al Premio Bolaffi da Giuliano Briganti. Nel 1976 soggiorna per qualche mese a New York e pubblica *Il complesso di Michelangelo*, frutto di ricerche stimulate dalla sua partecipazione a collettivi femministi. Nel 1978 espone opere che derivano dallo studio di Seurat alla mostra *Arte-Ricerca* presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, e nel 1980 presso il Museo d'Arte Moderna di Macerata viene allestita la sua prima vasta antologica, curata da Elverio Maurizi. Nel decennio seguente, mentre comincia a dedicarsi anche alla ceramica, realizza dipinti ispirati alla spazialità cubista, che saranno esposti nella mostra itinerante *Il segno è l'esemplare parlato*, che toccherà Roma, Ferrara, Amsterdam e Berlino con presentazione di Palma Bucarelli. Nel 1986 torna a partecipare alla Quadriennale di Roma, e anche in seguito continua ad esporre assiduamente. Collaboratrice del mensile «Noi Donne», ha altresì pubblicato diversi romanzi. Nel 2006, per la sua poliedrica attività culturale, viene insignita del titolo di Commendatore dal Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi. Nel 2009 vince il concorso per la medaglia annuale del V anno di Pontificato di Papa Benedetto XVI, il primo esemplare della quale è stato donato al Presidente degli Stati Uniti Barack Obama.

piuttosto invasiva, che spesso cancella e nasconde la scrittura vera e propria. Quando pubblica *Il complesso di Michelangelo*, nel 1976, ha trentasei anni ed è già ben inserita nell'ambiente artistico romano, all'interno del quale è in contatto – tra gli altri – con Capogrossi, Corpora, Burri e Afro, ed è stimata da critici come Crispolti e Cesare Vivaldi (il quale ultimo è anche suo compagno di vita al momento della pubblicazione del volume).

*Il complesso di Michelangelo* – il cui emblematico sottotitolo è *Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento* – è un libro molto particolare, in cui critica, informazione, inchiesta e femminismo si intrecciano in maniera assai stretta e spesso inestricabile. Il volume si apre con una interessante *Introduzione* di Cesare Vivaldi, che intende innanzitutto rendere ragione degli obiettivi ultimi del libro stesso, consistenti in primo luogo – ad un primo e più semplice livello – nella volontà di conferire finalmente la giusta visibilità a quanto prodotto dalle artiste italiane contemporanee, e secondariamente – ad un livello invece più complesso – nell'intenzione di affrontare la questione del contrastato rapporto tra le donne e il sistema dell'arte. Subito dopo, Vivaldi propone un sintetico ma soddisfacente panorama delle più significative emergenze femminili nell'arte italiana del XX secolo, passando dalle futuriste alle "novecentiste", dalle esponenti della Scuola romana alle "astrattiste" prebelliche e postbelliche; tra le figure indagate – con un esame che trascorre senza soluzione di continuità dalla biografia alla considerazione critica – spicca anche Regina, per la quale anzi il critico spende importanti parole di elogio, esprimendo contestualmente una dura critica nei confronti di chi non ne ha ancora riconosciuto l'importanza<sup>340</sup>:

Direi che Regina è senza dubbi uno dei maggiori scultori italiani tra le due guerre, per i modi aerei paragonabile al solo Melotti (ed è una vergogna che la critica italiana, fatta eccezione per Vanni Scheiwiller e Carlo Belloli, abbia sin qui rifiutato di prenderne atto); una costruttrice di figurine spiritose, ritagliate nella latta o nello zinco, di grandissime fantasia e inventività formale.

Ancora, Vivaldi sottolinea il «senso spaziale personalissimo e acuto» che si può cogliere nelle opere futuriste della scultrice, e soprattutto la «nota prevalente» costituita dallo *humour*, «come attestano anche talune composizioni polimateriche [...] da collocarsi quasi più in area dadaista o surrealista che non propriamente futurista: cosa non infrequente nel tardo futurismo»<sup>341</sup>. Per di più, a parere di Vivaldi,

---

<sup>340</sup> CESARE VIVALDI, *Introduzione*, in SIMONA WELLER, *Il complesso di Michelangelo*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1976, pp. 9-17: 14.

<sup>341</sup> *Ibidem*.

rispetto a Prampolini o ad altri Regina è più oltranzista, nel senso che trasforma il polimaterismo in veri e propri *assemblages* di oggetti alla Puni, preludenti al *Nouveau realisme* [sic] degli anni sessanta; tanto che una sua composizione del 1933, "Polenta e pesci", realizzata con un piatto vero, a metà coperto di carta vetrata gialla, una vera rete da pesca e dei pesci di latta, è una netta prefigurazione di Spoerri, naturalmente con ben altre inventività e carica poetica<sup>342</sup>.

Infine, Vivaldi cita – ma in questo caso più brevemente – le «sculture in plexiglas bianco e colorato, memori delle esperienze di Gabo e di Moholy-Nagy» realizzate da Regina negli anni Cinquanta e Sessanta: «sono forme ancora una volta aeree, di un lirismo sottile e sovente corretto da un garbatissimo *humour*»<sup>343</sup>.

Le valutazioni di Vivaldi sono evidentemente assai interessanti. Innanzitutto, mi pare più che evidente la stima che egli dimostra nei confronti di Regina, indicata come un'autentica protagonista – ahimè misconosciuta – della scultura italiana tra le due guerre (mentre più tiepido sembra il giudizio nei confronti della sua produzione postbellica); inoltre, significativi sono i riferimenti a Melotti, Prampolini, Gabo e Moholy-Nagy, certamente per più aspetti vicini a Regina. Ancor più degni di nota, tuttavia, mi paiono i riferimenti a Dada e al Surrealismo: evidentemente, pur riconoscendo che il «tardo futurismo» conosce spesso deroghe significative rispetto alla poetica più rigorosamente boccioniano-ortodossa, Vivaldi doveva comunque intendere il Secondo Futurismo come un movimento segnato da un indirizzo creativo ben definito: di conseguenza, ogni differenza rispetto a questa presunta "regola secondofuturista" si poteva giustificare a suo avviso in termini di influenza ad opera di altre correnti, e non riconoscendo una particolare libertà alla ricerca "secondofuturista"<sup>344</sup>.

---

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> Prima di concludere il suo contributo, infine, Vivaldi tenta di individuare gli «eventuali "caratteri particolari" dell'esperienza artistica delle donne» (pur essendo cosciente della difficoltà e forse dell'impossibilità di risolvere la questione): a suo avviso li si deve riconoscere nella «attenzione ai fatti della natura e della vita maggiore, o meglio *diversa*, di quella degli uomini: un'attenzione che si esprime da una parte nel porre in rilievo aspetti di germinazione, di trasformazione, di crescita o di metamorfosi (cito la Zatkova, la Raphaël, il primo periodo della Broglio, Regina, la De Angelis, la Fini), dall'altra la visionarietà, nell'onirismo, nella capacità di rendere il reale favoloso o piuttosto di trasfigurarlo intuitivamente modellandolo sul subconscio: e qui dovrei citare tutte le artiste sopra indicate e inoltre Pasquarosa, la Rosà, Benedetta, la Fioroni e tante altre» (*ivi*, p. 17); e poi ancora, accanto a tali peculiarità tipicamente femminili (ma qui il riferimento a Regina non è esplicito, e del resto sarebbe eccessivo), Vivaldi cita anche un forma di masochismo (riconoscibile soprat-

Dopo l'introduzione di Vivaldi è la volta della prefazione della Weller, che esprime soprattutto – in maniera ovviamente molto partecipata – quelle che sono state le motivazioni profonde che l'hanno spinta ad impegnarsi nell'impresa, oggettivamente non facile. E qui l'artista romana, dopo i ringraziamenti di rito, spiega subito che il libro

Forse è nato dall'impatto col femminismo, che non solo mi ha ridato la coscienza di esistere come persona, ma ha guidato, anche senza che me ne rendessi conto, lo spirito di tutta la mia ricerca. Solo adesso so, ad esempio, che la convinzione che il confronto tra tante esperienze fosse necessario per dare il panorama il più attendibile ed esauriente della donna nel campo dell'arte, mi derivava dall'aver assimilato una delle tecniche di lotta adoperate dal movimento, quella per intendersi che si definisce "il personale è politico". Nel mio personale credo che coraggio, forza maturità siano nate per una sorta di naturale alchimia in cui forse dovrei mettere in conto anche tutte le volte che la mia dignità è stata calpestata, tutte le volte che mi sono sentita impotente davanti alle sopraffazioni, ai tabù, ai pregiudizi; tutte le volte, ancora, in cui ho conquistato le mie creatività come un diritto abusivo e ho strappato la mia intelligenza al torpore dei luoghi comuni.<sup>345</sup>

L'orizzonte "di lotta" entro cui si colloca il testo della Weller è palese, e le righe immediatamente successive lo chiariscono ulteriormente con dovizia di particolari, ad esempio quando la Weller accusa la «cultura in cui è l'uomo che sentenzia e che continua a considerare la donna sua proprietà», o quando definisce il matrimonio come «la scelta meno negativa», ma comunque limitante, tra le uniche tre strade aperte alla donna («moglie, prostituta, monaca»)<sup>346</sup>; poi, l'autrice segnala tutte le difficoltà riscontrate nella ricerca a causa della «mancanza di materiale esauriente», a propria volta dovuta alla tendenza (che la Weller ritiene quasi caratteristica delle artiste donne) a non rac-

---

tutto nelle forme di body art) e soprattutto – quale «caratteristica saliente dell'arte femminile» – una certa «componente fobico-ossessiva, che si libera nella ripetizione e sovrapposizione del segno [...] o dell'immagine [...] e che diventa massima nelle forme di pittura-scrittura o simili in cui si esprimono tante giovani e giovanissime donne-artiste»: una tendenza che peraltro, secondo Vivaldi, è in primo luogo conseguenza della coscienza che ciascuna di queste artiste ha, in quanto donna, «della propria condizione di repressa» (*ibidem*). Al di là della dubbia validità di ogni discorso tendente ad individuare un presunto "specifico femminile" nell'arte, è vero che in Regina si possono individuare riferimenti a queste presunte peculiarità femminili: si pensi ad esempio, per quanto riguarda l'attenzione per la «germinazione», agli studi sui fiori degli anni Quaranta, oppure – per quanto riguarda invece la tendenza a «rendere il reale favoloso» – a buona parte delle opere degli anni Trenta.

<sup>345</sup> SIMONA WELLER, *Prefazione*, in SIMONA WELLER, *Il complesso di Michelangelo*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1976, pp. 19-29: 19-20.

<sup>346</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

cogliere in maniera coscienziosa e puntuale una vera e propria bibliografia critica<sup>347</sup>. Quindi, prima di segnalare – come del resto già aveva fatto Vivaldi – che il criterio di scelta delle artiste da lei selezionate è stato innanzitutto quello della «professionalità»<sup>348</sup>, l'autrice rende ragione del curioso titolo del volume, che allude al complesso di inferiorità in cui a suo avviso la donna artista vive praticamente da sempre, dovuta al luogo comune secondo il quale «"Non c'è mai stata una Michelangelo donna"»<sup>349</sup>: e anche in questo caso, dunque, la *verve* polemica è evidente.

A questo punto, il volume prosegue con una serie di interviste di varia impostazione ad artiste e critiche considerate particolarmente importanti o comunque emblematiche di diverse condizioni<sup>350</sup>, e poi con le risposte ad una interessante inchiesta-questionario in dieci domande<sup>351</sup>; seguono alcu-

---

<sup>347</sup> *Ivi*, p. 21. E anche qui il fervore femminista della Weller emerge chiaramente nel tentativo di spronare le colleghe ad abbandonare definitivamente «questa forma di auto-lesionismo», perché «stiamo vivendo un momento storico eccezionale, forse irripetibile, in cui la donna sta scrivendo la propria storia culturale e umana da protagonista, senza intermediari. In questo momento storico, quindi, ogni libro, mostra, quadro, scultura, progetto, catalogo è importante, è patrimonio comune da divulgare a tutte e come tale deve contenere più dati possibili per essere riconosciuto, rintracciato, valorizzato, divulgato. Quindi smettiamola di scrivere "Graziella è nata in una casa rossa" e poi basta, forse sarà spiritoso o anche poetico, ma non serve a nessuno se non, forse, agli antifemministi...».

<sup>348</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 21. L'obiettivo, insomma, era stato quello di ripararsi dal rischio di annoverare nella ricerca le «pittrici a ore», le annoiate «signore-contesse».

<sup>350</sup> Le intervistate sono Antonietta Raphaël Mafai, Carmengloria Morales, Bice Lazzari, Giosetta Fioroni, Titina Maselli, Laura Grisi, Marisa Volpi, Edita Broglio, Carla Panicali, Mara Coccia, Beverly Pepper, Lorenza Trucchi, Jeanne Fort Severini, Luisa Laureati, Angelica Savinio De Chirico, Valentina Orsini, Palma Bucarelli, Nanda Vigo, Carla Accardi, Elena Gianini Belotti (*ivi*, pp. 31-91).

<sup>351</sup> *Ivi*, pp. 93-139. Riporto le domande poste dalla Weller: «1) Da quanti anni dipinge o scolpisce o lavora?; 2) Quando ha deciso di rendere il suo lavoro professionale?; 3) Quali difficoltà ha incontrato?; 4) Da chi è stata aiutata? Perché?; 5) Che cosa pensa della critica, dell'arte italiana e delle donne che la professano?; 6) Segue il lavoro delle sue colleghe italiane? Quali sono quelle che stima?; 7) Le hanno mai detto che è brava come un uomo? E se sì come ha reagito a questa osservazione?; 8) Cosa pensa dell'opinione comune che non c'è mai stato un Michelangelo donna?; 9) Ritiene che il matrimonio e i figli costituiscano un ostacolo alla creatività e alla professione?; 10) Prevede che la donna artista possa avere lo spazio che le spetta e che adesso è riservato a una esigua percentuale? In quanto tempo?» (*ivi*, p. 95). È un vero peccato che a quella data Regina fosse già scomparsa, perché sarebbe stato veramente interessante verificare quali avrebbero potuto essere le sue risposte, anche perché – si ricorderà – Regina era stata una delle promotrici della mostra di protesta *La donna nell'arte contemporanea*, certo mancante di piena consapevolezza e dunque non propriamente femminista (ma siamo d'altra parte solo a cavallo tra 1959 e 1960), ma non per questo meno polemica. Le domande sembrano in qualche modo poter essere divise in due tronconi: le prime sei sono di carattere sostanzialmente informativo, e risultano dunque fondamentalmente neutre, mentre le ultime quattro sono chiaramente orientate dal credo femminista della Weller, e sono dunque funzionali a sostenere una tesi. Le risposte delle artiste sono davvero estremamente varie nella forma, oltre che nel contenuto: ci sono artiste che si dilungano nelle spiegazioni ed altre che invece sono la-

ni documenti<sup>352</sup> e infine le schede bio-bibliografiche delle artiste selezionate dalla Weller<sup>353</sup>, tra cui come detto compare anche Regina, la cui scheda<sup>354</sup> è anzi tra le più corpose, a testimonianza della stima dell'autrice per il lavoro dell'artista pavese. Dal punto di vista strettamente biografico, nonostante diverse imprecisioni di cui si parlerà nel prossimo capitolo, la scheda è abbastanza completa (e d'altra parte si basa sulle pubblicazioni di Scheiwiller e sull'articolo commemorativo di Belloli); per quanto riguarda invece il profilo critico, pur essendo basato essenzialmente su quanto già scritto nei contributi citati in bibliografia e nell'introduzione di Vivaldi (e pur tenendo conto del fatto che l'autrice – mossa da intenti femministi – è tenera nei confronti di tutte le artiste), esso è comunque abbastanza interessante. In particolare, la Weller ritiene assai importante l'opera reginiana del decennio Trenta («quello che le dà un posto di rilievo nel panorama della scultura internazionale» nonostante «un certo consentimento al costume dell'epoca»)<sup>355</sup>:

Con Mino Rosso e Monachesi Regina è lo scultore più importante del futurismo negli anni trenta e quaranta, ed è certamente il più originale nel rifiutare i modelli tradizionali (Boccioni o la plastica cubista) per inventare forme aeree e lievi preludenti, a modo loro, al Calder più maturo. Forme da affiancare a quelle di certo Melotti per l'acuto, musicale senso di scansione spaziale e per il fremito parasurrealista che le pervade e per il loro affidarsi alla sola inventività. Effettivamente, tra il 1930 e il 1940, Regina "inventa" la scultura; una sua scultura fatta di nulla, di semplici profili ritagliati in fogli di metallo, di accostamenti neodadaisti di oggetti, ma "grande" per il modo tutto nuovo di disegnare nello spazio.

Fatta la tara dell'entusiasmo femminista, che porta la Weller ad elogiare oltre misura tutte le artiste, va detto che il giudizio è acuto, in particolare laddove l'artista romana nota nell'opera di Regina una netta divaricazione rispetto alla tradizione boccioniana (che era certamente futurista, ma tendente a massificare le opere scultoree).

---

coniche, artiste che sembrano solidarizzare con l'autrice ed altre che invece appaiono alquanto infastidite, in alcuni casi addirittura perché questa o quella domanda, o magari anche l'intera inchiesta, appaiono loro del tutto fuori luogo.

<sup>352</sup> *Ivi*, pp. 142-162.

<sup>353</sup> *Ivi*, pp. 164-249.

<sup>354</sup> *Ivi*, pp. 232-233.

<sup>355</sup> *Ivi*, p. 232.

Torniamo dunque alla mostra romana di quello stesso 1976, organizzata dalla Cooperativa di via Beato Angelico 18. Cerchiamo prima di tutto di chiarire le date della mostra, perché come accennato in nota i primi problemi si incontrano già in merito a tale questione, apparentemente banale. Va precisato, innanzitutto, che nella più recente bibliografia reginiana le date delle rassegne personali e collettive cui Regina ha partecipato non sono sempre incluse negli apparati bibliografici, e soprattutto – anche quando ciò è accaduto – la mostra romana non è sempre stata segnalata; inoltre, come accennato, anche quando la segnalazione è stata fornita<sup>356</sup>, la cronologia della mostra è stata oscillante, e anzi di essa non è mai stata proposta una datazione precisa. Tra i testi che l'hanno indicata, segnalano genericamente la data «1976» (all'interno di una cronologia costruita per anni, e priva di puntuali indicazioni circa le date effettive delle rassegne) il volume a cura di Gaetano Fermani e Vanni Scheiwiller del 1983<sup>357</sup>, la personale curata da Caramel nel 1985<sup>358</sup> e la personale della Casa del Mantegna del 1990<sup>359</sup>; invece, i cataloghi delle due personali più recenti e più importanti, ovvero quella di Sartirana Lomellina del 1991 (pure anch'essa a cura di Caramel)<sup>360</sup> e quella di Palazzolo sull'Oglio del 2010<sup>361</sup>, segnalano una datazione a cavallo tra novembre 1975 e gennaio 1976.

---

<sup>356</sup> GAETANO FERMANI, VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, con un testo di Carlo Belli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983, p. 66; ALBERTO VECA, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Valenza, Centro Comunale di Cultura, 23 febbraio - 24 marzo 1985, Valenza, Centro Comunale di Cultura, 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. 23; *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. 159; 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. 155.

<sup>357</sup> GAETANO FERMANI, VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, con un testo di Carlo Belli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983, p. 66.

<sup>358</sup> ALBERTO VECA, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Valenza, Centro Comunale di Cultura, 23 febbraio - 24 marzo 1985, Valenza, Centro Comunale di Cultura, 1985, p. 23.

<sup>359</sup> *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, p. 46.

<sup>360</sup> LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, p. 159.

<sup>361</sup> 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. 155.

In realtà, la mostra si è tenuta esattamente un anno dopo, tra novembre 1976 e gennaio 1977. Sono tanti gli elementi che consentono di dimostrarlo con certezza: alla mostra fa ad esempio riferimento, sulle pagine de «L'Europeo» del 26 novembre 1976<sup>362</sup>, Vanni Scheiwiller, il quale scrive che

Il collettivo femminista «Cooperativa» (via Beato Angelico 18, Roma) [...] è stato battuto di un soffio dal Centro artistico culturale Giuseppe Amisani di Mede Lomellina nell'allestire la prima mostra postuma di Regina [...].

Più tardi si tornerà sulla recensione scheiwilleriana; qui basti sottolineare la data: il 26 novembre l'esposizione doveva già essere stata inaugurata, ma certo non lo fu prima di quel 30 ottobre in cui aprì la mostra di Mede Lomellina (alla cui inaugurazione, peraltro, Scheiwiller era presente, come testimoniato da due articoli che abbiamo già visto)<sup>363</sup>. Per quanto riguarda invece la chiusura, sicuramente è da porre oltre la data del 2 gennaio 1977, in corrispondenza della quale Maurizio Fagiolo dell'Arco recensisce l'esposizione su «Il Messaggero»<sup>364</sup>. Inoltre – lo vedremo fra poco – nel 1975 la Cooperativa non era ancora nata, e come se non bastasse presso l'Archivio Fermani ho rinvenuto alcuni materiali della Cooperativa stessa tra cui spicca – in particolare – un foglio manoscritto su carta intestata della Cooperativa firmato da Suzanne Santoro e datato 7 novembre 1976 (o meglio, «Nov 7-76»; ma la Santoro, per quanto trapiantata in Italia, è statunitense, e dunque utilizza il sistema di notazione invalso nel suo paese)<sup>365</sup>. Evidentemente, dunque, la mostra non può che essere stata allestita a cavallo tra 1976 e 1977.

Stabilito questo, è interessante dire almeno due parole a proposito della Cooperativa di via Beato Angelico 18, anche se sfortunatamente, se si eccettua una tesi di laurea<sup>366</sup>, su questa interessante esperienza non ci sono veri e propri studi. Può allora essere utile – sia per ricostruire la storia e gli obiettivi della Cooperativa, sia per far luce sulle dinamiche che condussero alla mostra di Regina –

---

<sup>362</sup> VANNI SCHEIWILLER, *Arte. Regina*, in «L'Europeo», 26 novembre 1976.

<sup>363</sup> *Regina Bracchi Cassolo: prima donna futurista*, in «La Provincia Pavese», 6 novembre 1976: «Era presente un attento e competente pubblico. Abbiamo notato il critico Giovanni Scheiwiller [...]»; *Mede onora Regina*, in «L'Informatore Lomellino», 12 novembre 1976: «Un attento e competente pubblico raccolto era presente. Abbiamo visto il critico dell'Europeo Giovanni Schejwiller [...]». Naturalmente, a questa data, parlando di «Giovanni Scheiwiller» non ci si può che riferire a Vanni e non al padre, che era scomparso nel 1965.

<sup>364</sup> MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Regina*, in «Il Messaggero», 2 gennaio 1977.

<sup>365</sup> Riporto di seguito le parole della Santoro: «Nov 7-76 / Ecco! Un po [sic] di Fotocopie della "Cooperativa" / a presto! / Suzanne Santoro» (Milano, Archivio Fermani).

<sup>366</sup> KATIA ALMERINI, *Arte e femminismo in Italia negli anni Settanta. Il caso della Cooperativa Beato Angelico*, tesi di laurea, rel. Laura Iamurri, Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2008-2009.

ricorrere direttamente alle parole della stessa Suzanne Santoro, cofondatrice della Cooperativa stessa che ha gentilmente voluto rispondere ad alcune domande che le ho posto tramite e-mail, e che per questo ringrazio moltissimo per la disponibilità<sup>367</sup>. Peraltro, dal momento che l'artista ha preferito – piuttosto che rispondere alle singole domande – articolare un discorso più ampio e ragionato (cosa di cui le sono grato), riporto prima tutte le mie domande e poi l'unica risposta, premettendo solamente che la Cooperativa nacque nel 1976 e fu costituita – oltre che dalla Santoro – da Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Annamaria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler e Silvia Truppi. Ecco dunque le domande:

1. Come nasce il progetto della Cooperativa? E' stato sin dall'inizio un progetto condiviso o qualcuna di voi ha tirato le fila e le altre si sono aggregate? Forse ha guidato lei, che è statunitense e dunque poteva già conoscere i primi *gender studies* e il femminismo del suo paese?
2. Mi può sintetizzare la storia della Cooperativa?
3. Esistono dei volumi monografici dedicati alla Cooperativa?
4. Perché, dopo la mostra di Artemisia Gentileschi (che dell'arte al femminile è un po' il simbolo), avete scelto di dedicare la prima mostra "storica" proprio a Regina? Perché nella storia di Regina (artista ottima ma poco conosciuta) avete riconosciuto una storia che riguarda tante artiste donne? O semplicemente perché ne apprezzavate la qualità? O ancora perché eravate a conoscenza di una sua particolare attenzione per la tematica del rapporto tra la donna e l'arte (nel 1959-60 Regina aveva organizzato, insieme ad altre colleghe, una mostra polemica di artiste donne "rifiutate" dalla Permanente)?
5. Qualcuna di voi aveva conosciuto Regina mentre era in vita? Si ricorda come avete contattato il marito di Regina? Direttamente o attraverso altri (galleristi, critici, collezionisti)?
6. Nello stesso anno in cui avete allestito la mostra, Simona Weller ha pubblicato *Il complesso di Michelangelo*, un volume che lei conoscerà sicuramente e in cui lei stessa è citata, e in cui Cesare Vivaldi parla benissimo di Regina. Questo ha qualche rapporto con la vostra scelta? Dal libro della Weller si capisce inoltre che alcune di voi dovevano essere in contatto con lei (Carla Accardi risponde all'intervista, mentre Nilde Carabba rispon-

---

<sup>367</sup> Grazie a Suzanne Santoro ho anche potuto visionare alcune fotografie della mostra di Regina, che quanto meno contribuiscono a ricostruire – sia pur non totalmente – un elenco delle opere esposte. Sono chiaramente riconoscibili *L'Accademico*, *Aerosensibilità*, *Il paese del cieco* e una sua carta ritagliata, *Magia della stratosfera*, *Torre*, *Modulazioni* e *Terra-luna*; sullo sfondo di una fotografia si intravedono inoltre anche alcuni lavori in plexiglas, che sono tuttavia irriconoscibili (Capranica, Archivio Santoro).

de alla Weller di non essere d'accordo con il suo progetto, e la Weller la critica per questo)... in che rapporti eravate con la Weller?.

Ed ecco l'articolata risposta di Suzanne Santoro, in un gustoso italiano che risente delle sue origini statunitensi:

Il progetto nasce molto spontaneamente... ho conosciuto Eva Menzio a Roma tramite Salvatore Scarpitta, amico di Luciano Pistoï, marito di Eva. Subito con Eva abbiamo parlato di fare qualcosa in ambito arte e femminismo. Carla Accardi anche era molto entusiasta. Si era sciolto Rivolta Femminile di Carla Lonzi. Io, la Carla, e Anna Maria Colucci facevamo parte del gruppo di Rivolta a Roma e volevamo lavorare sull'arte e il femminismo. Tu saprai che la Lonzi non voleva più dedicarsi all'arte e certo non a quella delle donne... argomento ancora non affrontato bene. La Lonzi ha rifiutato il mio libretto: *Towards new expression* fatto durante l'epoca del gruppo Rivolta Femminile... insomma qui abbiamo un grosso problema.

Nessuna leader... ognuno metteva il suo lavoro e contributo, soldi e lavoro pratico. È chiaro poi, Eva lavorava sullo storico e le altre, se artiste, facevano la mostra ed altre facevano parte appoggiando il progetto, alcune non volevano fare mostre, come la Montemaggiori.

Sì, sono americana, ma non credo di avere più conoscenze delle altre, anzi, dopo aver ascoltato Carla Accardi, e Carla Lonzi per anni mi sentivo gratificata a partecipare a conoscenze così profonde. Ero anche molto giovane e molto affascinata dalle due Carla, donne con molte più esperienze di me sia nell'arte che nella vita... io ho fatto il femminismo qui anche se a Londra e a NYC andavo e seguivo un po'. Le cose sono andate molto diversamente nei paesi anglo-americani, ma qui sembrava molto più complessa e stimolante.

Io amo le nostre filosofe italiane e non trascuro quelle americane, inglesi, francesi e nessuna, il femminismo essendo un movimento "planetario" (parole di Carla Lonzi).

Che so io, non ci sono monografici sulla cooperativa. D'altra parte, discorsi sul femminismo, in generale non hanno nessun consenso e... poi, in Italia... anni fa ho scritto un testo sull'argomento ma non sono una storica d'arte...

Veramente, è stata Eva Menzio che ha fatto queste scelte, lei essendo dentro più di tutti noi, col padre Menzio e il marito Luciano Pistoï... è lei che ha fatto queste ricerche per quanto ne so io. Non so nulla della Regina e le colleghe rifiutate. Penso siano state scelte per le loro qualità, la Sirani anche.

[...]

Non ho conosciuto il marito né Regina è venuto l'erede a montare la mostra con noi. [...]

Conoscevo la Simona Weller e so che c'erano delle polemiche ma ora dovrei ritrovare il libro e ricordarmi meglio. Io, personalmente ero in buoni rapporti ma sono tanti anni che non la vedo.

Le parole di Suzanne Santoro ci aiutano a comprendere alcune delle questioni in ballo<sup>368</sup>. La Cooperativa appare come un raggruppamento sostanzialmente spontaneo e davvero «collettivo», nato per coniugare l'impegno femminista – che molte delle fondatrici avevano già esplicitato in Rivolta Femminile – con la professione di artista. È chiaro che la scelta di Regina come prima artista "storica" dopo la mostra inaugurale dedicata ad Artemisia Gentileschi è un dato molto forte, e di cui non è possibile non tenere conto; tuttavia, sulla base di quanto dice la Santoro, è molto probabile che Regina sia stata scelta proprio per la qualità della sua opera (e magari anche perché in quegli anni Settanta era chiaramente in corso una sua rivalutazione), e non per un suo presunto "femminismo" *ante litteram*. D'altra parte, l'episodio della mostra delle "rifiutate" dalla Permanente (che, lo ricordo, risale a quindici anni prima) non aveva certo fatto storia e doveva anzi essere del tutto sconosciuto ai più<sup>369</sup>.

---

<sup>368</sup> Un'altra testimonianza della Santoro, rilasciata a Manuela De Leonardis per il sito *Art a part of culture*, si trova alla url <http://www.artapartofculture.net/2011/01/30/suzanne-santoro-intervista-di-manuela-de-leonardis/> (ultima consultazione 10 luglio 2011).

<sup>369</sup> Piuttosto interessante, anche se in questa sede non ci sarà modo di occuparsene, è inoltre anche la questione dei rapporti delle artiste della Cooperativa con Simona Weller, con la quale come si è detto – nonostante la fondamentale comunanza di interessi ed obiettivi – le relazioni non erano del tutto buone. Senza troppo entrare nello specifico, preciso solamente che la Accardi (che, come si ricorderà, era tra le artiste intervistate dalla Weller) sembra avanzare più di qualche riserva sul metodo di lavoro della collega, mentre la Carabba rifiuta di collaborare all'inchiesta spiegando le sue ragioni in una lettera piuttosto polemica, che la Weller pubblica e critica apertamente. Riporto dunque gli estratti più significativi in merito. La Accardi invia alla Weller questa lettera: «Cara Simona, preferisco figurare nella vostra ricerca con risposte al questionario, anche se in un primo momento non ero d'accordo con la formulazione di alcune domande. Ma purtroppo mi sono resa conto che un lungo scritto su di me desidero pensarlo e scriverlo con calma, nel tempo, quando mi sentirò di volerlo fare. In un'intervista scritta da un'altra persona non mi riconosco, perché da qualche anno ho iniziato un lavoro di chiarificazione ancora in atto e i cui risultati si spostano sempre nel tempo. Preferisco riflessioni dirette così come ho redatto quelle che ti mando. Spero che non resterai troppo delusa e mi scuso per il lavoro che ti ho fatto fare. Come vedrai le mie risposte cercano di andare a fondo il più onestamente possibile» (lettera di Carla Accardi, in SIMONA WELLER, *Il complesso di Michelangelo*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1976, pp. 83-87: 83). La Carabba invece scrive quanto segue: «Cara Simona, finalmente sono arrivata a mettere a fuoco il rifiuto profondo che ho messo in atto nei confronti della tua ricerca. Parlo in prima persona: nella donna la creatività non è mai una cosa staccata dalla vita, ma è anzi connessa profondamente sia con la vita emozionale che con la vita sentimentale e sessuale – parlare della creatività è quindi mettersi a nudo – confessarsi – aprirsi. Non mi sento in grado – anzi mi rifiuto – non voglio – non desidero. Non corrisponde in alcun modo alla mia esigenza mettermi a nudo in una situazione mista – con un collaboratore uomo (indipen-

Come già accennato, la mostra viene recensita su «L'Europeo» da Vanni Scheiwiller<sup>370</sup>, il quale tuttavia nulla aggiunge a quanto già proposto nella monografia e nel *Linguaggio del canarino* da lui editi; segnalo solo che – in occasione di questa mostra "femminista" – Scheiwiller evidenzia che Regina «si firmava col solo nome» (anche se non spiega perché; in ogni caso, si trattava comunque di un ulteriore buon motivo perché la scultrice potesse essere «rivendicata giustamente dalle femministe»).

Una seconda segnalazione – rapidissima ma per certi versi molto indicativa – esce poi nella già citata edizione de «Il Messaggero» del 2 gennaio 1977, a firma di Maurizio Fagiolo dell'Arco, che definisce la scultrice «un intrigante personaggio che negli anni '30 fiancheggia l'avventura dell'astrattismo italiano», purtroppo costretta al «destino di tanti artisti tra le due guerre (l'avanguardia nel cassetto)» ma certamente interessante per la sua volontà di proporre un «rappel-à-l'Europe in momenti difficili per qualsiasi forma di intelligenza». Insomma, l'autore qualifica la produzione reginiana – anche quella degli anni Trenta – come opera di matrice fondamentalmente astratta, e poco sembra interessarlo il fatto che «naturalmente, la partenza era futurista».

## **2.20 Prima riscoperta della produzione pittorico-poetica di Regina (1978)**

Nel 1978<sup>371</sup> Regina partecipa alla mostra *Materializzazione del linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio per la Biennale del 1978<sup>372</sup> e anch'essa in qualche modo collegata al femminismo, poiché –

---

dentemente dal suo valore come critico), con un editore, presumibilmente uomo, per un pubblico di mercato. [...]» (lettera di Nilde Carabba, in SIMONA WELLER, *Il complesso di Michelangelo*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1976, p. 94). La Weller risponde in questo modo: «Egualemente riporto la lettera di una femminista milanese, in polemica sterile con il "nostro" (di tutte noi) lavoro, con il questionario, con i collaboratori, con l'editore (che ha il difetto di essere uomo!) perché ho fiducia che, se ella riuscirà a leggere e meditare questo libro superando il proprio narcisismo, avrà già fatto un passo avanti in quell'auto-coscienza tanto auspicata dal Movimento, ma che, secondo me, non ha niente a che fare con spogliarelli morali» (*ivi*, p. 93).

<sup>370</sup> VANNI SCHEIWILLER, *Arte. Regina*, in «L'Europeo», 26 novembre 1976.

<sup>371</sup> In quello stesso anno, Regina è citata da Benedetto tra i "collaboratori" dell'«Almanacco Futurista 1978»; tuttavia, com'è ovvio, essendo l'artista scomparsa da ormai quattro anni, il contributo reginiano non può che limitarsi alla riproduzione di vecchie opere (nello specifico, sono riprodotte *L'amante dell'aviatore* a p. 62 e un *Disegno* a p. 21; Regina è inoltre citata a p. 5 con i futuristi di cui «sono inclusi scritti e illustrazioni»: tra di essi, oltre a Regina, compaiono Marinetti, Acquaviva, Balla, Boccioni, Cangiullo, Caviglioni, Chiattoni, Tullio d'Albisola, Depero, Dottori, Farfa, Forlin, Govoni, Krimmer, Marasco, Paladini, Pettoruti, Prampolini, Tato).

scrive la curatrice in apertura della sua presentazione – «questa mostra documenta l'odierno stadio di una indagine [...] sul rapporto tra la donna e il linguaggio»<sup>373</sup>, e perché dunque – evidentemente – tutte le espositrici sono donne. Per quanto ci riguarda più da vicino, ovvero per ciò che concerne la stagione futurista di Regina, la mostra non è particolarmente interessante, poiché la Bentivoglio si occupa solo dell'ultima produzione dell'artista pavese (il *Linguaggio del canarino* e gli altri esperimenti simili); detto questo, la rassegna risulta comunque in qualche modo collegata al Futurismo, poiché la Bentivoglio – che precisa di aver voluto allineare esempi di «operazioni poetiche» che prescindono dalla pura dimensione linguistica, per porsi invece «tra linguaggio e immagine» e «tra linguaggio e oggetto» – muove la sua ricerca proprio a partire da esperienze futuriste, da quella di Benedetta in Italia a quelle di Olga Rozanova e Natalia Goncharova in Russia. Anche la Bentivoglio, insomma, sebbene indirettamente, già in questa occasione (come le accadrà anche negli anni seguenti) individua l'origine lontana delle sperimentazioni pittorico-visive di Regina nelle analoghe prove del Futurismo.

## 2.21 La prima vasta retrospettiva (1979-1980)

Alla fine del 1979 il Comune di Modena propone una nuova rassegna dedicata a Regina, allestita presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e curata da Marisa Vescovo<sup>374</sup>. L'esposizione è la secon-

---

<sup>372</sup> MIRELLA BENTIVOGLIO, a cura di, *Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra Venezia, Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre - 15 ottobre 1978, Venezia, Tipografia Commerciale, 1978. Oltre a Regina, e oltre alla stessa Mirella Bentivoglio e a Simona Weller, espongono Annalisa Alloatti, Cathy Berberian, Tomaso Binga, Irma Blank, Blanca Calparsoro, Françoise Canal, Paula Claire, Rochella Cooper, Betty Dannon, Sonia Delaunay, Agnes Denes, Neide Dias de Sa, Chiara Dimantini, Lia Drei, Amelia Eltinger, Sylvie Fauconnier, Maria Ferrero Gussago, Mona Filières, Gisela Frankenberg, Anna Esposito, Luisa Gardini e Anna Paparatti, Ilse Garnier, Rimma Gerlovina, Natalia Goncharova, Pat Grimshaw, Bohumila Grögerova, Sasha Guiga, Elisabetta Gut, Micheline Hachette, Ana Hatherly, Anne Sue Hirshorn, Annalies Klophaus, Janina Kraupe, Christina Kubisch, Katalin Ladik, Maria Lai, Liliana Landi, Sveva Lanza, Ketty La Rocca, Paola Levi Montalcini, Laura Marcheschi, Lucia Marcucci, Benedetta Marinetti, Silvia Mejia, Gisella Meo, Aurelia Muñoz, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Anezia Pacheco e Chaves, Anna Paci, Jacqueline Phanelleux, Jennifer Pike, Marguerite Pinney, Betty Radin, Olga Rozanova, Giovanna Sandri, Anne Sauser-Hall, Evelina Schatz, Mira Schendel, Greta Schödl, Eleanor Schott, Berty Skuber, Mary Ellen Solt, Marlise Staehelin, Varvara Stepanova, Wendy Stone, Chima Sunada, Jacqueline Tarkieltaub, Salette Tavares, Biljana Tomic, Jean Trevor, Janie van der Driessche, Carla Vasio, Tatjana Vladimirovna Vecorka, Patrizia Vicinelli, Florence Villers, Francine Widmer.

<sup>373</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>374</sup> 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.

da tappa di un ciclo di mostre intitolato «Continuità dell'avanguardia in Italia», inaugurato l'anno precedente con un'antologica di Enrico Prampolini e destinato a proseguire negli anni seguenti, dopo la mostra di Regina, con altre due rassegne dedicate rispettivamente a Bice Lazzari e a Michelangelo Conte; obiettivo dichiarato del ciclo – nelle parole dell'allora assessore alla cultura del Comune di Modena, lo storico dell'arte e giornalista Carlo Federico Teodoro – era quello di «incrementare ulteriormente un preciso impegno posto nel documentare, con interventi di vasto respiro, il divenire della storia dell'arte italiana colta attraverso le correnti, i personaggi che avevano contribuito a caratterizzarla»<sup>375</sup>. Quanto alla curatrice, è noto soprattutto il suo impegno sulla contemporaneità più stretta, che si è concretizzato specialmente nella realizzazione di numerosi cataloghi di mostre, nella direzione della Fondazione Palazzo Bricherasio a Torino e nella curatela – al fianco di Maurizio Calvesi – delle edizioni 1984 e 1986 della Biennale di Venezia; si è tuttavia occupata anche di diversi artisti tra le due guerre (come Campigli, Severini e Licini), nonché dell'arte piemontese del Novecento<sup>376</sup>.

Il saggio della Vescovo si apre con la citazione di uno degli "aforismi" reginiani riportati da Scheiwiller nella monografia (nello specifico, quello relativo all'atteggiamento costantemente avanguardistico che Regina sosteneva aver sempre guidato la sua opera), cui fa seguito una serie di interessanti e conseguenti considerazioni sulla libertà creativa della scultrice, che secondo la Vescovo è sempre riuscita a sfuggire ai rischi dell'omologazione alle forme e alle tematiche standard dei gruppi e movimenti cui ha aderito, mostrando al contrario una costante autonomia linguistica ed intellettuale<sup>377</sup>. Subito dopo, la curatrice comincia ad analizzare l'opera di Regina partendo dalle ope-

---

<sup>375</sup> CARLO FEDERICO TEODORO, in 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, p. 3.

<sup>376</sup> Tra le pubblicazioni della Vescovo – con particolare riferimento a quelle di carattere "storico" – si possono segnalare MARISA VESCOVO, a cura di, *Gino Severini dal 1916 al 1936*, catalogo della mostra Alessandria, 1987, Torino, Il Quadrante, 1987; MARISA VESCOVO, a cura di, *Massimo Campigli. Opere scelte 1928-1968*, catalogo della mostra Torino, Galleria d'Arte Nuova Gissi, 15 novembre 1996 - 20 gennaio 1997, Chieri, Arti Grafiche Giacone, 1996; MARISA VESCOVO, a cura di, *Arte e cinema. Torino 1930-1945*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Bricherasio, 10 luglio - 17 agosto 1997, Milano, Electa, 1997; MARISA VESCOVO, NETTA VESPIGNANI, a cura di, *Le capitali d'Italia. Torino-Roma, 1911-1946: arti, produzione, spettacolo*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Bricherasio, settembre-ottobre 1997, Milano, Electa, 1997; MARISA VESCOVO, JEAN-MICHEL FORAY, a cura di, *Chagall-Licini e il sopra-naturale in Arp, Ernst, Miró, Savinio*, catalogo della mostra Ascoli Piceno, Museo di Sant'Agostino, 10 novembre 2001 - 10 gennaio 2002, Milano, Skira, 2001.

<sup>377</sup> «Per capire Regina bisogna scavare sotto questa sua ansia di modernità, oltrepassare il silenzio di cui poi si è sempre ammantata, e scopriremo una personalità matura e complessa dietro la fermezza di un contegno riservato e armonico. Se pur partecipe dei vari raggruppamenti delle avanguardie, succedutesi in Italia dal 1930 al 1970, Regina ha mostrato una sua autonomia di giudizio, una mediazione culturale agguerrita [...]»; cfr. MARISA VESCOVO, in MARISA VESCOVO,

re del periodo preavanguardista: e se si eccettuano i pochi accenni di Acquaviva e Bracchi, si tratta della prima volta in cui si cerca di ricostruire il percorso della scultrice iniziando da un esame della produzione degli anni di formazione (nonché dei disegni, di cui è presentata una ristretta ma significativa selezione relativa all'intera vita creativa di Regina)<sup>378</sup>. Poi, una corposa citazione dai già visti articoli di Persico introduce all'analisi della stagione futurista, a proposito della quale la Vescovo si preoccupa innanzitutto di ribadire il concetto dell'indipendenza dell'artista pavese da ogni vincolo di stretta ortodossia marinettiana<sup>379</sup>, per poi addentrarsi nella lettura delle opere (interpretandole tuttavia – a mio avviso – attraverso degli schermi sovrappositivi, applicati a Regina in maniera un po' forzata: è il caso dell'accentuata importanza che l'autrice attribuisce al gesto del tagliare o alla riflessione spaziale, che vengono interpretati quasi come intuizioni pre-fontaniane<sup>380</sup>, oppure dell'avvicinamento di Regina a Boccioni per quanto riguarda l'attenzione all'espressione degli «stati d'animo»<sup>381</sup>). Quindi, dopo aver evidenziato le tangenze dada-surrealiste delle opere polimateriche distrutte<sup>382</sup>, la Vescovo cita l'adesione di Regina al *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, e individua una certa vicinanza dell'artista a Gabo (e indirettamente, attraverso lo scultore russo, ad Archipenko e a Brancusi)<sup>383</sup>; infine, la curatrice accomuna l'orizzonte astrattista dei "secondofuturisti" «Depero, Prampolini, Munari, e non ultima Regina» a quello degli astrattisti milanesi e comaschi<sup>384</sup>, per poi tornare nuovamente a ribadire l'autonomia di Regina dal Futurismo<sup>385</sup>:

---

vo, 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. 5.

<sup>378</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

<sup>379</sup> «Regina era infatti un'artista che non aveva mai abdicato alla sua "femminilità", alla "fantasia", all'"invenzione", all'"individualità", ma soprattutto aveva capito il carattere irripetibile di un momento "attivo" dell'arte, che non si poteva riprodurre ricalcando semplicemente degli schemi o degli slogan. Le sue ballerine [...] non avevano nulla da spartire con le "donne autoblindate" dei futuristi alla ricerca di un appassionato rapporto erotico con la "macchina"» (*ivi*, p. 8).

<sup>380</sup> «La qualità luminosa e vibratile della carta, che contrasta con l'ombra impercettibile e fluttuante, genera un senso di "magia" pittorica, il bisogno di ritrovare uno spazio "oltre" ed improvviso, che ci preannuncia con anticipo certe invenzioni di Fontana (i teatrini)» (*ivi*, pp. 8-9).

<sup>381</sup> «Ma Boccioni, in contrasto con le tendenze meccanicistiche, si poneva anche il problema di rappresentare emotivamente lo "stato d'animo". Problema particolarmente chiaro anche nei numerosi disegni di Regina» (*ivi*, pp. 8-9).

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> *Ivi*, pp. 8-9. La Vescovo, tuttavia, continua a considerare nell'opera reginiana «primario il gesto del tagliare, dell'aiutare le forme ad uscire con forza dalla bidimensionalità, il che è equivalso per l'artista ad avvertire lucidamente i sintomi e le lacerazioni di ogni tessuto e di ogni strumento formale, ma volle anche dire porsi il problema di un linguaggio artistico intersoggettivo e razionale» (*ibidem*).

<sup>384</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>385</sup> *Ivi*, pp. 10-11.

La scultura in ferro «Torre del 1938 [...] mette bene in evidenza i principi delle linee-forza, della simultaneità, e della composizione centrifuga, ma anche una forma che veniva a formarsi come sempre per un'associazione inventiva con un'immagine concreta e reale, rivela la lunga meditazione dell'autrice su delle precise premesse. Anche se la sua attenzione fu convogliata su fatti e movimenti, magari ignorati a livello ufficiale, non accantonò affatto il discorso di fondo del Futurismo. Anzi fece propria la sua crisi originaria, capì che il suo estremismo si risolveva certamente in un limite, così come lo storicismo dell'ultimo Boccioni, o il nazionalismo che l'aveva spinto a prevaricare tutto, rifiutò quindi il dionisiaco, il meraviglioso, il dedalico, ma sentì come propria la volontà futuristica di gettare «un ponte tra la parole e l'oggetto reale».

[...] Il Futurismo non fu solo quello di Marinetti, ma anche quello di Palazzeschi e di Ungaretti, e fu anche fare un passo avanti verso l'arte concretista di Balla, il polimaterismo di Prampolini [...] che si presentavano come le istanze più avanzate in quel momento. Se il dinamismo fine a se stesso era scomparso, era rimasto però il mito della macchina, per alcuni, la sua magia meccanica, la logica del tradurre in forma le cose. Regina riuscì ad opporre – in una situazione di caduta della tensione razionale con tutti i suoi rischi – all'«idealismo assoluto» dei neoplastici e all'ambiguità del Belli, un irrequieto, inventivo e disponibile empirismo fantastico che conquistò uno spazio «alternativo» rispetto al meccanicismo isterico delle teorie del Secondo Futurismo e dell'orfismo tipico della tradizione dadaista.

In sostanza, cioè, al di là della lettura decisamente – e a mio avviso forzatamente – "boccioniana" della *Torre* (torneremo nel quarto capitolo sulla questione della posizione di Regina nel contesto della scultura futurista), la Vescovo sembra in qualche modo porre l'opera reginiana dei tardi anni Trenta esattamente a metà strada tra Futurismo ed astrattismo: sufficientemente astrattista e belliana da rifiutare «il dionisiaco, il meraviglioso, il dedalico» e gli eccessi meccanicistici del Futurismo, ma allo stesso tempo fedele all'assunto di fondo, latamente modernista, del movimento marinettiano, ovvero a quel suo caratteristico guardare in avanti, persino oltranzisticamente, verso le ragioni di un'arte sempre sinceramente avanguardistica.

Una volta terminato l'esame della stagione futurista (che per ovvie ragioni ci interessa di più), la Vescovo passa ad occuparsi della successiva fase degli anni Quaranta e Cinquanta, a proposito della quale le considerazioni più significative sono da una parte quelle che riguardano l'eredità fu-

turista che ancora si può cogliere nelle opere concretiste<sup>386</sup>, e dall'altra l'interpretazione "belloliana" delle stesse – o almeno di quelle in plexiglas – come opere "pre-optical"<sup>387</sup>.

Completa il catalogo, che è altresì arricchito da un'ampia antologia critica e da precisi apparati bibliografici (questi ultimi mutuati dalla monografia scheiwilleriana del 1971), una rapidissima ma autorevole testimonianza a firma di Gillo Dorfles<sup>388</sup>, compagno di strada di Regina negli anni della loro comune partecipazione alle iniziative del Movimento Arte Concreta. Per quanto ci riguarda, in particolare, è assai interessante ciò che l'artista-critico triestino afferma a proposito del bagaglio futurista che Regina ha portato all'interno del MAC<sup>389</sup>:

Allora – accanto a nomi già noti come quelli di Soldati, di Veronesi, di Munari, e a molti altri ancora da scoprire come quelli di Monnet, di Nigro – Regina costituiva davvero il miglior trait

---

<sup>386</sup> In sostanza, cioè, secondo la Vescovo, «C'è stata in Regina la tersa consapevolezza che gli oggetti alienati non sono più fruibili dall'uomo, e debbono essere abbandonati alla loro enigmatica spettralità, quindi era importante cercare delle motivazioni vicine alla dinamica dei propri ritmi quotidiani, al proprio "vissuto", più vicine e [sic] certi scatti di Boccioni che al Kn di Belli, più vicine alla limpida e gioiosa emotività del colore di Balla, che alla metafisica di Fillia e Oriani, più vicine a Prampolini quale memorabile diffusore della cultura e della realtà storica, che a Depero con il suo mito macchinistico legato al costruttivismo post-cubista europeo: una summa di motivi che cercano di riconquistare l'intelligibilità razionale dell'universo tramite l'analogia e la metafora» (*ivi*, p. 12).

<sup>387</sup> «Lavorare, come fece per lungo tempo Regina, con nuovi materiali quale il plexiglas, che non era d'altraparte [sic] una novità nel mondo dell'arte, non voleva dire credere ciecamente nella sua "moderna" bellezza, o nella sua assoluta aderenza ai nuovi valori dell'arte, oppure aver capito che nel bronzo o nel marmo c'era in effetti un eccesso di letterarietà e di "tradizione", ma compiere un'operazione di oltrepassamento del visibile in virtù di uno sguardo che va al di là delle apparenze non involgarite nella viziosa e disinvolta banalità dell'abitudine. Regina mutuando situazioni cromatiche dalla pittura – ma in verità nei disegni erano sempre state presenti – si affianca a Moholy-Nagy che ci ha dato un valido esempio di come si lavora sulla trasparenza dei colori in relazione alle nuove materie come il plexiglas. In queste sculture infatti i colori, nelle loro vibrazioni alla luce, agiscono come suoni [...] in un graduale crescendo di situazioni ottiche e ritmiche, ma essi devono anche fare i conti con l'ambiguità e la molteplicità dei nostri sensi, della percezione, così che si risolvono in un rapporto di compenetrazione tra aree di per sé statiche e zone dinamiche» (*ivi*, pp. 13-14).

<sup>388</sup> GILLO DORFLES, [Testimonianza], in 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), pp. 19-20. Il contributo dorflesiano è per la verità senza titolo, ma viene definito appunto una «testimonianza» nel ridottissimo colophon del catalogo (*ivi*, p. 2).

<sup>389</sup> Dorfles, peraltro, ammette di non aver forse compreso sino in fondo – in quegli anni di comune lotta per l'astrazione concretista – «quale posto spettasse a Regina nel panorama artistico italiano» del XX secolo, forse «per l'estrema discezione e per l'incredibile modestia della scultrice», che peraltro egli ricorda anche «sempre preoccupata di non interferire con l'attività del marito»; tuttavia, a distanza di oltre vent'anni dai fatti, Dorfles afferma di essersi ormai pienamente convinto della sua importanza (*ivi*, p. 20).

d'union con le forze più autentiche derivate dal futurismo tanto più che le sue opere avevano già raggiunto un livello di compiuta autonomia.

Pur appartenendo alla seconda «ondata» futurista, la scultrice aveva assorbito il meglio del grande movimento italiano [...].

Regina, inoltre, proprio in quanto scultrice, costituiva l'unico esempio italiano d'una sintesi tra il «neoplasticismo» europeo e il dinamismo plastico nostrano: l'unico caso, anche, in cui gli elementi ancora in parte figurativi del futurismo potevano trasformarsi agevolmente in quelle strutture del tutto astratte che costituivano uno dei requisiti per l'adesione al rinato concretismo padano.

Come già altri esegeti, insomma, anche Dorflès vede nell'opera concretista di Regina una diretta evoluzione della sua personalissima declinazione del Futurismo<sup>390</sup>.

## **2.22 Tre importanti collettive e una nuova personale (1980)**

Nel febbraio del 1980 Regina è tra le artiste inserite da Lea Vergine nell'ormai storica mostra dedicata a *L'altra metà dell'avanguardia (1910-1940)*, da lei curata e allestita a Milano nelle sale di Palazzo Reale<sup>391</sup>. L'esposizione è sin troppo nota per addentrarsi oltremodo nell'analisi delle sue caratteristiche; ricordo solo che in mostra erano presenti oltre cento artiste di varia tendenza (molte delle quali certamente malnote) e che il taglio voluto dalla curatrice non è stato – come di primo acchito sarebbe stato lecito immaginare – molto spostato in direzione delle rivendicazioni del femminismo: al contrario, anzi, nella sua introduzione la Vergine sottolinea come il principale ostacolo all'organizzazione della mostra sia stato proprio il «sospetto che si trattasse ancora una volta di iniziative del tipo *rassegne delle donne pittrici*»<sup>392</sup>, e come invece l'approccio abbia voluto essere –

---

<sup>390</sup> È probabile che Dorflès, nell'avanzare tale opinione, pensi alle solite *Torre e Paese del cieco*, entrambe esposte in mostra; tuttavia, la mancanza di riferimenti certi impedisce di offrire certezze in tal senso.

<sup>391</sup> LEA VERGINE, a cura di, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, febbraio 1980 (poi Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1980; Stoccolma, Kulturhuset, 1981), Milano, Mazzotta, 1980.

<sup>392</sup> «Soprattutto ci ha nuociuto l'apprensione con la quale, almeno agli inizi, si guardava a un lavoro sulle donne, dato il riferimento automatico alle nefandezze di iniziative precedenti, grossolanamente apparentabili (per via della presenza femminile) come quelle di Washington e Berlino. L'idea di una mostra siffatta era nata proprio dall'insofferenza verso quei censimenti miserabilissimi (a metà strada tra dato antropologico e romanzeria), verso quelle rassegne e quelle pubblicazioni che avevano appiattito negli ultimi anni i problemi del passato su quelli contemporanei, banalizzando i primi e confondendo i secondi, in nome di una malintesa militanza politica su tematiche alla moda. Non ultimo obiettivo quello di

piuttosto che antropologico-sociale – propriamente storico-artistico (tanto è vero che poi l'organizzazione del materiale è stata condotta secondo la logica dell'«appartenenza ai gruppi», ovvero su questioni formali legate al «linguaggio affine»)<sup>393</sup>.

Il ricco catalogo dell'esposizione ha soprattutto il merito di riportare alla luce un'enorme quantità di artiste pressoché dimenticate, preferendo «puntare su opere e documenti rari, inediti o ignoti ai più, anziché privilegiare quelli più familiari, lasciando che di un'epoca e di rapporti ancora da scoprire avesse il lettore il gusto dell'imprevisto e la sorpresa della scoperta che è effettiva e, non di rado, date a confronto, strabiliante»<sup>394</sup>; tuttavia, come è del resto ovvio posta la gigantesca mole delle ricerche condotte (peraltro, specifica la Vergine, in soli tredici mesi<sup>395</sup>), nelle schede critico-biografiche dedicate alle singole artiste le imprecisioni sono numerose. All'interno del volume, Regina è collocata tra le protagoniste del blocco «Futurismo-Cubofuturismo-Suprematismo», accanto alle futuriste "italiane" e alle artiste delle avanguardie russe di inizio secolo<sup>396</sup>; la scheda sull'artista è però – come del resto le altre – di carattere quasi esclusivamente biografico, e riporta peraltro alcuni dati dubbi (su cui si tornerà nel prossimo capitolo). Ciò nonostante, è più che evidente che l'arruolamento di Regina nella mostra, accanto alle artiste più significative del primo scorcio del secolo, è fondamentale per contribuire a far conoscere la sua figura e la sua opera (sebbene, questo sì, limitatamente al solo periodo futurista).

L'esposizione viene abbondantemente recensita, ma il solo articolo in cui sia citata Regina compare su «Qui Touring» della prima metà di febbraio<sup>397</sup>. Firmato da Marcella Compagnano, tale testo è interessante innanzitutto per ricostruire l'«iter della manifestazione»<sup>398</sup>, e poi perché in esso è ribadita l'impostazione non militante della Vergine, tanto è vero che – significativamente – la Campa-

---

liberare un così gran numero di professioniste dalla menzogna che la recente mitografia farisaica aveva loro rovesciato addosso, quella cioè che si trattasse di fenomeni di auto mistificazione come tutela sociale» (*ivi*, pp. 13-17: 13).

<sup>393</sup> *Ibidem*.

<sup>394</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>395</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>396</sup> Del resto, dato che i limiti cronologici imposti escludevano dall'orizzonte della rassegna le opere successive al 1940, tale collocazione era per Regina scontata. Tra le "italiane" (di nascita o d'adozione), accanto alla scultrice pavese compaiono Valentine de Saint-Point, Rosa Rosà, Rougena Zàtkovà, Leandra Angelucci Cominazzini, Alma Fidora, Benedetta, Marisa Mori e Giannina Censi; tra le artiste russe, Sinjakova, Gončarova, Ekster, Stepanova, Udal'cova, Rozanova, Pestel', Popova, Dan'ko, Boguslavskaja, Ermolaeva, Kulagina, Kogan, Marija e Ksenija Ender (cfr. *ivi*, pp. 75-130).

<sup>397</sup> MARCELLA COMPAGNANO, *Donne nell'arte: è caduta la barriera del silenzio*, in «Qui Touring», 1-16 febbraio 1980.

<sup>398</sup> Inizialmente, la mostra avrebbe dovuto essere allestita a Bologna, e solo in seguito a varie vicissitudini è approdata a Milano.

gnano può scrivere che «questa mostra potrebbe [...] essere non solo la testimonianza di un'esperienza emancipatoria». Regina è citata tra le non molte italiane segnalate dall'articolo<sup>399</sup>.

Nel mese di marzo dello stesso anno, mentre ancora è in corso la rassegna curata da Lea Vergine, la Galleria Arte Centro di Milano coglie l'occasione per allestire una nuova personale di Regina<sup>400</sup>, che abbraccia l'intero arco di attività dell'artista ma che si sofferma in particolare sulle opere successive al 1940, quasi ad offrire una sorta di ideale completamento del percorso illustrato dall'esposizione di Palazzo Reale. Pur essendo priva di un vero e proprio catalogo, la mostra è accompagnata da due interessanti contributi pubblicati sul bollettino della galleria, a firma di Gaetano Fermani<sup>401</sup> (che cura la rassegna) e Paolo Fossati<sup>402</sup>.

Il contributo di Fermani, redatto com'è da persona che a Regina è stata molto vicina, è probabilmente il testo più prezioso per ricostruire la personalità della scultrice anche al di fuori delle cose d'arte. Ricco di dati ed aneddoti di grande interesse, esso ha inoltre il pregio di riuscire a trasmettere non solo la sincera nostalgia con cui l'autore ricorda Regina, ma anche e soprattutto le tante e talora complesse sfumature del carattere dell'artista, certo non facilissimo e senz'altro tale da non averla affatto agevolata nel rapporto con il mercato, i galleristi e i collezionisti.

La *Descrizione per Regina* di Fossati, invece, è un brano dall'orizzonte più strettamente critico. L'autore principia evidenziando come pressoché tutti gli esegeti dell'opera reginiana siano stati costretti a proporre l'apparente paradosso di un'artista che da un lato – in virtù della sua adesione a diversi movimenti – è giocoforza incasellabile in una logica degli "ismi" («secondo futurismo, astrattismo, concretismo e via discorrendo»)<sup>403</sup>, ma che d'altra parte se ne sottrae in maniera altrettanto evidente per la sensibilità con la quale ha sempre saputo mantenersi autonoma ed indipendente da qualunque *vulgata* o formula stilistica (particolarmente per ciò che riguarda la sua partecipazio-

---

<sup>399</sup> «Tra le italiane scopriamo [...] Regina Cassolo, autrice instancabile di aerosculture fatte con latta, alluminio, celluloido e, più tardi, proseguendo sulla strada della sperimentazione dei materiali, con plexiglas e rodoid [...]» (*ibidem*). Accanto a Regina, le altre italiane citate sono Benedetta, Giannina Censi, Carla Badiali e Bice Lazzari, cui si aggiungono inoltre le "italiane acquisite" Edita Broglio e Valentine de Saint-Point.

<sup>400</sup> *Regina*, Milano, Galleria Arte Centro, 4-31 marzo 1980.

<sup>401</sup> GAETANO FERMANI, *Regina*, in «Bollettino d'Arte Centro '80», gennaio-giugno 1980, pp. 17-20. Tale testo, in una versione leggermente modificata, sarà ripubblicato nel catalogo dell'antologica curata da Caramel nel 1991 (su cui si tornerà).

<sup>402</sup> PAOLO FOSSATI, *Descrizione per Regina*, in «Bollettino d'Arte Centro '80», gennaio-giugno 1980, pp. 20-23.

<sup>403</sup> *Ivi*, p. 20.

ne al Secondo Futurismo)<sup>404</sup>. Fossati, dunque, non solo concorda con molti dei suoi predecessori circa l'impossibilità di appiattare l'arte reginiana sulle dichiarazioni di poetica dei vari gruppi (proprio perché l'autonomia creativa della scultrice è spiccata in ogni momento della sua quasi cinquantennale carriera, e rifiuta di adagiarsi su un letto costituito da teorie), ma conduce tale convinzione alle estreme conseguenze, ammonendo circa la necessità di guardare a Regina con occhi quasi completamente liberi da condizionamenti «di gruppo», e addirittura giungendo sostanzialmente a sostenere che per la scultrice la partecipazione ai movimenti deve essere stata soprattutto un fatto organizzativo piuttosto che precipuamente estetico<sup>405</sup>.

Precisato questo – che non è cosa da poco – Fossati indaga poi più da vicino l'opera futurista di Regina, proponendo valutazioni di sicuro interesse a proposito di diversi aspetti della sua personale declinazione del Futurismo (né meno significativi, per la verità, sono i giudizi sulle opere del periodo successivo, sui quali tuttavia non ci si soffermerà). In particolare, nella scultura dell'artista pavese Fossati individua una necessità di «fantastico» che fa tuttavia i conti anche con la concretezza del reale, trovando un sottile equilibrio tra queste due istanze apparentemente inconciliabili attraverso la scelta di una plastica leggera ed immateriale, «l'evocazione ben più ampia e distesa di un'immagine, che traduce e materializza sensazioni e percezioni al livello di impalpabilità»<sup>406</sup>:

Il filone fondamentale [...] è una passione esplorativa per il fantastico, l'inventivo, per una dimensione insieme oscuramente presente nel quotidiano e indispensabile a decifrarlo, quel quotidiano. Dove due eran gli elementi in gioco, il non staccar gli occhi dal reale dintorno e insieme la ricerca di una materializzazione che sta sospesa fra presenza fisica e spiritualità,

---

<sup>404</sup> «Che sono, di fatto questi ismi [...]? [...] sono idee e modi poetici, pittorici e plastici, sono "poetiche", [...] sono momenti di articolazione e definizione creativa. La riflessione sulla simultaneità e il dinamismo e il lirismo plastico, tanto per fare un esempio, e il (cosidetto) secondo futurismo (o, meno scorrettamente, post futurismo, se dalla stagione del primo movimento globale e totale sa che tutto lo divide e che quanto vien recuperato può solo esserlo non come materiale in atto, ma come vocabolario di un linguaggio di cose fatte applicabile solo per riflessione indiretta): il collegamento tra questa piattaforma culturale, o creativa e Regina è documentabile, ovvio, accertato (ma, avverte con cautela la pagina della Vescovo, spiega poco)» (*ivi*, p. 20).

<sup>405</sup> «Accanto a questa natura sbandierata, gli ismi citati rivelano un'altra dimensione, solo parzialmente risolta nella prima, ed è la dimensione organizzativa. Dietro la bandiera futurista o astratta o concretista c'è un momento di collegamento, di informazione, di esposizione e di confronto tra gli adepti e largo (o stretto) pubblico. Non è momento da poco se permette, a Regina per esempio, di darsi i modi, operativi ma anche espositivi, per fissare quel proprio mondo che le giovanili esperienze tradizionali non riescono a far emergere a sufficienza» (*ivi*, p. 20).

<sup>406</sup> *Ivi*, p. 21.

sia essa da definire come moto religioso, come fantasia, o più semplicemente quanto don Benedetto viene decifrando nei limiti del termine «poesia». [...]

Stiamo descrivendo una scultura che sdrammatizza spazio e pesi fisici in esso, per tentare una penetrazione più duttile e intrigata cui nulla deve offrire resistenza per captare forze ed energie da raccordare in immagine. Non lontana dunque da quelle, per restar fra noi, e di Munari e di Melotti, da cui Regina si stacca con decisione, tra l'altro, per la scala dei suoi lavori, sospesa fra la dimensione della scultura da «cavalletto» e la maquette di un'opera a dimensione più ampia, globale, e non solo per la qualità progettuale.<sup>407</sup>

A parere di Fossati, peraltro, al raggiungimento di questo «sentimento empirico tra realtà vissuta e immagine poetica» contribuisce non solo l'utilizzo di materiali particolarmente adatti allo scopo («i quali contano non solo come mezzi per evocare una luminosità e distribuzione spaziale, ma anche, o essenzialmente, rappresentano una qualità sensibile, sottilmente sensoriale»<sup>408</sup>), ma anche una «"femminilità" che è certo pedale fondamentale per capire quest'esperienza»<sup>409</sup>, poiché a suo avviso proprio quest'ultima è la componente cui principalmente si deve attribuire il rifiuto reginiano di quella «celebrazione» che è tipica di tanto Secondo Futurismo.

Per quanto necessariamente breve, il contributo di Fossati è dunque senz'altro interessante, sia perché ricco di considerazioni acute, sia perché particolarmente efficace – proprio da un punto di vista linguistico – nel descrivere la rarefatta poesia entro cui la scultura di Regina immerge lo spettatore<sup>410</sup>. È però curioso il fatto che in realtà, nonostante l'insistenza iniziale circa l'autonomia di Regina dai movimenti (che è una posizione che come detto è comune a tanti, ma che in Fossati è espressa con particolare convinzione), l'articolo sia costruito proprio attorno alle poetiche del Futurismo e del MAC, leggendo ad esempio nell'opera di Regina degli anni Trenta una vicinanza alla simultaneità boccioniana (ovvero alla più fedele ortodossia dell'arte futurista) che sembra invece piuttosto difficile da sostenere.

Questa nuova personale milanese viene segnalata e recensita più volte sulla stampa. Tra le semplici segnalazioni si contano quelle del «Foglio d'Arte» di marzo<sup>411</sup> e di «BolaffiArte» di maggio<sup>412</sup>,

---

<sup>407</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> Peraltro, va notato che secondo Fossati – che pure giudica positivamente, come abbiamo visto, anche le opere della stagione futurista – i migliori lavori reginiani sono quelli (non necessariamente scultorei) degli ultimissimi anni.

<sup>411</sup> *Le opere di Regina alla Galleria Arte Centro*, in «Il Foglio d'Arte», marzo 1980.

<sup>412</sup> *Regina da 50 anni*, in «BolaffiArte», maggio 1980.

de «la Repubblica» del 9-10 marzo<sup>413</sup> e de «Il Giornale dell'Arte» del 21 dello stesso mese<sup>414</sup>; anche in virtù dell'estrema brevità, esse non contengono alcun giudizio criticamente interessante. Anche le recensioni vere e proprie, tuttavia, sono appena più significative. La prima compare sul «Corriere d'Informazione» del 13 marzo a firma di Edgarda Ferri<sup>415</sup>, ma è davvero un testo ricco di imprecisioni<sup>416</sup>. Brevissima è la recensione pubblicata sull'«Avvenire» da Giorgio Mascherpa<sup>417</sup>, il quale curiosamente – dando prova di una sostanziale incomprensione del lavoro dell'artista – lamenta il fatto che «i materiali spesso poveri rendono un po' prossime alle ombre le più accattivanti invenzioni». Assai rapido è anche l'articolo redatto per «Amica» da Suzanne Merzek, che può semmai essere interessante per la vena vagamente femminista<sup>418</sup>. Più ampi e informativamente precisi, benché per noi solo appena più interessanti delle altre recensioni citate, sono i testi di Alberto Schiavo per «La Provincia»<sup>419</sup> del 28 marzo e di Adriano Antolini per «Il Giornale» dello stesso giorno<sup>420</sup>.

Ben più puntuale la recensione di Rossana Bossaglia per il «Corriere della Sera Illustrato» del 29 marzo<sup>421</sup>: in particolare, l'autrice individua nell'opera di Regina una grande consapevolezza storico-critica, che le consentì di mantenersi – rispetto all'arte del proprio tempo – «lontanissima da ogni naïvété», «in una posizione se si vuole sempre un poco defilata perché sommessa ma non mai isolata, e anzi inserita nei vari contesti con precisa e colta reattività storica e insieme con libera

---

<sup>413</sup> SUZANNE MERZEK, *Regina rivoluzionaria*, in «La Repubblica», 9-10 marzo 1980.

<sup>414</sup> *Agenda. Regina (1894-1974)*, in «Il Giornale dell'arte», 21 marzo 1980.

<sup>415</sup> EDGARDA FERRI, *Regina l'avanguardia nella sporta*, in «Corriere d'informazione», 13 marzo 1980.

<sup>416</sup> Regina viene ad esempio definita «la prima ad usare il plexiglas e la celluloido nell'arte in Italia, e forse anche in Europa»; si sostiene che «incontrava e frequentava Marinetti e Boccioni» (mentre evidentemente il pittore-scultore era morto da un pezzo alla data dell'entrata di Regina nel Futurismo); che «frequentava a Parigi Kandinsky e Le Corbusier»; ancora, si afferma che Regina avrebbe preso «il brevetto per volare in aeroplano»... e davvero viene da chiedersi da quali fonti l'autrice abbia ricavato tali informazioni (sempre che le sue non siano – come sembra – delle semplici congetture). Comunque sia, anche al di là di tali imprecisioni, l'articolo non offre spunti critici significativi.

<sup>417</sup> GIORGIO MASCHERPA, *I fatti dell'arte. Regina*, in «Avvenire», 21 marzo 1980.

<sup>418</sup> «Regina quando si è spenta nel '74 non aveva comunque raggiunto una notorietà adeguata alla sua produzione di anni. Perché? Era donna. Una risposta che fa rabbia. Eppure è ancora così» (SUZANNE MERZEK, *La Regina dell'avanguardia*, in «Amica», 25 marzo 1980).

<sup>419</sup> ALBERTO SCHIAVO, *Regina*, in «La Provincia», 28 marzo 1980.

<sup>420</sup> ADRIANO ANTOLINI, *Una Regina senza etichette*, in «Il Giornale Nuovo», 28 marzo 1980. A proposito di questo intervento, vale la pena di segnalare che l'autore non è d'accordo con Fossati nella valutazione circa i pezzi migliori, che a suo avviso non sono quelli più recenti ma quelli a cavallo tra anni Trenta e Quaranta.

<sup>421</sup> ROSSANA BOSSAGLIA, *Arte. Le incantevoli statuine di Regina*, in «Il Corriere della Sera illustrato», 29 marzo 1980.

creatività». Inoltre, la Bossaglia individua nell'opera di Regina una forte tangenza con quella «degli armoniosi inventori di equilibri instabili (si pensi a Melotti, ma anche a Munari e Veronesi)». Lusinghiera, infine, è l'anonima recensione comparsa su «la Repubblica» del 6-7 aprile<sup>422</sup>, in cui – già in apertura – Regina è definita «una delle voci più appartate, ma insieme più schiette e originali della scultura italiana del Novecento», e in cui in particolare si sostiene acutamente, e con felice formula linguistica, che «Regina appartiene a quella razza di scultori che, verrebbe da dire, ancor prima che per lo spazio, pensano per il dominio dell'aria: genealogia che, in Italia, annovera almeno altri due nomi, con i quali Regina ebbe più che una parentela: quello di Melotti e quello di Munari». Di grande sensibilità anche il giudizio circa l'utilizzo, da parte di Regina, del plexiglas, «un materiale nuovo, ma come nessun altro creato per la sua scultura», che le consentì di «esprimere nel modo più compiuto l'anelito verso una scultura che viva nel segno della trasparenza» (il che, *mutatis mutandis* e tenuto conto della tecnologia dell'epoca, potrebbe a mio avviso valere sostanzialmente anche per i pezzi in metallo ritagliato degli anni Trenta, senza dimenticare che già in quel decennio Regina aveva sperimentato l'utilizzo della celluloido).

Nel mese di maggio inaugura a Bologna la mostra *La Metafisica: gli Anni Venti*, curata da Renato Barilli e Franco Solmi<sup>423</sup>, in cui Regina è presente con tre opere<sup>424</sup>. Apparentemente, l'inclusione di opere di Regina (ma anche di altri tre scultori futuristi come Mino Rosso, Thayaht e Di Bosso) risulta piuttosto incongrua in una rassegna il cui titolo allude alla Metafisica; tuttavia, in realtà l'obiettivo dei curatori Barilli e Solmi non è quello di soffermarsi sulla Metafisica in senso stretto – ovvero sul «gruppo ristretto dei "magnifici cinque" (De Chirico, Carrà, Morandi, De Pisis, Savinio)» –, bensì, in senso molto più ampio, quello di verificare se, come ed eventualmente in che misura la Metafisica abbia potuto costituire «una specie di polo della ricerca», un «vettore capace di imprimere il suo passo su un gran numero di operazioni culturali»<sup>425</sup>, comprese quelle in cui non ci si aspetterebbe di rinvenire una sua influenza diretta o anche solo indiretta (ed è appunto il caso del Futurismo, a

---

<sup>422</sup> *Vola nell'aria la scultura senza peso*, in «La Repubblica», 6 aprile 1980.

<sup>423</sup> 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.

<sup>424</sup> Si tratta della *Bambina*, della *Danzatrice* e delle *Donne abissine* (cfr. PAOLA MARESCALCHI, *Regina*, 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. 256-257).

<sup>425</sup> RENATO BARILLI, *Dalla Metafisica agli Anni Venti*, 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. 9-29: 9.

proposito del quale le parole di Barilli sono emblematiche)<sup>426</sup>. Secondo Barilli, in particolare, convergenze metafisiche si possono ad esempio riscontrare in certo decorativismo balliano o in certe «fughe mistiche» di Evola e Prampolini, e soprattutto nell'opera di Depero (le cui figure, per quanto meccanomorfe, sono comunque equivalenti a manichini o maschere) e di Dottori (la cui aeropittura è certamente più spiritualistica rispetto a quella di molti altri compagni di strada in seno al Futurismo, e si avvicina semmai a quella di Benedetta). Infine, «ricordati gli onesti ingranaggi dei Secondo-Futuristi torinesi», Barilli ritiene utile

accennare a un altro capitolo che il Futurismo Anni Venti sa svolgere con perizia, ma ancora una volta dimostrando un carattere recessivo: quello della scultura, dal forte Mino Rosso ai più limitati ma precisi e suadenti Di Bosso, Regina, Thayah. Anche qui, mentite spoglie aerodinamiche, o appunto, «spoglie», questione di pelle, di carrozzeria, dato che d'altra parte le figure, la loro funzione narrativa o aneddotica, la loro professione traspaiono benissimo, con buona caratterizzazione; e nello stesso tempo ricevono una definizione lucida, sintetica, pur senza bisogno di passare attraverso gli arcaismi [...]<sup>427</sup>.

In termini generali, l'ipotesi critica barilliana – su cui pure, naturalmente, si può discutere – è sicuramente proficua, e non solo per quanto riguarda Regina e il Futurismo; e in particolare, è indubbio che nel contesto di un dibattito critico reginiano essa è comunque assai interessante, poiché pone per la prima volta il problema di una lettura metafisica, o forse meglio parametafisica, almeno di alcuni aspetti dell'arte di Regina. Soprattutto, mi pare che il suggerimento di Barilli sia da tenere in considerazione proprio in rapporto alla questione – posta soprattutto da Fossati, ma come detto già adombrata da molti altri – dell'autonomia di Regina in seno al Futurismo: in altre parole, cioè, questa possibile componente metafisica potrebbe essere – se non la sola – almeno una delle componenti di quel "non so che" tipicamente reginiano che diversi esegeti hanno suggerito distinguere l'opera della scultrice pavese da quella di futuristi di più stretta osservanza<sup>428</sup>.

---

<sup>426</sup> «Le due residue sezioni [l'altra è quella del Postimpressionismo, ndr] sembrerebbero marginali rispetto al baricentro della mostra; ma almeno per quella dedicata agli svolgimenti del Futurismo si può dimostrare che ciò non è affatto vero, che si tratta più che altro di una disputa di superficie, mentre sotto sotto non mancano le collusioni, a prescindere ovviamente dal titolo che si richiama al futuro, in un'epoca che invece si picca di aver rilanciato il polo "antico". Ma è un futuro che ha ormai perso spinta, e che è disposto a concedersi riposi, uscite laterali, ristagni, pur senza smentire un certo piglio aggressivo» (*ivi*, pp. 26-27: 26).

<sup>427</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>428</sup> Per chiudere le considerazioni sul catalogo, segnalo come colpisca per contrasto il fatto che le pur sintetiche schede delle opere (curate da Paola Marescalchi che si occupa anche della biografia di Regina; PAOLA MARESCALCHI, *Regina*, in

Ad appena un mese dall'inaugurazione della mostra bolognese, a Torino apre i battenti la grande ed ormai celebre mostra *Ricostruzione futurista dell'universo*, curata da Enrico Crispolti<sup>429</sup>.

Sia la mostra che il curatore non hanno bisogno di presentazioni: Crispolti è probabilmente il massimo esperto mondiale del Secondo Futurismo, cui ha dedicato un'enorme quantità di studi a partire dal 1957 e sino ai nostri giorni (e anzi è proprio a lui che si deve la stessa definizione di «Secondo Futurismo»)<sup>430</sup>; quanto alla mostra, come è ben noto, essa si distingue per l'impostazione volutamente onnicomprensiva, che ha condotto ad accostare – all'insegna della globalità del progetto di *Ricostruzione futurista dell'universo* – pezzi di pittura e scultura, progetti architettonici, scenografie e costumi, fotografia e cinematografia, "natura artificiale", ambientazioni e allestimenti, pezzi di arredamento, abiti ed accessori, tavole parolibere, lavori di grafica e pubblicità, arte postale, e ancora riflessioni teoriche di critica, scienza, politica, polemologia e costume.

---

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. 256-257), non trattino in alcun modo di queste possibili tangenze metafisiche, quasi volessero eludere il problema posto proprio dai curatori della mostra. Inoltre – ma questo è un dettaglio che non inficia l'interesse della proposta barilliana – è chiaro che le tre opere reginiane sono datate agli anni Trenta e non ai Venti, come d'altra parte diverse altre opere degli altri futuristi presenti.

<sup>429</sup> ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980.

<sup>430</sup> Sulla posizione di Crispolti in merito al Secondo Futurismo si tornerà ampiamente nel quarto capitolo. Nel gigantesco numero dei suoi studi dedicati alla questione, anche tralasciando i contributi dedicati ai singoli artisti o a specifiche problematiche, e oltre al fondamentale catalogo della mostra già citata, si devono segnalare almeno ENRICO CRISPOLTI, *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana tra le due guerre*, in «Notizie», a. II, n. 5, aprile 1958, pp. 34-51; ENRICO CRISPOLTI, *Il secondo futurismo: 5 pittori + 1 scultore. Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962; ENRICO CRISPOLTI, ALBINO GALVANO, a cura di, *Aspetti del secondo futurismo torinese. Cinque pittori e uno scultore: Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi, Costa*, catalogo della mostra Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962, Torino, Musei Civici, 1962; ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes, 1971; ENRICO CRISPOLTI, *Svolgimento del futurismo negli anni trenta*, in *Anni trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex-Arengario, 26 gennaio - 23 maggio 1982, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 175-184; ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986; ENRICO CRISPOLTI, FRANCO SBORGI, a cura di, *Futurismo: i grandi temi*, catalogo della mostra Genova, Palazzo Ducale, 17 dicembre 1997 - 8 marzo 1998 (poi Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 marzo - 28 giugno 1998), Milano, Mazzotta, 1997; ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Futurismo 1909-1944: arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001, Milano, Mazzotta, 2001. Attualmente è impegnato nel coordinamento del progetto dei *Nuovi archivi del Futurismo*, all'interno del quale nel 2010 è stato pubblicato il già fondamentale volume ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Cataloghi di esposizioni*, Roma, De Luca - CNR, 2010.

Nel catalogo della rassegna torinese, Regina trova spazio all'interno del paragrafo *Immaginazione cosmica e aeropittura*, a propria volta inserito nel quarto ed ultimo capitolo, dedicato agli svolgimenti del Futurismo negli anni Trenta e significativamente intitolato – secondo una formula tipicamente crispoliana, che allude allo scemare della spinta utopico-tecnologica del Futurismo nel decennio in questione – *La caduta avveniristica, la realtà sopravvenuta*<sup>431</sup>. Anche in virtù dell'autorevolezza del suo autore, conviene riportare quasi interamente la non lunghissima scheda critica, intitolata *Le sperimentazioni plastiche di Regina* (si noti, peraltro, che nell'introduzione al citato paragrafo Crispolti aveva coerentemente precisato che «per Regina [...] la sollecitazione [del Futurismo anni Trenta, *ndr*] si traduce in sperimentalismo di materiali meccanici, industriali»<sup>432</sup>):

Nella scultura del Secondo Futurismo Regina (Bracchi) introduce una radicale critica al dinamismo plastico inteso ancora come densità di materia, corporeità ineludibile, seppure dinamicamente implicata (come è caso tipico della vicenda di Mino Rosso, fra il suo momento «meccanico», archipenkiano, il recupero boccioniano, e poi l'articolazione attenta a svolgimenti di Zadkine e di Lipchitz, in un percorso dunque di fedeltà plastica). Regina non s'accontenta quindi di usare materie nuove (legno, trattato in modo nuovo, «industriale», come un mobile, alluminio, ecc., come lo stesso Mino Rosso, per esempio, ancora), ma riduce la consistenza dell'immagine, del corpo plastico a pura parvenza di profili ritagliati nel metallo (il più delle volte), o composti in soluzioni polimateriche, in modi che, se hanno fatto – naturalmente – citare Gargallo [...], se ne discostano tuttavia nell'ideologia dell'effimero e di una certa scenicità, e se mai possono riportarci verso quella radicale messa in crisi della scultura come entità plastica che andava compiendo Lucio Fontana nella prima metà degli anni Trenta. L'effimero appunto è portato da Regina al suo estremo, e l'immagine acquista, nella contestualità di un metallo fresco e «artificiale» come l'alluminio, una sua matrice d'immaginazione inevitabilmente meccanica, malgrado poi l'intervento del taglio lasci trasparire anche l'intenzione di una sua corsività, piuttosto manuale che macchinistica. Da oggetto plastico la scultura diviene allora per Regina oggetto corrente.<sup>433</sup>

---

<sup>431</sup> ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Musei Civici, 1980, pp. 456-545.

<sup>432</sup> *Ivi*, pp. 490-492: 490.

<sup>433</sup> *Ivi*, pp. 514-515: 514. La scheda di Crispolti prosegue citando il giudizio di Persico su «La Casa Bella» del maggio 1931 e con un'indicazione bibliografica che segnala la monografia scheiwilleriana e infine l'antologica curata da Marisa Vescovo, con la quale peraltro Crispolti polemizza in risposta alle accuse che proprio nel catalogo della mostra modenese la Vescovo stessa gli aveva mosso: «La quale [Vescovo, *ndr*] mi accusa [...] di avere ignorato Regina studiando i secondi futuristi torinesi. In realtà, a parte i non rilevanti rapporti di partecipazione con il gruppo, impostando il problema del Secondo Futurismo sarebbe stato impossibile muovere dalla originale "marginalità" creativa di Regina».

L'aspetto a mio avviso più significativo della lettura di Crispolti è l'attribuzione di un carattere sostanzialmente antiboccioniano alla scultura di Regina, che a suo avviso rifugge volutamente dalla potente plasticità «simultanea» delle figure di Boccioni (che sono invece ancora il riferimento immediato di Mino Rosso) per riflettere semmai su altre problematiche, tra cui però – interpretando ciò che scrive Crispolti – il nocciolo della questione non pare tanto quello della "leggerezza", quanto piuttosto quello più ampio (che la dimensione della "leggerezza" la ingloba) della «radicale messa in crisi della scultura come entità plastica», ovvero della ricerca intorno alle possibilità dell'antiscultoreo; e in tal senso è interessantissimo anche l'accostamento alle coeve opere di Fontana, ovvero a sculture che appunto – pur non essendo necessariamente "leggere" come quelle di Regina o di Munari (si pensi ai rilievi fontaniani in cemento) – sono nondimeno altrettanto contestatarie delle formule più tradizionali, e vorrei dire del concetto stesso, di "scultura". Curiosamente, invece, nella stessa pagina della scheda su Regina, Crispolti non fa cenno di questa tendenza antiscultorea nell'opera di Thayaht, di cui pure cita due opere dichiaratamente laminari (e dunque necessariamente antitradizionali) come *La Vittoria dell'aria* e *La Liberazione dalla terra*: evidentemente, a suo avviso esse si possono più semplicemente rubricare nel «momento dell'"aeroscultura", dei "piani atmosferici" come li chiamava Marinetti presentandolo nel catalogo della *Mostra Futurista* a Firenze nel febbraio 1931»<sup>434</sup>.

### **2.23 Regina in due volumi sul MAC (1980-1981)**

Sempre nel 1980, dopo il contributo redatto per la mostra della Galleria Arte Centro, Paolo Fossati torna ad occuparsi di Regina in un suo importante studio dedicato al Movimento Arte Concreta, che costituisce tra l'altro il primo tentativo – a ormai ventidue anni di distanza dalla fine del movimento stesso – di offrire un inquadramento complessivo della sua esperienza, attraverso un «libretto» che tuttavia «non vuole costituire né una monografia sul MAC né un abbozzo di quel quadro [sull'arte italiana dell'immediato secondo dopoguerra, ndr] che manca», ma più semplicemente «una raccolta [...] di documenti inquadrata sul filo di talune idee che possono anche concorrere a una discussione sul periodo in esame»<sup>435</sup>. Lo studio di Fossati è un documento di grande importanza nella storia del dibattito critico sul MAC, non solo per l'acume della sua posizione critica (che

---

<sup>434</sup> *Ivi*, p. 514.

<sup>435</sup> PAOLO FOSSATI, *Il movimento Arte Concreta (1948-1958). Materiali e documenti*, Torino, Martano, 1980.

peraltro egli confronta costantemente con le opinioni espresse nei documenti dai protagonisti di quella stagione), ma anche per i dati che mette a disposizione; tuttavia, per quanto attiene a Regina, e in particolare alla sua stagione futurista, esso è certamente meno utile, anche se in termini generali non mancano accenni all'eredità futurista del MAC<sup>436</sup>.

L'anno seguente viene pubblicato un nuovo importante studio sul Movimento Arte Concreta, redatto questa volta da Marco Meneguzzo<sup>437</sup> (nello specifico, si tratta della tesi di laurea discussa dall'autore nel 1976 presso l'Università Statale di Milano). Anche in questo caso, però, nonostante il volume di Meneguzzo sia di sicuro interesse per ciò che riguarda strettamente il MAC (e in particolare, in questo caso, non solo per le ragioni di poetica ma anche per certe fondamentali questioni di organizzazione interna al movimento), per quanto concerne ciò che maggiormente ci interessa troviamo una sola valutazione interessante, che non riguarda esclusivamente Regina ma che conviene citare integralmente<sup>438</sup>:

Più complesso è il problema della presenza futurista all'interno del movimento. Numerose sono infatti le mostre dedicate ai futuristi che collaboravano o appartenevano al MAC: basti ricordare Regina, interessante scultrice futurista, presente a quasi tutte le manifestazioni del gruppo; la rivalutazione di Balla, strenuamente difeso dal MAC e l'attiva presenza, negli ultimi anni, di Prampolini. Secondo Dorfles [che Meneguzzo ha intervistato, *ndr*] "...bisogna tener conto che nel MAC sono confluiti – in un secondo tempo, poi, in maniera più ampia – alcune forze che già prima avevano fatto delle loro esperienze: per esempio, Munari aveva appartenuto alla seconda ondata del futurismo, quindi logicamente aveva portato nel MAC dei fermenti futuristi. Regina era una scultrice futurista, e accettandola nel MAC accettavamo una certa impostazione...".

E sempre Dorfles, a proposito di Prampolini afferma che "...è stato un artista abbastanza misconosciuto... e quindi a un certo punto si è sentito vicino al MAC ed è stato da noi consocia-

---

<sup>436</sup> Ad esempio quando l'autore accosta il *Manifesto dell'arte totale* del 1952 alle modalità espressive e agli stessi contenuti del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (*ivi*, p. 11), o quando evidenzia l'impressione «vagamente futurista», e segnatamente deperiana, destata dal famoso bollettino in cui vengono pubblicati appunto il *Manifesto dell'arte totale*, il *Manifesto del macchinismo*, il manifesto sul *disintegralismo* e il *Manifesto dell'arte organica* (*ivi*, p. 55), oppure ancora – e soprattutto – quando nelle conclusioni del volume sottolinea come tra i precedenti più o meno evidenti del MAC «c'era, in estrema lontananza, l'episodio futurista» (*ivi*, p. 114).

<sup>437</sup> MARCO MENEGUZZO, *Il MAC (Movimento Arte Concreta). 1948/1958 direzioni, contraddizioni e linee di sviluppo di una poetica aperta*, Ascoli Piceno, D'Auria, 1981.

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 14.

to: mi pare che sia stato anche presidente per un certo periodo. Ma il Prampolini di allora non era già più un artista futurista: era il Prampolini che aveva sviluppato quelle sue ricerche materiche, quindi non credo che si possa parlare di un vero e proprio ritorno futurista...".

Noi potremmo aggiungere che Regina è vicinissima, con le sue sculture, all'astrazione più completa; che Balla in fondo è il più astratto dei futuristi, o, se si vuole, il meno futurista dei futuristi (ad es. nelle "Compenetrazioni iridescenti" del 1912-13). Quindi questa presenza, accettata forse per riallacciarsi all'unico vero movimento italiano di portata europea, è meno stridente di quanto possa parere a prima vista, anche perché, come si diceva, è un futurismo filtrato attraverso l'astratto, dove questo secondo termine ha lo stesso valore del primo.

Il giudizio di Meneguzzo è penetrante: nel MAC – sostiene – si può certamente riconoscere un'eredità futurista, ma solo di quel filone del Futurismo che si muoveva tangenzialmente all'astrazione, e che dunque – in un certo senso – non era neppure propriamente futurista; il che – tradotto – significa anche che Meneguzzo individua in una parte cospicua del Secondo Futurismo (e persino del "primo" Futurismo: si pensi al riferimento alle *Compenetrazioni iridescenti* balliane) un'anima quasi non futurista, o forse meglio un'interpretazione molto libera della poetica del movimento. La quale anzi, in sostanza, non è secondo Meneguzzo un elemento tanto vincolante da impedire l'ingresso nel movimento marinettiano ad artisti che – pur muovendosi su terreni affini – non si potevano certo definire futuristi in senso stretto.

## **2.24 Regina negli anni Trenta: in Italia, in Lombardia, in Lomellina (1981-1983)**

Sempre nel 1981, Luciano Caramel e Giovanni Anzani dedicano un discreto spazio a Regina nel loro studio sulla *Scultura moderna in Lombardia (1900-1950)*<sup>439</sup>. Il volume si pone l'obiettivo di suggerire un percorso nella storia della scultura in ambito lombardo da Medardo Rosso al secondo dopoguerra, attraversando il Tardoverismo e il Liberty, il «momento dell'avanguardia» e il ritorno all'ordine, l'arcaismo e il classicismo, l'astrattismo e la crisi dell'arte plastica emblematicamente rappresentata da *La scultura lingua morta* di Arturo Martini. Tuttavia, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, l'opera reginiana degli anni Trenta – così come pure quella munariana coeva – non è esaminata all'interno del capitolo riservato al «momento dell'avanguardia» (in cui si parla solo del "primo" Futurismo, e precisamente di Boccioni e del gruppo "parafuturista" di Nuove Ten-

<sup>439</sup> LUCIANO CAMEL, GIOVANNI ANZANI, *Scultura moderna in Lombardia (1900-1950)*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1981, pp. 214-220: 216-220.

denze), bensì in quello intitolato *Gli astratti*. Perché avviene questo? Lo precisa Caramel – che redige l'intero capitolo – proprio in esordio<sup>440</sup>:

Il particolare angolo visuale qui adottato – Milano, la Lombardia – ci ha costretto a trascurare, in quanto svoltisi di fatto altrove, quegli aspetti della cultura artistica italiana nella sostanza riconducibili agli sviluppi del futurismo che non vanno però persi di vista se non si vuol cadere in schemi unilaterali. Le arti visive del tempo tra la prima guerra mondiale e gli iniziali anni Trenta non si esauriscono, infatti, nella Metafisica, in «Valori Plastici» o nel Novecento. In opposizione, ed anche in dialettica (e talora con interferenze) col vincente riflusso, i futuristi della seconda generazione (ma con essi anche alcuni protagonisti del primo momento, come Balla e gli stessi Depero e Prampolini) tennero desta la sensibilità per il nuovo, per la ricerca, per l'internazionalismo. [...]

Ed è appunto anche da questo clima che bisogna prender le mosse per comprendere i nostri primi «astratti», che non sorsero dal nulla, ma anzi si nutrono tra l'altro di quanto di più avanzato s'era svolto in Italia negli anni immediatamente precedenti: quindi anche delle esperienze del cosiddetto secondo futurismo, le relazioni con il quale, oltre tutto, sono talvolta esplicite e controllabili;

e se quest'ultima notazione è principalmente un riferimento a Munari, nelle righe seguenti Caramel precisa che in rapporto con lo sperimentalismo futurista vanno posti anche Veronesi e lo stesso Fontana (mentre per il momento nulla si dice a proposito di Regina). Più avanti, invece, nel paragrafo specificamente dedicato a *Galli, Munari e Regina* (la quale ultima è dunque accostata non solo al futurista/astrattista Munari, ma anche ad un astrattista "puro" come Aldo Galli), l'autore è ancora più esplicito nell'espone – all'interno di un più ampio e lusinghiero inquadramento dell'opera reginiana – le motivazioni che lo hanno spinto ad inserire la scultrice pavese nel capitolo dedicato agli episodi dell'astrattismo<sup>441</sup>:

Con Munari firma nel 1934 il «Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista» la scultrice Regina [...], che è personaggio di rilevante interesse e ancora in gran parte da studiare, nonostante i recenti utili contributi di Vanni Scheiwiller e di Marisa Vescovo. Partita da una figurazione tradizionale ma non priva di scioltezza e insieme di organica strutturazione dell'immagine (*Autoritratto*, 1925), abbraccia presto una disinvoltura del tutto insolita nel panorama della nostra scultura del tempo, con esiti d'avanguardia che ne consigliano l'inclusione in questo capitolo,

---

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>441</sup> *Ivi*, p. 216-220.

anche se all'astrazione (cui si dedicherà esclusivamente nel dopoguerra) essa si avvicina solo, ed episodicamente, nel 1938 con *Torre*, mentre la sua attività è allora nel complesso gravitante nell'orbita marinettiana.

Regina accantona marmo e bronzo, scalpelli e stecche e ritaglia con leggerezza e ironia lamiere di latta o di alluminio, da cui ricava personaggi quant'altri mai antiplastici (ed antiretorici, e, verrebbe da dire, «antiscultorei»): la *Bambina* del 1930, sagoma esilissima appunto ottenuta ritagliando della latta, come *L'Accademico*, ritratto, dello stesso anno, di Marinetti; la *Spiaggia*, pure del 1930; il sorprendente *Il poeta e la natura*, del 1932 [...]. E ancora il notevolissimo *Polenta e pesci*, del 1933, come *L'albero felice*, entrambi purtroppo distrutti dall'autrice ed entrambi coraggiosamente «polimaterici» [...]. Con un anticonformismo che si sposa ad una fantasia autonoma e con risultati non di rado di alta qualità: come soprattutto, ci sembra, nel *Paese del cieco*, del 1935, sottilmente poetico e d'una profetica innovatività linguistica.

Anche Caramel, come Crispolti, non ha bisogno di presentazioni; al fine di contestualizzare meglio la sua interpretazione del percorso reginiano, vale solo la pena di ricordare i suoi numerosi studi dedicati all'astrattismo milanese e comasco degli anni Trenta<sup>442</sup>, nonché i molti contributi sulla scultura tra Ottocento e Novecento<sup>443</sup> e i pochi, ma significativi, saggi dedicati ad esponenti del Futuri-

---

<sup>442</sup> Sull'astrattismo milanese e comasco in generale si vedano ad esempio LUCIANO CAMEL, a cura di, *L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, catalogo della mostra Como, Palazzo Volpi - San Francesco, 27 maggio - 3 settembre 1989, Milano, Electa, 1989; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Aspetti del primo astrattismo italiano 1913-1940*, catalogo della mostra Monza, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1-31 marzo 1969, Milano, Perego, 1969; LUCIANO CAMEL, *Gli astratti. Tra idee e prassi*, in *Anni trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex-Arengario, 26 gennaio - 23 maggio 1982, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 151-158; LUCIANO CAMEL, *Il Futurismo e l'esperienza astratta*, 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. 109-117. Per quanto riguarda i singoli protagonisti, si vedano ad esempio i cataloghi generali di Radice (LUCIANO CAMEL, *Radice. Catalogo generale*, Milano, Electa, 2002), di Reggiani (LUCIANO CAMEL, *Reggiani. Catalogo generale delle pitture*, Milano, Electa, 1990) e di Rho (LUCIANO CAMEL, *Rho. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1990), o ancora i cataloghi di vaste antologiche di Soldati (LUCIANO CAMEL, a cura di, *Atanasio Soldati. Mostra antologica nel centenario della nascita*, catalogo della mostra Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 14 dicembre 1996 - 2 marzo 1997, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 1996), di Veronesi (LUCIANO CAMEL, CLAUDIO CERRITELLI, a cura di, *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997*, catalogo della mostra Cantù, Galleria del Design e dell'Arredamento, 26 ottobre 1997 - 4 gennaio 1998 (poi Finale Ligure, Chiostri di Santa Caterina, Oratorio de' Disciplinanti, 21 febbraio - 22 marzo 1998), Milano, Mazzotta, 1997), e di altri ancora.

<sup>443</sup> Oltre al volume in questione, si vedano tra gli altri LUCIANO CAMEL, a cura di, *L'impressionismo nella scultura*, catalogo della mostra Lugano, Galerie Pieter Coray, aprile-maggio 1989, Milano, Electa, 1989; LUCIANO CAMEL, a cura di,

smo<sup>444</sup>. Questa è la prima occasione in cui si occupa dell'opera di Regina, su cui però poi – nel corso degli anni – tornerà più volte, divenendo anzi uno dei principali conoscitori dell'opera della scultrice. Già in questa sua prima e pur stringata analisi si colgono comunque alcuni dei temi fondamentali su cui si soffermerà anche negli anni seguenti: innanzitutto la tangenza di Regina (più intuita che non dimostrata) con gli artisti del gruppo degli astrattisti milanesi-comaschi, e poi naturalmente il carattere antiplastico ed antiscultoreo delle sue opere. È anche da notare come a questa data Caramel – a differenza di Belloli, come abbiamo visto – non consideri propriamente legittimo qualificare Regina come astrattista già negli anni Trenta, anche se poi le contingenze legate all'organizzazione del discorso lo conducono a collocarla non solo accanto all'altrettanto ex-futurista Munari, ma anche a Galli e allo stesso duo Fontana-Melotti (cui è dedicato il paragrafo precedente).

L'anno seguente, tre opere di Regina (*L'amante dell'aviatore*, *Donne abissine* e *la Torre*) sono esposte alla grande mostra milanese dedicata agli anni Trenta<sup>445</sup>, nella sezione – curata da Crispolti – dedicata agli *Svolgimenti del Futurismo*<sup>446</sup>, in cui compaiono pezzi di tutti i principali protagonisti (e direi anche di qualche comprimario) del tardo Futurismo<sup>447</sup>. Anche questa è una mostra arcino-

---

*La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, catalogo della mostra Acqui Terme, Area Espositiva ex Kaimano, 28 luglio - 6 ottobre 2002, Milano, Mazzotta, 2002; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra Rovereto, Mart, 22 maggio - 22 agosto 2004 (poi Torino, Gam, 9 settembre - 28 novembre 2004), Milano, Skira, 2004.

<sup>444</sup> Si vedano ad esempio LUCIANO CAMEL, ALBERTO LONGATTI, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, Milano, Mondadori, 1997; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Prampolini e Burri e la materia attiva*, catalogo della mostra Milano, Galleria Fonte d'Abisso, ottobre-dicembre 1990, Milano, Fonte d'Abisso Arte, 1990.

<sup>445</sup> *Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex Arengario, 26 gennaio - 23 maggio 1982, Milano, Mazzotta, 1983<sup>2</sup>. Per l'elenco delle opere di Regina si veda l'*Elenco delle opere esposte*, pp. 631-660: 637).

<sup>446</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Svolgimenti del Futurismo*, in *Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex Arengario, 26 gennaio - 23 maggio 1982, Milano, Mazzotta, 1983<sup>2</sup>, pp. 175-184; oggi disponibile, con il titolo *Svolgimenti del Futurismo negli anni Trenta in Italia*, anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 280-311.

<sup>447</sup> Oltre a Regina, e sorvolando per il momento sulle distinzioni tra i vari ambiti di intervento presi in considerazione da Crispolti (cui si accennerà più avanti), sono presenti in mostra opere di Prampolini, Sartoris, Fiorini, Diulgheroff, Crali, Mosso, Andreoni, Depero, Tato, Fillia, Balla, Dottori, Ciacelli, Mino Rosso, Oriani, Pozzo, Costa, Farfa, Tullio d'Albisola, Bot, Di Bosso, Caviglioni, Korompay, Dal Monte, Thayaht, Peruzzi, Bruschetti, Tano, Peschi, Monachesi, Tulli, Domenico Belli, Benedetta, Delle Site, Ricci, Lepore, Corona, Rizzo (anche in questo caso si veda l'*Elenco delle opere esposte*, pp. 631-660: 636-638).

ta<sup>448</sup>, sebbene la critica non sia sempre stata benevola, per lo più a causa di fraintendimenti politici tipici dei tempi (per cui essa fu da alcuni sospettata addirittura di apologia del fascismo, per il solo fatto di occuparsi largamente di un decennio segnato dalla dittatura non solo politica ma anche culturale del regime). Curata da un comitato di coordinamento scientifico di cui fanno parte Renato Barilli (che si occupa anche dell'organizzazione generale ed ha dunque un ruolo preminente), Flavio Caroli, Vittorio Fagone, Mercedes Garberi e Augusto Morello, la rassegna conta poi sul contributo di molti dei più importanti esperti di settore, tra cui appunto Crispolti per il Secondo Futurismo; obiettivo primario dell'esposizione – spiega Barilli nella sua nota introduttiva<sup>449</sup> – è quello di «tutelare la polifonia di un decennio»<sup>450</sup> ricostruendone l'intero spettro, pur nella consapevolezza di non poter bloccare artificialmente il fluire del tempo e le dinamiche della cultura frazionando rigidamente in decenni il *continuum* dell'arte.

Del Secondo Futurismo, come abbiamo detto, si occupa Crispolti. Dato il carattere onnicomprensivo dell'indagine, l'autore non ha modo di soffermarsi sui casi singoli, e propone piuttosto una larga panoramica su alcune questioni strutturali che caratterizzano il Futurismo in questi anni Trenta<sup>451</sup>; per quanto concerne Regina, dunque, troviamo una sola indicazione significativa, inserita quale inciso in un paragrafo che intende ricostruire i rapporti «verticali» tra il Futurismo anni Trenta e quello delle origini<sup>452</sup>:

E così, in pittura e scultura, un nesso con il dinamismo plastico boccioniano certo si coglie esplicito in alcuni passaggi di Mino Rosso (intorno al 1930-31), ed almeno implicito in alcune proposizioni di Crali, Di Bosso, Ambrosi, Delle Site, Peschi, per esempio. [...] Ma certo le soluzioni di Thayah o di Regina, e soprattutto di quest'ultima, inducono la scultura in una decli-

---

<sup>448</sup> La rassegna riscosse tra l'altro un notevolissimo successo di pubblico, che addirittura richiese di pubblicare, nel 1983, una seconda edizione del catalogo (da cui si cita).

<sup>449</sup> RENATO BARILLI, *Perché gli anni Trenta*, in *Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex Arengario, 26 gennaio - 23 maggio 1982, Milano, Mazzotta, 1983<sup>2</sup>, pp. 7-12.

<sup>450</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>451</sup> Su di esse si tornerà nel quarto capitolo.

<sup>452</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Svolgimenti del Futurismo*, in *Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria del Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex Arengario, 26 gennaio - 23 maggio 1982, Milano, Mazzotta, 1983<sup>2</sup>, pp. 175-184: 177-178; segnalo anche la precisa scheda biografica, sempre di Crispolti (*ivi*, p. 528). Il testo, come detto, si trova anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 280-311: 288 (in questo caso, significativamente, il paragrafo in questione è intitolato *Storicità del Futurismo negli anni Trenta*).

nazione di strutture lamellari metalliche, la semplicità delle quali è lontanissima dalle congestioni espressioniste del dinamismo plastico boccioniano.

Regina, dunque, viene accostata a Thayaht – ma rispetto a questi considerata comunque più oltranzista e conseguente – quale interprete di una radicale contestazione dell'ortodosso verbo scultoreo futurista (ossia quello boccioniano), rispetto al quale anzi la sua opera si pone come una possibilità alternativa, ma non per questo meno "futurista". Crispolti, cioè, sembra qui suggerire – pur non esplicitando affatto la cosa – che nella scultura futurista sono presenti sostanzialmente due diverse linee progettuali, una tendente comunque alla potenza plastica (e, in ultima analisi, direi al "monumento") ed una che invece punta alla smaterializzazione dei volumi (e questa duplicità è a mio avviso un punto nodale della questione posta dalla "scultura futurista")<sup>453</sup>.

Nel febbraio del 1983, molte opere di Regina sono esposte alla mostra *Futurismo e Futurismo pavese*, curata da Rossana Bossaglia e Susanna Zatti ed allestita presso il Castello Visconteo di Pavia<sup>454</sup>. Come è ovvio sin dal titolo, la mostra si pone innanzitutto l'obiettivo di riscoprire l'opera di maestri locali che hanno saputo distinguersi in ambiti ben più ampi di quello strettamente pavese, contestualizzandone il lavoro anche all'interno del sistema organizzativo del movimento marinettiano; inoltre, è evidente che una mostra di questa tipologia non può che porsi anche il problema dell'esistenza o meno di una peculiare identità di questo "Futurismo pavese" in cui è inclusa anche Regina.

---

<sup>453</sup> Infine, mi pare altresì interessante segnalare che le opere scultoree del Munari anni Trenta (la *Macchina aerea* del 1930 e le di poco successive *Macchine inutili*, tutte per certi versi assimilabili ai lavori reginiani) sono state rubricate in mostra sotto la categoria dell'astrattismo e non sotto quella del Futurismo, per cui compaiono nella sezione dedicata alle imprese degli astrattisti del Milione e del "Gruppo Como", ordinata da Luciano Caramel. Dunque, Caramel e Crispolti – mentre devono aver convenuto di porre le opere di Munari (comprese "quelle futuriste") sotto l'egida dell'astrazione – non hanno invece ritenuto opportuno farlo per quanto riguarda Regina, coerentemente con la posizione che Caramel, come abbiamo visto, aveva espresso l'anno precedente.

<sup>454</sup> ROSSANA BOSSAGLIA, SUSANNA ZATTI, a cura di, *Futurismo pavese*, catalogo della mostra Pavia, Castello Visconteo, febbraio-marzo 1983, Pavia, Ticinum Edizioni, 1983. Le opere di Regina presenti in mostra sono *Autoritratto*, *Spiaggia*, *La signora provinciale*, *Piccola italiana*, *Donna sdraiata* (ovvero il *Sofà*), *L'Accademico*, *Fanciulla con trecce*, *Ritratto del nipote*, *Le betulle*, *Aerosensibilità*, *L'amante dell'aviatore* e *Maschera simultanea* (pp. 99-105: 101-105). Oltre alla scultrice, inoltre, tra i futuristi propriamente pavesi "di nascita" sono rappresentati Angelo Rognoni, Gino Soggetti, Pino Masnata, Barbara e Franco Grignani, cui si aggiungono i non pavesi Bruno Munari e Fortunato Depero.

A tali questioni cerca di rispondere, nel suo saggio in catalogo, Rossana Bossaglia<sup>455</sup>, che dunque cerca innanzitutto di evidenziare le caratteristiche organizzativo-strutturali che hanno reso possibile la penetrazione del Futurismo anche in una città di provincia come Pavia, individuando in particolare – quali elementi decisivi in tal senso – da una parte l'intrinseca "provocatorietà" del movimento, e dall'altra la sua vocazione minoritaria<sup>456</sup>. Poi, fatto questo, la Bossaglia rende ragione della scelta degli artisti e del periodo preso in considerazione, sottolineando due questioni che per noi sono molto importanti: innanzitutto precisa che «un Futurismo pavese, come tale, si sviluppò soltanto fra il 1916 e il 1924 [...] se vogliamo prescindere dall'effimera riformulazione del gruppo nel 1932», e poi sottolinea come «Pino Masnata [...], Regina Bracchi [...], Barbara [...] hanno seguito strade diverse e autonome, solo in qualche caso a intermittenza intrecciate», per cui «non è dunque legittimo ricercare tra questi artisti caratteri comuni se non nel comune ricorso a determinati modelli». La Bossaglia, dunque, è molto chiara: Regina è partecipe di questa mostra sul "Futurismo pavese" perché «si è voluto offrire testimonianza comune di tutti quelli che, nati a Pavia o nel suo territorio, abbiano dato un apporto alle vicende del Futurismo», e non perché con altri futuristi pavesi abbia costituito un gruppo (che anzi di fatto non esisteva neppure più nel momento in cui Regina aderisce al movimento)<sup>457</sup>.

---

<sup>455</sup> ROSSANA BOSSAGLIA, *Futurismo: un'avanguardia sui generis*, in ROSSANA BOSSAGLIA, SUSANNA ZATTI, a cura di, *Futurismo pavese*, catalogo della mostra Pavia, Castello Visconteo, febbraio-marzo 1983, Pavia, Ticinum Edizioni, 1983, pp. 1-6.

<sup>456</sup> In altre parole, cioè, secondo la (condivisibile) opinione della Bossaglia il Futurismo ha potuto diffondersi ampiamente anche in provincia per la semplice ragione che – in virtù del suo carattere provocatorio, di per se stesso mediaticamente efficace e penetrante – poteva agevolmente raggiungere la dovuta notorietà anche in ambiti culturalmente periferici, e poi perché con i suoi eccessi esso poteva ben riassumere la spinta innovativa e polemica di quegli artisti locali che vivevano con insofferenza la limitata apertura tipica di tante città provinciali. Artisti, questi ultimi, che dal canto loro potevano anche essere – data la vocazione minoritaria del Futurismo, che si piccava di essere movimento di una *élite* culturale – pochi o addirittura pochissimi, a patto naturalmente che fossero agguerriti e soprattutto ben organizzati (ma a questo contribuiva direttamente Marinetti). Il Futurismo, insomma – spiega la Bossaglia – ha costituito la «reale, concreta, unica occasione per città e ambienti tagliati fuori di norma dalla circolazione delle grandi idee moderne, di allinearsi con l'avanguardia; di unificare, nell'avanguardia, le proprie aspirazioni, al di sopra dei regionalismi non ancora superati nonostante i dibattiti tardo ottocenteschi sullo stile nazionale e sul modernismo; e ancora, nei casi estremi e spiccioli, di sfogare frustrazioni dovute ai limiti del proprio ambito vitale e di dichiarare il proprio diritto ad avere voce in capitolo nel campo dell'arte, al di fuori delle accademie da un lato e della tradizione virtuosistica dall'altro» (*ivi*, p. 3).

<sup>457</sup> Meno interessante, ai fini della nostra analisi, è la *Cronistoria* del Futurismo pavese a cura di Susanna Zatti (SUSANNA ZATTI, *Cronistoria*, in ROSSANA BOSSAGLIA, SUSANNA ZATTI, a cura di, *Futurismo pavese*, catalogo della mostra Pavia, Castello Visconteo, febbraio-marzo 1983, Pavia, Ticinum Edizioni, 1983, pp. 7-12), che è certamente un contributo utilissimo per ricostruire la storia del Futurismo a Pavia e dintorni, ma che però – proprio per quanto abbiamo detto sopra – non

La mostra pavese viene recensita sul «Corriere della Sera» del 13 marzo da Fiorella Minervino<sup>458</sup>, in un articolo molto ben costruito che innanzitutto affronta la questione dei pregiudizi politici che il Futurismo ha dovuto scontare, e in seguito esamina la questione del "Futurismo di provincia" (con particolare attenzione, ovviamente, agli svolgimenti pavesi); su Regina, tuttavia, le indicazioni sono laconiche, poiché l'autrice – che pure, dal tono che utilizza, sembra sicuramente apprezzare l'opera reginiana – si limita a citare *en passant* le sue «sculture in lamiera, così ariose e fresche d'ironia».

### **2.25 Una nuova personale e un nuovo volume edito da Scheiwiller (1983)**

Alla fine di marzo del 1983, mentre è ancora in corso la mostra del Castello Visconteo, la Galleria Arte Centro allestisce una nuova mostra personale di Regina<sup>459</sup>, in occasione della quale Vanni Scheiwiller e Gaetano Fermani curano un volumetto in 1000 copie numerate (più trenta copie con disegno originale di Regina)<sup>460</sup>. Come precisa il sottotitolo, il libro accosta nove sculture mai ripro-

---

riguarda in alcun modo la parabola creativa di Regina. È infine accurato, pur non offrendo particolari novità, il profilo biografico della scultrice (*Regina Cassolo Bracchi*, in ROSSANA BOSSAGLIA, SUSANNA ZATTI, a cura di, *Futurismo pavese*, catalogo della mostra Pavia, Castello Visconteo, febbraio-marzo 1983, Pavia, Ticinum Edizioni, 1983, pp. 99-105); segnalo solo un'imprecisione che sembra essere una variante di un'altra indicazione scorretta che abbiamo già incontrato: secondo la scheda in questione, infatti, Regina avrebbe realizzato «nel '48 la prima fotografia astratta», ma in realtà questa notazione sembrerebbe semplicemente riprendere in maniera imprecisa la notizia riportata nell'articolo di Luigi Carluccio del 1976 (non a caso citato in bibliografia), il quale collocava al 1948 la «prima litografia astratta» (a propria volta riprendendo in maniera altrettanto imprecisa, come abbiamo già segnalato, una notazione proveniente dalla monografia di Scheiwiller del 1971, nella quale il riferimento alla «prima litografia astratta» non è in realtà a Regina ma – abbiamo detto – al MAC). Detto questo, non è impossibile che la notizia della «prima fotografia astratta» sia giunta alle curatrici attraverso altre strade, poiché in effetti Regina si dedica al «fotogramma astratto»: io stesso ne ho rinvenuti tre, uno presso l'Archivio Fermani all'interno del taccuino 59 (che è databile agli anni Trenta, ma il fotogramma potrebbe anche essere stato inserito in seguito), uno tra i materiali del Museo Regina di Mede Lomellina (catalogato con la sigla "Masinari 504" e inserito accanto a disegni e collages posteriori al 1940), e uno a Tirano all'interno del catalogo della mostra *Fantastic Art Dada Surrealism* (ALFRED BARR, a cura di, *Fantastic Art Dada Surrealism*, catalogo della mostra New York, Museum of Modern Art, 1936, New York, Museum of Modern Art, 1936). Su questi materiali si tornerà nei prossimi capitoli.

<sup>458</sup> FIORELLA MINERVINO, *Il Futurismo in provincia*, in «Il Corriere della Sera», 13 marzo 1983.

<sup>459</sup> *Regina*, Milano, Galleria Arte Centro, 24 marzo - aprile 1983. La data precisa dell'apertura si ricava dall'ultima pagina del volume citato alla nota successiva.

<sup>460</sup> VANNI SCHEIWILLER, GAETANO FERMANI, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1983.

dotte fotograficamente e quindici poesie inedite, ritrovate tra le carte di Regina dopo la sua scomparsa; in particolare, molto interessanti sono le prime due sculture riprodotte in catalogo, in quell'occasione datate tra il 1938 e il 1942<sup>461</sup> ma forse – più credibilmente – da collocare nel dopoguerra<sup>462</sup>.

Questo nuovo volumetto scheiwilleriano è accompagnato dal breve testo di Carlo Belli che già abbiamo avuto modo di incontrare – sia pur indirettamente – nel primo capitolo<sup>463</sup>. Qui Belli, per parlare dell'artista pavese, torna con la memoria agli anni Trenta, in un certo senso anche rileggendo criticamente la sua personale esperienza di quel periodo (all'interno della quale, a cinquant'anni di distanza, individua peraltro più di qualche limite)<sup>464</sup>. Come già in parte si è visto, Belli inserisce Regina nella stessa «onda» in cui si possono a suo avviso collocare anche Munari e Nizzoli<sup>465</sup>, per ragioni che egli non precisa esplicitamente ma che ritengo possano essere sicuramente individuate nella comune scelta di smaterializzare la scultura, nonché – direi – anche in quel citato posizionamento tra «ironico e fiabesco»<sup>466</sup> che sotto certi aspetti può valere per tutti e tre gli artisti. Oltre a

---

<sup>461</sup> Cfr. la «N.d.E.» nell'ultima pagina del volume: «Le poesie inedite di Regina qui pubblicate furono ritrovate dopo la morte tra le sue carte. Esistono due stesure più una "disegnata": si pubblicano qui tutti i testi e una scelta di quelle "disegnate". Le nove sculture non sono mai state riprodotte: la n. 1 e la n. 2, di cui esistono gli studi preparatori ed alcuni schizzi in un album del 1938 e che sono analoghe a quella donata dall'artista a Carlo Belloli con un biglietto d'accompagnamento datato 1942, si possono situare tra il 1938 e il 1942. Riferendosi ai disegni preparatori datati, le sculture vanno dal 1950 al 1964, in particolare: la n. 3 è del 1950, la n. 8 del 1962 e la n. 9 del 1964» (*N.d.E.*, in VANNI SCHEWILLER, GAETANO FERMANI, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1983, s.p.).

<sup>462</sup> Sulla questione si tornerà nel quarto capitolo.

<sup>463</sup> CARLO BELLI, *Poesie di ritmi*, in VANNI SCHEWILLER, GAETANO FERMANI, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1983, pp. 7-12.

<sup>464</sup> «Regina è un casto riferimento a quei primi turbolenti anni Trenta, caldaia in cui bollivano insieme i resti ancora vivi di una cultura assai ardita – il futurismo – e i germi di un nuovo modo di concepire l'arte. L'entusiasmo per quest'ultima tendenza ci rendeva ciechi: lanciati alla ricerca di un assoluto trascendentale, avulso da ogni riferimento alla cosiddetta realtà visiva, rifiutavamo con ostinazione una pittura, o una scultura che alludesse anche minimamente allo schema rappresentativo, e in questo procedere avventuroso si accoglievano con entusiasmo anche le più esili prove che sembravano già contenere i germi di ciò che cercavamo» (*ivi*, p. 7).

<sup>465</sup> «A quel tempo, dico del 1930-31, personalmente nutrivo 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» (*ivi*, p. 8).

<sup>466</sup> «Quanto rimpiango di non aver conosciuto e frequentato questa cara e validissima artista. Sto contemplando ora certe sue opere degli anni tra il '40 e il '50 e vedo a quale stupendo traguardo era già arrivata appena un decennio dopo il

ciò, davvero molto interessante mi pare l'accostamento a Licini e alla sua "geometria che canta"<sup>467</sup>, che tuttavia è forse eccessivo se riportato a un periodo – appunto gli anni Trenta – in cui opere strettamente geometriche mancano nella produzione di Regina; piuttosto, la medesima annotazione mi sembrerebbe puntuale e assolutamente coerente se riferita alla produzione concretista degli anni Cinquanta.

Infine, vorrei citare rapidamente i testi di due delle quindici tavole pittorico-poetiche, perché a vario titolo interessanti. La nona tavola<sup>468</sup>, datata «23-XI-72», recita

attenti / se no butto all'aria anche la poesia / la scultura / l'ho già buttata / e mi ha ringraziata /  
1-2-3 / e voilà;

la settima<sup>469</sup>, invece, più lunga e datata esattamente tre giorni prima, recita

Che successo! / baci, abbracci, flashes / mi hanno soffocata / la gola mi brucia / non posso  
più parlare / non posso poetare / e questo è un danno per la letteratura / Ma ormai sono  
STORICA / Storica / se io accetto / lo passo al fattorino / che entra per il giardino / perché il  
portinaio / gli ha detto: / *qui Regina è sconosciuta* / Grazie Rodolfo

I testi delle due poesie mi paiono a loro modo molto significativi. Il primo citato, innanzitutto, è una testimonianza inequivoca della consapevolezza con cui Regina – ormai quasi ottantenne – guarda alla sua intera opera: evidentemente, nel sostenere di aver già «buttato all'aria» la scultura, Regina dimostra di rendersi perfettamente conto di aver sviluppato una ricerca volta a contestare sin dalle basi le forme tradizionali della plastica (e questo, nell'opera di un'artista che probabilmente ha pagato in termini di notorietà e di fortuna critica l'apparente *naïveté* dei suoi lavori, è un dato davvero

---

nostro mancato incontro. Ma anche prima. Scultrice di fermo polso, capace di poetiche effusioni, la s'incontra una prima volta in quel suo mirabile *Autoritratto* del 1925 [...]. Cinque anni dopo, evita la dimensione soltanto naturalistica e ritagliando una *Bambina* in strisce di latta, entra con gentile ispirazione in quel mondo tra ironico e fiabesco che ritrae la vita quotidiana con forme estrose, ricavate da gesso, latta, alluminio, carta vetrata gialla, porcellana, corde, reti...» (*ivi*, pp. 9-10).

<sup>467</sup> «Così, vorrei concludere con due ricordi. Notti romane del 1935 con Fontana, Ghiringhelli, Bogliardi, Soldati, Reggiani, Marchiori [...] e Licini più spiritato di tutti: alzava il bastone minaccioso urlando: "Noi faremo cantare la geometria! La faremo cantare!". E quale era, già in quegli anni, la missione della quasi ignota Regina, se non far cantare la geometria?» (*ivi*, pp. 12-13).

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

<sup>469</sup> *Ivi*, s.p.

molto importante). Il secondo testo, invece, mi pare significativo per l'accento di Regina a quella «storicità» in cui ormai, nel 1972, almeno una parte della critica l'ha inserita, e che tuttavia dal canto suo la scultrice sembra rifiutare, o comunque guardare con una certa sospettosa ironia (è questo il senso dell'aneddoto del portiere); e in anni in cui la scultrice, come abbiamo visto, dialogava a suo modo con Benedetto e con «Futurismo-oggi», anche questa questione non mi pare di scarsa rilevanza, sebbene l'impressione sia che tale rifiuto debba essere letto – più che in una prospettiva benedettiana, per cui la storicizzazione è rifiutata in quanto il Futurismo è ancora vivo – in termini strettamente personali, perché troppa «storicità» rischia di soffocare la vena creativa.

Tre sono le recensioni della mostra. La prima, che non è propriamente una recensione ma tratta di Regina segnalando la rassegna, è firmata da Renzo Sertoli Salis, il già più volte citato amico di Luigi Bracchi (anch'egli, a questa data, già scomparso) e della stessa Regina<sup>470</sup>. Per quanto non particolarmente penetrante, il contributo di Sertoli Salis è piuttosto preciso, e valorizza in particolare la produzione futurista della scultrice (che «le merita un posto niente affatto trascurabile nella storia dell'arte contemporanea»). La seconda recensione compare, sulle pagine de «Il Giornale», a firma di Adriano Antolini<sup>471</sup>, il quale sin dal titolo evidenzia come Regina abbia saputo mantenere nella sua scultura «gli equilibri e la metrica» della musica, «giungendo all'astrattismo nel periodo forse più difficile (data la situazione culturale italiana di allora): gli anni '30». Inoltre, precisa ancora Antolini, Regina è «scultrice tipicamente contemporanea, cioè antimonumentale, si impegna nella fattura di oggetti piccoli e raffinati», che tuttavia – nonostante non escano «quasi mai dalla dimensione puramente speculativa del bozzetto – sono in realtà finiti, perché «questa loro dimensione "pensata" è in sé perfettamente compiuta e risolta». Terza ed ultima giunge la recensione del 20 aprile su «La Gazzetta del Popolo»<sup>472</sup>, in cui tuttavia il titolo – che insiste sulla formazione torinese di Regina – sembra in realtà essere per lo più un pretesto per poter parlare della scultrice su un quotidiano pubblicato appunto nella città della Mole (tanto è vero che poi, nel testo, non si cita neppure l'apprendistato reginiano presso Alloati, che è l'unico dato certo che possa collegare la scultrice a Torino)<sup>473</sup>.

---

<sup>470</sup> RENZO SERTOLI SALIS, *Echi valtelinesi nel regno delle muse*, in «L'Eco delle Valli», 5 aprile 1983.

<sup>471</sup> ADRIANO ANTOLINI, *E Regina coniugò l'astrattismo con la metrica*, in «Il Giornale», 15 aprile 1983.

<sup>472</sup> M.S., *Si formò a Torino l'altra metà dell'avanguardia*, in «La Gazzetta del Popolo», 20 aprile 1983. L'articolo viene ripubblicato con minime varianti poco più tardi (M.S.E., *Regina di quadri*, in «Prospettive d'arte», maggio-giugno 1983).

<sup>473</sup> Unica valutazione critica di un certo interesse è quella che riguarda la «manualità individuale, quasi casalinga», che già caratterizza le opere realizzate nel periodo tra le due guerre e che poi diviene – negli anni del MAC – una sorta di antidoto al ferreo rigore del concretismo più oltranzista, un «punto di fuga dalle ansie ideologiche del Costruttivismo», che

A tali articoli dedicati all'esposizione si aggiunge inoltre, a distanza di qualche mese, una recensione del volume curato da Scheiwiller e Fermani, che come detto era stato pubblicato contestualmente all'apertura della rassegna. L'intervento, che compare su «La Prealpina» del 16 giugno<sup>474</sup>, è a firma di un altro vecchio estimatore di Regina, il più volte incontrato Enotrio Mastrodonardo, che peraltro in questi anni (e più precisamente tra 1979 e 1985) è in rapporto documentato con Benedetto e «Futurismo-oggi»<sup>475</sup>. In questo caso, l'articolo di Mastrodonardo non è però particolarmente utile ai fini della nostra indagine, anche perché esso – coerentemente con l'impostazione del volume che recensisce, e nonostante il "futurismo" passato e presente dell'autore – ragiona per lo più sulla produzione post-futurista di Regina. In chiusura, però, significativamente, Mastrodonardo riporta la poesia reginiana sulla «storicità» che anche noi abbiamo citato: dati i rapporti dell'autore con «Futurismo-oggi», non è escluso che egli – a differenza di quanto probabilmente ha fatto Regina, come abbiamo visto – abbia interpretato il senso della tavola in termini benedettiani, ovvero come un rifiuto della qualifica di artista storica in virtù della convinzione della continuità ininterrotta del Futurismo.

Per chiudere con la bibliografia del 1983, *L'Accademico* di Regina è riprodotto sul catalogo della mostra milanese *Scheiwiller a Milano 1925-1983*<sup>476</sup>, che si pone l'obiettivo di ricostruire la storia della lunga ed importante attività editoriale della famiglia Scheiwiller, ma che propone anche opere d'arte in qualche modo ad essa collegate. Al di là della riproduzione, tuttavia, nulla di interessante si dice in catalogo a proposito di Regina o dei suoi rapporti con Scheiwiller.

---

la conduce a «ridurre alla dimensione dell'oggetto d'affezione, di quotidianità familiare, anche le più elaborate ricerche sui nuovi materiali» (*ibidem*).

<sup>474</sup> ENOTRIO MASTRODONARDO, *Ricca bio-bibliografia della scultrice Regina*, in «La Prealpina», 16 giugno 1983.

<sup>475</sup> BARBARA STAGNITTI, a cura di, «*Si va sempre / verso il tempo / che verrà*». Enzo Benedetto e «Futurismo-oggi». *Corrispondenza (1969-1992)*, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 294-304.

<sup>476</sup> CHIARA NEGRI, a cura di, *Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti*, catalogo della mostra Milano, Museo di Milano, 1983, Milano, Libri Scheiwiller, Milano, 1983.

## 2.26 Nuove mostre collettive e personali (1984-1985)

Nel 1984 dieci opere di Regina sono esposte alla importante mostra gallaratese dedicata al MAC e curata da Luciano Caramel<sup>477</sup>. Trattandosi di un'esposizione dedicata al Movimento Arte Concreta (del quale peraltro, in catalogo, è antologizzata una ricca raccolta di documenti), gli accenni al passato futurista di Regina, così come a quello degli altri ex-futuristi divenuti membri del MAC, sono solo piuttosto rapidi; tuttavia, essi sono puntuali, ed approfondiscono alcuni spunti già segnalati nelle citate monografie di Fossati e Meneguzzo (anche se non propongono nulla di sostanzialmente nuovo). In particolare, mentre nel secondo volume Caramel sottolinea le componenti futuriste riscontrabili nei manifesti del disintegrismo, del macchinismo e dell'arte totale, nel primo volume egli evidenzia come

Da indagare maggiormente di quanto sia sinora avvenuto sono piuttosto le connessioni del M.A.C. con il futurismo. [...] Che è dato rinvenire nell'antiformalismo di Veronesi [...] e con più dirette motivazioni storiche in Regina. L'artista aveva infatti preso parte alle attività promosse da Marinetti [...] riuscendo con personale caratterizzazione a opporsi ai molti tabù, iconografici e tecnici, della scultura. Aveva saputo scardinare il mito medesimo dell'oggettualità tridimensionale della "statua", ritagliando con leggerezza e ironia lamiere di latta o di alluminio, e praticato un "polimaterismo" radicale, fino a includere nell'opera oggetti reali<sup>478</sup>.

Nel febbraio del 1985, invece, due disegni di Regina sono esposti a Genova nella mostra della collezione di arte astratta di Maria Cernuschi Ghiringhelli<sup>479</sup>. In linea di principio, la presenza di opere

<sup>477</sup> LUCIANO CAMEL, a cura di, *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, catalogo della mostra Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, aprile-giugno 1984, Milano, Electa, 1984. Le opere di Regina sono *Scultura*, *Scultura concreta*, il disegno *Compenetrazione di triangoli segnaletici*, *Plastico disintegrato*, *Sputnik* (vol. I, pp. 102-104), e cinque *Strutture datate* tra il 1953 e il 1958 (vol. II, pp. 78-80).

<sup>478</sup> Caramel tornerà ad occuparsi del MAC di lì a pochi anni, riproponendo – in occasione della mostra allestita a cavallo tra 1987 e 1988 presso la Galleria Fonte d'Abisso di Modena – sia la raccolta di documenti già pubblicata tre anni prima, sia una nota critica assai simile a quella citata (cfr. LUCIANO CAMEL, *Il Movimento Arte Concreta 1948-1958*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 21 novembre 1987 - 13 febbraio 1988, Modena, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1987, pp. 11-24). Anche per ciò che riguarda più strettamente Regina, le parole di Caramel sono pressoché identiche (*ivi*, p. 24).

<sup>479</sup> GUIDO GIUBBINI, a cura di, *1930-1980. Astrattismo in Italia nella raccolta Cernuschi Ghiringhelli*, catalogo della mostra Genova, Villa Croce, 2 febbraio - 28 aprile 1985, Milano, Electa, 1985. I due disegni di Regina, entrambi *Senza titolo*, sono alle pp. 101-102 (schede a p. 123).

di Regina nella raccolta della Cernuschi Ghiringhelli potrebbe essere un dato molto interessante, poiché la collezionista – negli anni Trenta – era la moglie di Gino Ghiringhelli, direttore della Galleria del Milione in cui esponevano gli astrattisti milanesi (che sicuramente Regina doveva visitare in occasione delle mostre); tuttavia, entrambi i disegni sono piuttosto tardi (sono datati rispettivamente 1953 e 1970), e dunque non possono essere sicura testimonianza di precoci rapporti della scultrice pavese con il gruppo del Milione (tanto più che essi provengono l'uno dalla collezione Fermanni, l'altro dal «gruppo opere per la fondazione del premio Giolli»<sup>480</sup>).

Nello stesso mese il Centro Comunale di Cultura di Valenza allestisce invece una piccola ma bella personale di Regina, a cura di Alberto Veca<sup>481</sup>; il catalogo, di dimensioni estremamente ridotte, riporta una nota critica del curatore che è dunque per forza di cose molto breve, ma che forse – proprio dalla necessità di sintesi – acquisisce una particolare densità. Nello specifico, ciò su cui Veca insiste maggiormente in più punti del suo testo è la questione del rapporto di Regina con i materiali antitradizionali, e soprattutto con la manualità del fare artistico quotidiano, al punto da individuare il «dettato comunicativo più stringente» dell'opera reginiana nella «manualità artigianale dell'assemblaggio e del ritaglio»<sup>482</sup>.

Ancor più interessante, sebbene anch'essa assai breve, è la nota critica di Luciano Caramel pubblicata sul catalogo della mostra – da lui curata – che viene allestita il mese successivo presso il Centro Culturale Immagini Koh-I-Noor di Milano, e che nei mesi successivi viene riproposta dalla

---

<sup>480</sup> *Ivi*, p. 123 (scheda n. 181).

<sup>481</sup> ALBERTO VECA, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Valenza, Centro Comunale di Cultura, 23 febbraio - 24 marzo 1985, Valenza Centro Comunale di Cultura, 1985.

<sup>482</sup> «La possibilità di costruire partendo dalla qualità nascosta del materiale, quello scartato dall'accademia delle arti perché inespessivo, o quello adottato malamente dall'industria del soprammobile [...]. Per la singolare immediatezza del modo di procedere di Regina, lo sforzo della storia può essere accantonato per un attimo, lasciando che il lavoro si mostri semplicemente a partire dall'elemento più evidente: l'esaltazione della manualità e della capacità di manipolazione del materiale, piegato, tagliato o assemblato sfruttandone le caratteristiche tecniche e l'affettività che un intervento diretto su esso può produrre. Penso siano questa corrispondenza stringente fra materiale adottato e lavoro di modellazione, il rapporto necessario, che si instaura fra la figura determinata e le caratteristiche fisiche della latta, del ferro e del plexiglass [*sic*] (per indicare nel tempo alcuni dei tanti strumenti di lavoro che Regina ha scelto), a togliere agli oggetti realizzati una eventuale "patina" della distanza (dagli anni trenta agli anni cinquanta, a oggi), a farli leggere nell'immediatezza del fare artigianale» (*ivi*, s.p.).

Galleria Loehr di Francoforte<sup>483</sup>. Nel suo testo, Caramel analizza in primo luogo l'opera prefuturista di Regina, cogliendo tuttavia già in essa più di qualche carattere della sua scultura successiva (specialmente una tendenza sommessamente antiplastica, che se da una parte si giustifica con l'influenza di un linearismo *art déco*, dall'altra sembra essere soprattutto una forma di personale interpretazione della scultura, che anticipa gli esiti degli anni successivi)<sup>484</sup>; poi passa ad esaminare la produzione degli anni futuristi, ribadendo i concetti già espressi nel volume sulla scultura in Lombardia (in alcuni passi con le medesime parole) ma offrendo una più precisa contestualizzazione nell'ambito del Secondo Futurismo, in cui si inserisce rifiutando le versioni più semplicisticamente esteriori dell'aeropittura ed aeroscultura, e semmai proponendo un sottile e poetico equilibrio tra figura e astrazione che può avvicinarla a Licini (al quale, come si ricorderà, l'aveva accostata anche Carlo Belli)<sup>485</sup>. E questa sua peculiare identità – spiega Caramel ribadendo un concetto già più volte incontrato – rimane anche negli anni seguenti, perché «anche nei territori dell'astrazione, l'artista rimane se stessa»<sup>486</sup>.

La mostra è recensita da Mirella Bentivoglio<sup>487</sup>, che come si ricorderà aveva già lavorato su Regina, inserendola tra le artiste espositrici nella mostra *Materializzazione del linguaggio*, da lei curata

---

<sup>483</sup> LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina (1894-1974). Sculture e disegni*, catalogo della mostra Milano, Circolo Culturale Immagini Koh-I-Noor, 8-29 marzo 1985 (poi Francoforte, Galerie Loehr, maggio-giugno 1985), Milano, 1985.

<sup>484</sup> *Ivi*, p. 9. In particolare, secondo Caramel, collegano le produzioni futurista e prefuturista di Regina la «levità dell'immagine», il carattere antiscultoreo («nel senso di contrastare attributi tradizionalmente collegati all'idea di scultura, dall'evidenza volumetrica alla densità delle connotazioni significanti»), e ancora la fluidità della linea (pure ancora inserita in un clima *déco*).

<sup>485</sup> «Certo in ciò Regina fu aiutata dal clima del cosiddetto "Secondo futurismo", che animato da Marinetti invitava gli artisti ad una creatività priva di remore "passatiste". Prima dell'emergere degli astratti attorno alla Galleria del Milione, tra il 1933 e il 1935, solo quei tardi futuristi (ma tra essi anche dei protagonisti della prima fase, quali, con Balla, Depero e Prampolini) agitavano l'obiettivo di un'arte aderente alla modernità, nella sensibilità, nei temi e nel linguaggio. E ad essi Regina guarda, in un primo tempo dall'esterno e quindi aderendo formalmente, su invito di Marinetti cui l'aveva presentata il torinese Fillia, al loro movimento. [...] E soprattutto Regina uscì indenne dal contenutismo descrittivo che in realtà quasi sempre affossò, sul piano della qualità, i tentativi "aeropittorici" futuristi degli anni Trenta. La sua innata impermeabilità ad un dire prosaico e ridondante la trattenne dall'intraprendere voli solo esteriormente pirotecnici. Tanto che, tra i frutti maggiori della sua attività di quel periodo c'è un'opera addirittura ispirata all'affondo nel modo di sentire e di essere in rapporto con il mondo di un cieco. Intitolata *Paese del cieco*, appunto, è di una sottigliezza poetica che può, in Italia, trovar confronto solo nelle tele di Licini» (*ivi*, pp. 10-12).

<sup>486</sup> In realtà, insomma, l'approdo nel MAC – che d'altra parte, precisa ancora Caramel che l'aveva ben studiato negli anni precedenti, è un movimento tutt'altro che omogeneo quanto a posizioni di poetica – non significa per la scultrice rifugiarsi in una «organizzazione troppo razionale e "scientifica" della composizione»: al contrario, pur gravitando nell'universo del concretismo, ciò a cui Regina continua a tendere «è il canto, non l'argomentare serrato e conseguente» (*ivi*, p. 12).

<sup>487</sup> MIRELLA BENTIVOGLIO, *Recenti al femminile*, in «Questarte 48», aprile-dicembre 1985.

nel 1978. Il suo articolo, che non è dedicato alla sola mostra di Regina ma tratta anche di altre rassegne le cui protagoniste sono donne, affronta innanzitutto – in termini generali – il problema della presenza femminile nell'arte contemporanea, indicando evidentemente, in questo modo, anche un orizzonte all'interno della quale interpretare i giudizi su Regina. In particolare, la Bentivoglio traccia un resoconto delle più recenti tendenze della critica sulla questione dell'arte delle donne:

Negli anni Settanta il solo fatto di appartenere all'emisfero sommerso, all'"altra metà" dell'arte odierna, sembrava autorizzare un rivendicazionismo avulso da ogni considerazione sulla qualità; mentre nella prima metà degli anni Ottanta è sembrato che l'offensiva femminile segnasse una battuta d'arresto, come se i più responsabili livelli volessero estraniarsi dalle abborracciate rincorse che avevano minacciato di svisare gli intenti dell'impegno femminile. Ora, nel mezzo del decennio del riflusso, sembra sia in atto un riflessivo, non massiccio ritorno all'autopromozione organizzata dell'artista donna, su basi di selezione.

[...] la necessità delle mostre ghetto non è ancora superata, almeno nell'area della pittura. Questa rinnovata fase di separatismo s'impegna ad abbreviare i tempi e condensare gli spazi per un'informazione non dispersa sulle qualità del lavoro femminile, dichiarandosi preliminarmente a un'equa distribuzione "mista" degli spazi espositivi.

La Bentivoglio, dunque, sta esaminando questioni di più ampio respiro, che riguardano in generale i rapporti tra arte e femminismo, e di conseguenza è in questa prospettiva che vanno lette anche le parole dedicate a Regina:

Questa spinta alla smaterializzazione [che la Bentivoglio riscontra in una mostra di sole artiste donne di cui parla nelle righe precedenti, *ndr*] ci è stata provata soprattutto dalla recente mostra di Regina al Centro Koh-i-noor [*sic*] di Milano, presentata da Luciano Caramel con un'analisi attenta allo sviluppo di questa grande precorritrice della ricerca intercodice: è una pittura che è scultura, una grafica che è ricerca linguistica, un colore che è oggetto.

In tale giudizio, evidentemente, giocano moltissimo i particolari interessi critici e la stessa attività di artista della Bentivoglio, assai attenta all'arte che si pone a metà strada tra parola e immagine: non è un caso, dunque, che le sue parole – nonostante la rassegna milanese prenda in esame cin-

quant'anni di carriera di Regina – si appuntino esclusivamente su quelle opere che possono avvicinarsi a ciò che definisce «ricerca intercodice»<sup>488</sup>.

## 2.27 *L'interpretazione "europeista" di Mirella Bentivoglio (1985)*

Qualche mese più tardi, Mirella Bentivoglio torna ancora una volta ad occuparsi di Regina con un articolo molto interessante pubblicato sul numero di settembre di «Terzoocchio»<sup>489</sup>, accompagnato da riproduzioni fotografiche della *Bambina*, de *La donna e il fiore* (didascalizzata come *Maschera*), del *Paese del cieco*, di *Fuga di rettangoli e cerchi* e infine di una pagina del *Linguaggio del canarino*. Anche in questo caso è evidente come la predilezione della Bentivoglio, tra le opere di Regina, vada agli esperimenti pittorico-poetici degli ultimi anni; tuttavia, in questo caso, l'artista-critica propone preliminarmente una interessantissima analisi delle opere futuriste reginiane, lette attraverso la lente costituita dalla mostra newyorchese *The planar dimension*<sup>490</sup>, che nel 1979 aveva individuato nell'arte europea compresa tra 1912 e 1932 un intero filone di scultura per così dire "grafica" e appunto "planare", laminare, contrapposta alla scultura volumetrica della tradizione; ed è proprio in questo senso che la Bentivoglio accosta l'opera reginiana non solo a questo o a quell'autore (come già avevano fatto in molti: chi a Gargallo e chi a Calder, chi a Gabo e chi a Pevsner), ma addirittura – e più conseguentemente – ad una più articolata e complessa concezione della scultura che riguarda tutti quegli scultori che anche dopo la Prima guerra mondiale hanno voluto rimanere fedeli al verbo avanguardistico, e che per lo più lo hanno interpretato – anche per reazione alla massiccia volumetria delle opere realizzate all'insegna del *rapel à l'ordre* – proprio nei termini di una negazione dei concetti tradizionali collegati alla scultura, affidandosi per contrasto alla *dimensione planare*<sup>491</sup>:

---

<sup>488</sup> Un'altra recensione della mostra (ma stavolta, curiosamente, della sua tappa tedesca) la offre ancora una volta Vanni Scheiwiller (VANNI SCHEIWILLER, *Con le sculture di Regina a Francoforte*, in «Il Sole 24 Ore», 23-24 giugno 1985): brevissima e non particolarmente pregnante, la segnalazione scheiwilleriana si distingue comunque per la svalutazione delle opere prefuturiste («personalmente avremmo tralasciato di esporre le prime sia pur commoventi e "acerbe" prove addirittura degli Anni Venti») e per l'insistenza – in accordo, in questo caso, con Caramel – sulla «levità dell'immagine "antiscultorea"», che secondo l'autore avvicina Regina a Melotti.

<sup>489</sup> MIRELLA BENTIVOGLIO, *Regina: sculture d'aria e sillabe di colore*, in «Terzoocchio», settembre 1985, pp. 38-40.

<sup>490</sup> MARGIT ROWELL, a cura di, *The planar dimension. Europe 1912-1932*, catalogo della mostra New York, Solomon Guggenheim Museum, 1979, New York, Solomon Guggenheim Foundation, 1979.

<sup>491</sup> MIRELLA BENTIVOGLIO, *Regina: sculture d'aria e sillabe di colore*, in «Terzoocchio», settembre 1985, pp. 38-40: 39.

La sua produzione scultorica [*sic*] esclude ogni ricorso alla volumetria intesa come pienezza materica. La forma è «allusa» mediante superfici aperte: fogli metallici, o lastre di resina acrilica, o carte, che costituiscono le epidermidi di sculture costruite col materiale più rarefatto: l'aria.

Questa particolarità della sua opera può venire relata al costruttivismo russo, su cui la scultrice presumibilmente dovette fermare la sua attenzione: si vedano le opere di Vladimir Tatlin dal '14 al '17, e soprattutto la testa di Naum Gabo ritagliata in fogli metallici, del '16-'17. In luogo della risoluta, netta solidità strutturale di queste sculture, troviamo nelle opere di Regina che sembrano derivarne, una tendenza al fantastico e all'ironico [...].

Riscontriamo inoltre in queste sintesi plastiche di Regina un'impaginazione spaziale totalmente disinibita [...] la nostra artista libera nello spazio le sue sculture in latta, alluminio, o carta, senza alcuna preoccupazione di punti di riferimento con piani contenitori.

Poi, la Bentivoglio prosegue nell'analisi del *Paese del cieco* (a proposito del quale insiste naturalmente – date le sue preferenze e la sua impostazione critica – sulla questione della fusione tra arte e parola) e dei lavori degli anni Cinquanta<sup>492</sup>; infine, prima di suggerire un parallelo tra l'opera reginiana e quella di un'altra ex-futurista come Maria Ferrero Gussago, e ancora tra le opere scultoree e le opere poetiche dell'artista pavese, l'autrice si sofferma sul geometrismo dei lavori del periodo concretista, con valutazioni che vale la pena citare soprattutto perché contribuiscono a chiarire, anche stavolta, l'orizzonte comunque "di genere" con cui la Bentivoglio guarda all'artista pavese: infatti, citando tra l'altro Hauser e la sua *Storia sociale dell'arte*, la critica attribuisce tale predilezione reginiana per la geometria ad una sorta di innata caratteristica del femminile, perché a suo avviso

Prevalente nell'opera femminile è l'acquisizione sensibile del dato geometrico, contro il biomorfismo più spesso insistito nella sfera operativa maschile.

Hauser, nella sua storia sociale dell'arte, fa risalire la costante geometrica femminile fino al neolitico. In un certo senso, la tessitrice di stuoie e la decoratrice di vasi di creta costruiscono geometrie come il ragno [...]; ubbidiscono a impulsi ritmici, visualizzano rapporti; mentre il maschio propenderà piuttosto per la ri-creazione, la presa di possesso, la trascrizione grafica del dato otticamente percepito [...].

---

<sup>492</sup> A proposito di essi, con un'intuizione interessante, la Bentivoglio individua una differenza sostanziale con i *mobiles calderiani* nella voluta trasparenza ottenuta con l'utilizzo della plastica, mentre le «strutture pensili» dell'artista statunitense sono «opache» e «si valgono del contrappunto nero delle proprie ombre» (*ivi*, p. 39).

Al di là della particolare prospettiva, che orienta pesantemente certi giudizi (Mondrian è uomo, eppure difficilmente si potrebbe immaginare una pittura più geometrica della sua), la lettura della Bentivoglio è davvero interessante, perché per la prima volta – e forse anche l'ultima – Regina viene davvero messa in connessione con l'universo pienamente internazionale di questa "scultura planare", grafica, bidimensionale: certo non è facile sostenere che Regina abbia effettivamente conosciuto le opere di Gabo e Tatlin in epoca così precoce (ovvero ancora negli anni Venti, se già nel 1931 espone i suoi primi pezzi laminari), ma è altrettanto vero che la sua opera mostra contatti evidenti con tanta scultura europea coeva, o comunque solo leggermente precedente. Anche su tali questioni si tornerà nel quarto capitolo.

## **2.28 L'ultimo scorcio degli anni Ottanta (1985-1988)**

Nel febbraio del 1988 Regina compare nuovamente su «Terzoocchio», questa volta in un articolo di Ida Mitrano dedicato al contributo delle donne all'arte futurista<sup>493</sup>, e corredato altresì da una *Cronologia delle mostre alle quali espongono le artiste futuriste*<sup>494</sup>. L'articolo è molto rapido e non particolarmente significativo (anche se certo è notevole che le futuriste vengano studiate quasi come un «gruppo» separato all'interno del movimento marinettiano), e poche sono anche le parole su Regina<sup>495</sup>; più utile è invece la cronologia, che considera l'intero spettro del Futurismo ed è piuttosto precisa (nonostante un'incompleta indicazione – per quanto concerne Regina – circa le opere esposte nelle diverse esposizioni)<sup>496</sup>.

---

<sup>493</sup> IDA MITRANO, *Il futurismo al femminile. Le donne e l'arte futurista*, in «Terzoocchio», febbraio 1988, pp. 12-14.

<sup>494</sup> IDA MITRANO, *Cronologia delle mostre alle quali espongono le artiste futuriste*, in «Terzoocchio», febbraio 1988, pp. 14-16.

<sup>495</sup> Oltre a citare la sua adesione al *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, si scrive semplicemente che opera «nell'ambito dell'aeroplastica» e che «realizza dal 1930-40 una serie di figure, ritagliate su fogli di latta e di alluminio, che per le forme semplici, sinteticamente costruite, e per la leggerezza dei materiali usati, costituiscono la novità della sua espressione scultorea. Una scultura che sembra non avere peso, che diviene "aerea" contro ogni principio di monumentalità» (*ibidem*).

<sup>496</sup> La Mitrano segnala correttamente la partecipazione di Regina alla mostra *Omaggio a Boccioni* del 1933, alla Biennale del 1934, alla Quadriennale del 1935, alla Biennale del 1936, alla Triennale del 1936, alla Mostra di Secotecnica teatrale di Napoli del 1936, alla Biennale del 1938, alla Quadriennale del 1939 e alla Biennale del 1940. Incompleta è però l'indicazione delle opere esposte alla Biennale del 1934, in cui Regina – come si ricorderà – espone più opere con i soli titoli

Nell'estate del 1988, Regina è presente in una interessantissima mostra – che per altre vie abbiamo già avuto modo di incontrare – curata da Elena Pontiggia e dedicata all'universo critico di Edoardo Persico<sup>497</sup>. Anche la Pontiggia, come Crispolti e Caramel, è una studiosa più che nota; in particolare, per quanto più ci interessa, è interessante sottolineare come si sia spesso dedicata allo studio dell'arte italiana, e soprattutto milanese, del periodo compreso tra le due guerre mondiali, con un occhio assai attento ai protagonisti e alle problematiche della scultura<sup>498</sup>.

Nel suo saggio in catalogo (come abbiamo già intravisto nel primo capitolo, e come è del resto naturale dati gli obiettivi della mostra), la Pontiggia si preoccupa soprattutto di ripercorrere l'itinerario critico di Persico, illustrandone in primo luogo lo sfondo culturale e cercando di individuarne le varie tappe e le influenze più consistenti, al fine di rendere ragione di ogni singola scelta del critico

---

*Gruppo A. allumini (aerosensibilità) e Gruppo B. allumini (aerosensibilità), dietro ai quali si nascondono almeno Spiaggia, L'Accademico, La signora provinciale, Bambina, Danzatrice e Sofà.*

<sup>497</sup> 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.

<sup>498</sup> Tra i moltissimi volumi da lei dedicati a questo periodo (monografie, cataloghi di mostre, raccolte di scritti), si possono ad esempio citare, tra gli studi non specificamente dedicati alla scultura, ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988 (poi Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 6-31 agosto 1988), Milano, Electa, 1988; 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; ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Il Novecento italiano*, Milano, Abscondita, 2003; 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; ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Il chiarismo*, Milano, Abscondita, 2006; ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Il Novecento italiano*, Milano, Electa, 2006; ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, B. Mondadori, 2008. Per quanto riguarda i volumi dedicati specificamente alla scultura, ELENA PONTIGGIA, MARINA DE STASIO, a cura di, *Fausto Melotti. Opere dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra Milano, Galleria San Fedele, 6 novembre - 20 dicembre 1997, Milano, Presscolor, 1997; ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Broggini e il suo tempo. Uno scultore nell'Italia degli anni '30 tra chiarismo e Corrente*, catalogo della mostra Civitanova Marche Alta, Chiesa di S. Agostino, 5 luglio - 27 settembre 1998, Milano, Skira, 1999; ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginini e gli altri*, catalogo della mostra Brescia, Palazzo Martinengo, 23 gennaio - 25 aprile 2000, Milano, Skira, 2000; ARTURO MARTINI, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2001; ADOLFO WILDT, *L'arte del marmo*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2002.

napoletano. Di conseguenza, nell'espone e commentare *La signora provinciale*<sup>499</sup> (su cui Persico, come sappiamo, aveva scritto), l'obiettivo della curatrice non è quello di offrire una sua particolare chiave di lettura sulla scultura reginiana, ma piuttosto quello di far comprendere in che modo tale opera fosse stata interpretata – a suo tempo – da una personalità tanto eclettica ed umorale quale era quella di Persico (e in tal senso, come abbiamo visto, la Pontiggia riesce perfettamente nel suo intento)<sup>500</sup>. Ciononostante, la Pontiggia avanza ugualmente alcune rapide considerazioni personali, che si appuntano principalmente proprio su quella questione dei materiali che Persico – pur non trascurandola – non aveva probabilmente capito sino in fondo<sup>501</sup>:

Regina, peraltro, è impegnata in questo periodo in un radicale ripensamento della scultura. Nelle sue opere, a partire dal 1929-1930, i materiali tradizionali sono sostituiti da latta, alluminio, stagno e filo di ferro, mentre i volumi diventano semplici superfici, come un "disegno nell'aria" per usare un'espressione di Gonzales.

Praticando una scultura tutta risolta in piani, l'artista pavese si riallaccia così agli esiti della scultura cubista, dalla *Chitarra* di Picasso ad Archipenko fino a Gargallo, reinterpretandone però la lezione con un'originale vena narrativa, intessuta di toni candidi e immediati.

La Pontiggia, dunque, non pare perfettamente allineata al pensiero di Persico. Pur facendo anch'essa riferimento ai «toni candidi e immediati» di Regina (che d'altra parte, da un certo punto di vista, non si possono misconoscere), la studiosa evidenzia infatti dei riferimenti formali piuttosto chiari nella scultura cubista: certo non si azzarda a postulare una conoscenza diretta, da parte di Regina, di tali modelli (non ha i dati per poterlo confermare certamente), ma evidentemente pensa che l'artista pavese potesse esserne a conoscenza. Inoltre, scrivendo di ciò che Regina sta facendo in quegli anni, la curatrice accenna esplicitamente ad un «ripensamento radicale della scultu-

---

<sup>499</sup> ELENA PONTIGGIA, *Regina*, in 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, pp. 147-148.

<sup>500</sup> Ribadendo concetti già espressi nel primo capitolo, possiamo dire che Persico interpretava l'aspetto apparentemente *naïf* dell'opera reginiana in termini strettamente maritainiano-venturiani, e non come ironico contrappunto alla seriosità del mondo della scultura coeva (cui pure, evidentemente, Regina reagiva anche e soprattutto decidendo di utilizzare materiali di per se stessi antiplastici ed antiretorici).

<sup>501</sup> *Ibidem*.

ra», attribuendo un ruolo decisivo – in tale processo – proprio ai materiali innovativi e alla "devoluzionizzazione" della scultura che l'artista sta chiaramente perseguendo<sup>502</sup>.

## 2.29 La seconda vasta retrospettiva (1990)

Nel 1990, a distanza di cinque anni dall'ultima personale e di ormai undici dalla vasta antologica modenese, presso la Casa del Mantegna di Mantova viene allestita una nuova importante mostra dell'opera reginiana, promossa dal Comune di Mantova, dalla Provincia di Mantova, dal Gruppo 7 e dall'UDI - Donne in Italia<sup>503</sup>. L'esposizione, che prende in esame «sculture carte disegni 1925-1974», è corredata da scritti di Silvana Sinisi<sup>504</sup>, Mirella Bandini<sup>505</sup> e Francesco Bartoli<sup>506</sup>, nonché da una nota biografica di Patrizia Serra<sup>507</sup>.

Il contributo di Silvana Sinisi, che prende in esame l'intera parabola creativa di Regina e si sofferma ampiamente sulla fase futurista, è per noi forse il più interessante. Il saggio si apre con l'accento alla proverbiale riservatezza di Regina, adottata «come divisa di vita, condizione privilegiata per sviluppare in raccolta concentrazione il proprio lavoro»<sup>508</sup> (il che peraltro, secondo l'autrice, si riflette in qualche modo «nei suoi lavori, così poco appariscenti e ingombranti: per lo più oggetti di piccolo formato, coniugati all'insegna di una poetica della sottrazione e della trasparenza, nettamente in antitesi con l'evidenza monumentale e la retorica del pieno, tradizionalmente associati

---

<sup>502</sup> Nello stesso anno, ma in autunno, la riproduzione di un disegno di Regina compare inoltre su un curioso articolo di Carlo Belloli dedicato a *La matematica futurista*, ma si tratta di una semplice illustrazione cui non fa seguito alcuna considerazione critica sulla produzione reginiana (cfr. CARLO BELLOLI, *La matematica futurista*, in «Rassegna clinico scientifica», ottobre-novembre-dicembre 1988).

<sup>503</sup> *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990.

<sup>504</sup> SILVANA SINISI, *Costruzioni di luce*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 5-13.

<sup>505</sup> MIRELLA BANDINI, *Regina e il Movimento Arte Concreta (MAC)*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 15-20.

<sup>506</sup> FRANCESCO BARTOLI, *Carte e disegni: un giardino di essenze*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 23-36.

<sup>507</sup> PATRIZIA SERRA, a cura di, *Nota biografica*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 43-44.

<sup>508</sup> SILVANA SINISI, *Costruzioni di luce*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 5-13: 5.

alla scultura»<sup>509</sup>; poi, la Sinisi passa a trattare direttamente delle opere degli anni futuristi, avvertendo però che a suo avviso già prima dell'adesione al movimento «ella mostra di far propri gli assunti boccioniani contenuti nel *Manifesto della scultura [sic]*, scoprendo le latenti potenzialità formali delle materie più povere e banali, da utilizzare, in totale autonomia creativa, per la messa a punto di nuove soluzioni tecniche ed espressive»<sup>510</sup>. L'autrice individua chiaramente nelle opere «richiami a tematiche, quali *l'ebbrezza dello spazio e dei volumi dell'aria, estetica e ritmo della smaterializzazione della materia* contenute nel *Manifesto dell'aeroplastica [sic]*»<sup>511</sup>, sebbene forse – negli anni Trenta – la profondità di tali questioni non fosse ancora da lei pienamente acquisita; e per mettere in pratica i concetti espressi nel manifesto – spiega ancora la Sinisi – Regina si comporta un po' come il *bricoleur* di Levi-Strauss che «"esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi rispetto a quelli usati dall'uomo di mestiere"», nonché recuperando «un'attività tipicamente femminile come quella del tagliare e cucire che interviene con uno spostamento di contesto a suggerire nuove modalità e nuove pratiche di ricerca»<sup>512</sup>. Ancora, la Sinisi collega questo rapporto quasi tattile con i materiali alla scelta del polimaterismo che emerge nelle ben note opere distrutte da Regina stessa (forse – suggerisce l'autrice – perché Prampolini stava conducendo il polimaterismo «verso l'assunzione di una materia-organismo», ovvero oltre la concezione dada dell'*objet trouvé* che secondo la Sinisi ancora caratterizza l'orizzonte del polimaterismo reginiano)<sup>513</sup>. Infine, prima di proseguire la sua analisi con considerazioni altrettanto puntuali relativamente alle opere del periodo concretista, la Sinisi evidenzia la componente teatrale delle opere di Regina (dai tempi della *Spiaggia* e dei polimaterici sino al *Teatrino* degli anni Cinquanta, passando per i lavori per il Teatro Arcimboldi)<sup>514</sup> e soprattutto afferma la sostanziale continuità tra le esperienze futurista e concretista, idealmente inframmezzate dai disegni di fiori degli anni Quaranta in cui «sembrano confluire le due anime di Regina», ovvero «rigore mentale e limpido incanto poetico»<sup>515</sup>:

In realtà i due termini in Regina non sono poi così nettamente contrapposti, se nel periodo futurista prevale una riconoscibilità dell'immagine è anche vero che si tratta, comunque, di u-

---

<sup>509</sup> *Ibidem.*

<sup>510</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>511</sup> *Ibidem.*

<sup>512</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>513</sup> *Ibidem.*

<sup>514</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

<sup>515</sup> *Ivi*, p. 10.

n'immagine estremamente stilizzata, antiespressiva, tutta giocata sull'incastro di elementi verticali e dinamiche rotatorie, di gusto quasi architettonico. Da queste premesse si svolgerà con uno sviluppo graduale, senza scosse, il cammino verso l'astrazione sempre condotto sul filo di un'interna coerenza, vissuta come approfondimento continuo di un'esperienza conosciuta<sup>516</sup>.

Per quanto non particolarmente innovativa in termini di contenuti (se si eccettua l'accento all'intrinseca "teatralità" di molte sculture reginiane), la lettura della Sinisi è ricca di sensibilità, e coglie certamente più di qualche punto fondamentale. Complessivamente, anzi, pur nella sua brevità, essa appare una delle più puntuali interpretazioni della scultura di Regina, che illustra con precisione e delicatezza.

Il secondo testo del catalogo, redatto da Mirella Bandini<sup>517</sup>, si sofferma invece più specificamente sul rapporto tra Regina e il MAC, ed è dunque poco significativo – se non di riflesso – ai fini della nostra analisi; gli accenni più utili sono quelli che fanno riferimento all'eredità futurista confluita nel MAC, ma a tal proposito l'autrice non propone alcunché di sostanzialmente nuovo<sup>518</sup>.

Molto più originale e penetrante, invece, è il contributo di Francesco Bartoli, che si occupa specificamente – ed è la prima volta in sessant'anni che ciò accade – della produzione grafica di Regina, esaminata nella sua interezza dalle prove figurative degli anni Venti sino alle ultime tavole pittorico-poetiche del decennio Settanta<sup>519</sup>. Bartoli, in primo luogo (ed è questo che più ci interessa), cerca di precisare le funzioni cui il disegno ha risposto nel *modus operandi* di Regina, che ha «disegnato molto e con intenzioni diverse per tutta la vita», al punto che della sua riflessione di alcuni periodi

---

<sup>516</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>517</sup> MIRELLA BANDINI, *Regina e il Movimento Arte Concreta (MAC)*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 15-20.

<sup>518</sup> In tal senso, come molte altri la Bandini cita la partecipazione al MAC di Regina, Munari, Prampolini, Giannattasio e Dal Monte, l'attenzione dei concretisti per Balla, i richiami futuristi del più volte citato *Manifesto del macchinismo* e l'«assidua presenza nel MAC» di Prampolini (*ivi*, pp. 15-16). Su questa «assidua presenza» prampoliniana ci sarebbe però da discutere, perché anzi Prampolini lamenta all'amico Reggiani di non essere stato neppure informato delle decisioni prese dal gruppo; si vedano ad esempio le lettere di Reggiani a Prampolini del 13 febbraio, del 27 luglio e del 9 settembre 1954 (in LUCIANO CAMEL, a cura di, *M.A.C. Movimento Arte Concreta*, vol. II, catalogo della mostra Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, aprile-giugno 1984, Milano, Electa, pp. 29-32; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, catalogo della mostra Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 21 novembre 1987 - 13 febbraio 1988, pp. 50-51).

<sup>519</sup> FRANCESCO BARTOLI, *Carte e disegni: un giardino di essenze*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 23-36.

non ci restano che le prove grafiche, «a riprova della autonomia e insieme del ruolo esplorativo che questa pratica assumeva a servizio della scultura»<sup>520</sup>:

È evidente [...] che innumerevoli schizzi rientrano nella categoria degli 'studi' e documentano il momento riflessivo che anticipa la fase in cui il fantasma prende vita nella materia. E se tali 'idee' si manifestano in modi abbreviati e veloci, ciò non comporta certo (come appare chiaro dai taccuini) una sommessa qualità espressiva; sta a significare piuttosto, nell'intento dell'autrice, un proposito di scavo, un voler far luce dentro la genesi dei motivi. Altre volte, però, la maniera del *croquis*, questa pervicacia a compulsare velocemente l'istante, non si spiegano con ragioni vicarie. Non essendoci nulla da tradurre in oggetto, lo schizzo è libero e senza condizioni: è una forma d'ascolto, una *apertura*, un puro presente.

[...]

Fatto sta che i disegni, non obbligati a riversarsi in prodotto, finiscono per rifrangersi sotteraneamente in altri lavori, anticipano senza volere delle figure, grazie a quel principio dell'*eco* che svolge un ruolo così importante nella sperimentalità apparentemente svagata dell'artista. Ed ecco un altro salto. Accanto alle funzioni di cui s'è detto, il disegno assume spesso piena autonomia. Costruisce, è il caso di dirlo, organismi visivi, risolvendosi in essi, non rinvia ad altro. Oppure, senza abdicare alla sua singolarità, affianca un partito scultoreo, di cui non rappresenta né un prima né un poi, ma semplicemente un evento parallelo, l'*equivalente* composto in una sintassi diversa. E qui – occorre dire – apre un testa-a-testa impreveduto. Avviene che l'elemento statutario del disegno, la convenzione della linea e del foglio, del doppio limite, generi spazi che oltrepassano il piano. La linea si fa taglio, le superfici anfratto e piega. La mano, come insofferente di alludere soltanto alla profondità, alterna la matita alla forbice facendo arretrare o avanzare la linea<sup>521</sup>.

Detto questo, che è già molto significativo, Bartoli si chiede se la tendenza di Regina a ritrarre «gli elementi sottili, i veli e i fili della vegetazione, ma anche la foglia» sia in qualche modo da mettere in relazione con le «teorie artistiche del primo Novecento», in cui «un paragrafo almeno riguarda l'analogia formativa dei processi dell'arte con quelli della natura, un comune *istinto* alla forma»; poi, prima di ragionare acutamente sui disegni di fiori degli anni Quaranta, e poi ancora su quelli della stagione del MAC e infine sulle tavole del *Linguaggio del canarino* (a proposito delle quali, in particolare, propone un'analisi molto approfondita), Bartoli esamina alcuni disegni del periodo futurista, da quelli per *Aerosensibilità* a quelli per *L'amante dell'aviatore*, tornando in particolare su quella

---

<sup>520</sup> *Ivi*, p. 23

<sup>521</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

sorta di "cartamodelli tridimensionali" (cui già aveva alluso in chiusura dell'estratto citato) che costituiscono uno dei passaggi – forse proprio l'ultimo – attraverso i quali Regina giunge infine a delineare la sua scultura finita<sup>522</sup>:

Le carte ritagliate, che viste in mazzetti appuntati da spilli rinviano a un laboratorio di sartoria, sviluppano una straordinaria forza di aggregazione degli spazi quando li si disponga nell'ordine previsto. L'immagine si esibisce in un seguito di quinte, velamenti e riapparizioni. Dà in certo modo spettacolo di sé, riuscendo la carta, quel che dovrebbe restare soltanto un supporto, a servire contemporaneamente da cornice, sipario, figura e fondale. Ne esce, come dire, un'architettura d'aria, a metà fra il disegno e la *maquette* scenoplastica; un fragile castello di quinte che s'imbeve di ombre reali, pronto ad animarsi col mutare delle fonti di illuminazione.

Lo studio di Bartoli è il primo che si occupi esclusivamente dell'attività grafica di Regina, e lo fa peraltro con precisione ed intelligenza. In particolare, molto interessanti sono proprio le ultime considerazioni citate, relative alle carte appuntate con spilli con cui Regina creava – prima di giungere alla scultura finita – una sorta di equivalente del *modello* della scultura classica.

Nel mese di marzo recensisce la mostra, sulle pagine di «Segno», Giuditta Villa, che si limita per lo più ad offrire un panorama informativo sull'artista<sup>523</sup>. Nello stesso mese, e precisamente nel giorno dell'inaugurazione (10 marzo), ne scrive sulla «Gazzetta di Mantova» anche Annarosa Baratta<sup>524</sup> (che del resto aveva contribuito direttamente all'organizzazione della rassegna)<sup>525</sup>: l'articolo si apre con una considerazione dal tono decisamente femminista («Regina, come solo voleva essere chiamata, rifiutando i cognomi [...]») che è del resto in linea con il ruolo che ha avuto – nell'orga-

---

<sup>522</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>523</sup> GIUDITTA VILLA, *Sculture, carte, disegni di Regina alla Casa del Mantegna a Mantova*, in «Segno», marzo 1990. Sul piano critico, la Villa sottolinea unicamente l'importanza della scelta dei materiali "leggeri" ai fini della definizione di una «sensibilità "aerea", liberata dal peso, della materia per aprirsi invece al senso di un compimento atmosferico».

<sup>524</sup> ANNAROSA BARATTA, *Luce e spazio, segni e voci con Regina*, in «Gazzetta di Mantova», 10 marzo 1990.

<sup>525</sup> Sul catalogo della mostra mantovana, la Baratta risulta essersi occupata dell'allestimento con Silvana Sinisi e del coordinamento del catalogo e della mostra con Egidio Dal Canto (cfr. il colophon del catalogo stesso: *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, p. 4).

nizzare la rassegna – l'UDI<sup>526</sup>; poi, la Baratta prosegue citando diversi giudizi non solo dei critici coinvolti nella mostra, ma anche di Caramel e Carlo Belli, e riportando inoltre alcuni aneddoti di cui è venuta a conoscenza grazie a Zoe e Gaetano Fermani.

Significativamente, poi, altre due recensioni della rassegna compaiono su altrettanti periodici femministi, ovvero «Il paese delle donne»<sup>527</sup> e «Noi donne»<sup>528</sup>. L'anonimo articolo de «Il paese delle donne» riprende alla lettera, nei primi due capoversi, l'articolo della Baratta, e anzi non è da escludere che in realtà sia stato redatto proprio da lei; prosegue, poi, citando ampiamente il saggio della Sinisi e non offrendo particolari spunti. Più significativo è invece l'articolo che compare su «Noi Donne» a firma di Simona Weller, altra vecchia estimatrice di Regina. Redatto a mostra ormai chiusa, il contributo della Weller è davvero molto approssimativo nei dati (stupisce, soprattutto, la sicurezza con cui l'autrice cita dati biografici che sono in realtà tutti da verificare, tra cui un fantomatico cognome composito "Prassede Cassolo"), ma è interessante per l'interpretazione femminista che ancora nel 1990 – a distanza di ormai quattordici anni dalla pubblicazione de *Il complesso di Michelangelo* – la Weller propone:

Quando penso a Regina provo una sorta di orgoglio perché la considero una sfida vinta. Prima di tutto per il suo "femminile", non solo accettato ma esaltato dalla poesia, dalla leggerezza, dalla forza [...]. Penso anche con che coraggio impudente Regina impone la sua diversità di artista-donna, usando spilli e spillini carta da modello e carta da quaderno. E come dev'essersi divertita, militando nelle file [sic] becere dei futuristi, a indagare un proprio mondo anti-retorico attingendo alla fantasia, alla fiaba, a un mondo adulto visto con occhi infantili.

Sì, infatti la sua appartenenza al futurismo fa pensare a quella di un'infiltrata trasgressiva che, a chi odia le donne, propone il proprio fare casalingo eppure così poco domestico, il potere della fantasia e quello dell'ironia. Ed è accettata, incredibilmente.

La Weller si pone dunque su una posizione che ben difficilmente può reggere ad una verifica storica, perché parlare di futuristi beceri che odiano le donne è veramente semplicistico, e significa non

---

<sup>526</sup> Nel catalogo, però, non ci sono accenni propriamente femministi: basti pensare che la biografia curata da Patrizia Serra non cita né la mostra delle "rifiutate" della Permanente del 1959-1960, né la personale presso la Cooperativa di via Beato Angelico 18 (cfr. PATRIZIA SERRA, a cura di, *Nota biografica*, in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 43-44).

<sup>527</sup> *Regina: spazio e luce, segni e voci*, in «Il Paese delle donne», aprile 1990.

<sup>528</sup> SIMONA WELLER, *Lo spazio di Regina*, in «Noi Donne», maggio 1990.

tenere conto dei dati di fatto (che dimostrano, invece, come non solo Regina, ma con lei anche tante altre donne, abbiano potuto partecipare attivamente e con grande vitalità al Futurismo).

Alla fine dell'anno quattro opere concretiste di Regina sono esposte alla mostra *Scultura a Milano 1945-1990*<sup>529</sup>. Trattandosi di una rassegna dedicata al secondo Novecento, evidentemente non si parla della stagione futurista di Regina, cui accenna rapidamente il solo Luciano Caramel nel suo saggio in catalogo<sup>530</sup>; ottima, e anzi a mio avviso tra le migliori pubblicate (perché molto precisa e tale da non forzare affatto i dati), è inoltre la scheda biografica – con intelligenti spunti critici – a cura di Francesco Tedeschi<sup>531</sup>. Recensisce la mostra, citando Regina ma praticamente limitandosi solo a questo, Angela Tumminelli su «La Gazzetta di Firenze»<sup>532</sup>.

### **2.30 Un fondamentale punto di riferimento: Luciano Caramel e la mostra di Sartirana Lomellina (1991)**

Nel 1991 il Comune di Mede Lomellina promuove una importante mostra antologica, che riunisce le due principali collezioni di opere reginiane (ovvero – appunto – quella del Comune di Mede Lomellina e quella di Zoe e Gaetano Fermani) in una rassegna che viene allestita presso il vicino Castello di Sartirana Lomellina, e che è curata – ancora una volta – da Luciano Caramel<sup>533</sup>, che in

---

<sup>529</sup> LUCIANO CAMEL, MARIO DE MICHELI, MARINA DE STASIO, FRANCESCO PORZIO, a cura di, *Scultura a Milano 1945-1950*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, 1 giugno - 22 luglio 1990 (poi Firenze, Museo Marino Marini, settembre-ottobre 1990; Mannheim, Stadtische Kunsthalle, novembre 1990 - febbraio 1991), Milano, Mazzotta, 1990.

<sup>530</sup> LUCIANO CAMEL, *La sfida della scultura*, in LUCIANO CAMEL, MARIO DE MICHELI, MARINA DE STASIO, FRANCESCO PORZIO, a cura di, *Scultura a Milano 1945-1950*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, 1 giugno - 22 luglio 1990 (poi Firenze, Museo Marino Marini, settembre-ottobre 1990; Mannheim, Stadtische Kunsthalle, novembre 1990 - febbraio 1991), Milano, Mazzotta, 1990, pp. 39-44: 40.

<sup>531</sup> FRANCESCO TEDESCHI, *Regina*, in LUCIANO CAMEL, MARIO DE MICHELI, MARINA DE STASIO, FRANCESCO PORZIO, a cura di, *Scultura a Milano 1945-1950*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, 1 giugno - 22 luglio 1990 (poi Firenze, Museo Marino Marini, settembre-ottobre 1990; Mannheim, Stadtische Kunsthalle, novembre 1990 - febbraio 1991), Milano, Mazzotta, 1990, pp. 162-163. Nella scheda vi è una sola imprecisione, che riguarda la datazione della mostra *Omaggio a Boccioni*: Tedeschi la colloca nel 1934, mentre in realtà – come abbiamo visto – è del 1933.

<sup>532</sup> ANGELA TUMMINELLI, *Milano, uno sguardo all'Europa. Arte e artisti del secondo dopoguerra*, in «La Gazzetta di Firenze», 27 settembre 1990.

<sup>533</sup> LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991.

questa occasione ha però modo di dedicarsi all'opera della scultrice pavese in maniera più approfondita, tanto che tale contributo è senza ombra di dubbio da considerare uno dei pochi testi veramente imprescindibili per la comprensione dell'opera reginiana.

Il saggio di Caramel (significativamente intitolato *La scultura lingua viva*)<sup>534</sup> prende le mosse dalle opere degli anni Venti, di cui per la seconda volta nella bibliografia reginiana – la prima, si ricorderà, era stata la lettura della Vescovo – viene offerta una lettura piuttosto ampia. Il critico evidenzia innanzitutto il passaggio tra le opere che ritiene più datate (perché ancora sostanzialmente naturalistiche) e quelle che invece – in virtù di una più evidente ricerca di sintesi costruttiva – considera più vicine alla svolta avanguardistica che matura tra la fine del decennio e l'inizio del successivo; in particolare, Caramel individua in Brancusi un possibile riferimento per le opere di questa fase, pur avvertendo che in Regina la sintesi si esprime «con più scoperta aderenza al modello naturale e con più terrena quotidianità»<sup>535</sup> e non è comunque aliena da un certo gusto *déco*. Poi, dopo aver segnalato quale «*trait d'union* unico, tra questi risultati degli anni tra il 1925 e il 1939 e quelli del successivo decennio, il costante bisogno di alleggerire la scultura, anche con strumenti diversi»<sup>536</sup>, passa ad esaminare le prime opere reginiane di ispirazione dichiaratamente avanguardistica, sottolineando in particolare il fatto che in esse

L'invenzione di una nuova immagine ivi raggiunta è [...] tutt'uno con la radicale riproposizione dei termini formativi. In esse il *medium* è il messaggio: nascono insieme, sono interdipendenti. Quelle fragili figurette di Regina, quelle sue piccole scene di vita, tra sogno, memoria e quotidianità, quel suo svagato e ironico narrare, quell'accento coltamente naïf, quella medesima vena favolistica che d'un tratto spezzano le tranquille convenzioni della scultura, anche di quella più aggiornata, non sono disgiungibili dalla materia in cui si realizzano e dall'atto che le determina.<sup>537</sup>

Quindi, dopo aver citato i giudizi in merito della Sinisi (di cui condivide l'insistenza sulla qualità da *bricoleur* di Regina) e di Persico (della cui interpretazione mette invece in luce la discreta distanza

---

<sup>534</sup> LUCIANO CAMEL, *La scultura lingua viva*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 11-37.

<sup>535</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>536</sup> *Ibidem*.

<sup>537</sup> *Ibidem*.

dalle idee di Regina, confermando a suo modo quanto abbiamo sostenuto nel primo capitolo)<sup>538</sup>, Caramel passa poi ad ipotizzare – al fine di motivare la "svolta" avanguardistica reginiana – le possibili influenze da parte di altri artisti, proponendo diverse considerazioni di eccezionale interesse<sup>539</sup>:

Il richiamo di Persico a Gargallo non è, evidentemente, casuale. E solleva il problema delle radici del linguaggio nuovo di Regina, delle sue connessioni con quanto su linee in qualche modo affini era stato fatto. Il riferimento abituale al futurismo del tempo – cioè in scultura a un Mino Rosso e in pittura soprattutto a Fillia – è certo pertinente, ma parziale. Dai due artisti [...] Regina può derivare suggestioni d'immagine e anche rimandi mediati al cubismo, oltre che al futurismo primo di Balla e Boccioni. [...]

Su di un registro analogo, il rapporto con la cosiddetta scultura "aperta" di Pablo Gargallo [...], che non sappiamo se già fosse nota a Regina, la quale in ogni caso era in sintonia con le soluzioni "trasparenti" ottenute dal catalano saldando lastre di metallo e rifiutando le masse per costruire attraverso piani. Gargallo finiva però col costruire una sorta di ossatura della statua tradizionale, tanto che si è potuto affermare che "quasi tutte le sue sculture in ferro o in rame potrebbero costituire l'armatura di opere in argilla: basterebbe riempire con volumi pieni le cavità, le superfici piane, i vuoti circoscritti da linee", Mentre il lavoro di Regina di questa fase è assolutamente antiplastico. Per cui più appropriato parrebbe considerare piuttosto il caso di Julio Gonzales, certo pur'egli attento alla struttura che la Regina degli anni Trenta, e sempre più solido e serrato, ma veramente accostabile all'artista italiana in alcune opere in rame o ferro tagliato [...].

E poi, soprattutto, Caramel pone una questione nodale per la comprensione dell'opera reginiana<sup>540</sup>:

C'è [...] il rischio di interpretare riduttivamente – quale esito d'una nativa spontaneità – quanto è invece raggiungimento cosciente di una ricerca di linguaggio innovativa e coraggiosa: innervato, sì, e reso personalissimo, inconfondibile, per poesia, immediatezza e levità fantastica, dalla limpidezza di intelligenza e di cuore dell'autrice [...]; tuttavia culturalmente avvertito, e precisamente mirato.

---

<sup>538</sup> Citando il brano in cui Persico definisce le opere reginiane «un interessante tentativo di esprimere in una materia insolita, o addirittura nuovissima, gli stessi sentimenti che si affidano alla scultura in marmo o in bronzo», Caramel sottolinea come in esso «com'è comprensibile, l'apprezzamento per gli "sforzi" di Regina si lega nel critico al radicamento, ancora, in quelle convenzioni che l'artista contrastava totalmente, anzi mostrava di ignorare» (*ivi*, p. 14).

<sup>539</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>540</sup> *Ivi*, pp. 15-18.

A questo punto, ecco un altro paragrafo altrettanto decisivo, dedicato a *I rapporti con il futurismo e i futuristi*: dopo aver citato alcune opere – tra cui i polimaterici distrutti – quali esperimenti che possono essere considerati «coerenti con questa vena fresca» in cui «il disincanto e persino l'ironia sono affidati non al soggetto, o almeno non solo a esso, ma alle soluzioni formali, così irrituali, prima ancora che irriverenti, nei confronti della scultura», Caramel passa a considerare la posizione di Regina in seno al movimento marinettiano, a proposito della quale – di fatto – conclude affermando che

i rapporti tra Regina, futurismo e futuristi sono assai poco stretti, al di là delle iniziali, già ricordate, connessioni con Fillia e Mino Rosso, anche se al movimento di Marinetti la scultrice finì con l'aderire formalmente [...] <sup>541</sup>,

ed evidenziando altresì come «il legame, e il debito, di Regina nei confronti dei futuristi, più che in particolari, specifici contatti, e oltre le divergenze e le differenze» risieda piuttosto nell'attitudine sperimentale, ovvero in quell'«incessante, irrequieto indagare e sforzare fattori e modi del linguaggio, della comunicazione, con accanita ricerca sulla forma, le materie, le tecniche» <sup>542</sup> che caratterizza costitutivamente il procedere del Futurismo.

Poi, terminata l'analisi del periodo futurista, Caramel indaga in che modo Regina – partendo appunto da questo suo personalissimo "futurismo" – sia infine approdata al concretismo, ribadendo ancora una volta come a suo avviso sia improprio parlare di vera e propria "astrazione" per due pezzi come il *Paese del cieco* e la *Torre*, in cui pure molti altri esegeti – come abbiamo visto – hanno visto delle astrazioni <sup>543</sup>:

Il messaggio del *Paese del cieco* non è assolutamente autoriflessivo, neppure nella scansione dei livelli spaziali e nella loro organizzazione, che offrono tracciati significanti. L'itinerario proposto – il titolo lo ribadisce – è gravido di senso, e la semplificazione in cui esso si realizza è da vedere quale risultato delle [sic] tensione alla sintesi che anima la scultrice in questi avanzati anni Trenta [...].

Se si vuol parlare di astrazione, quindi, lo si deve fare nel valore primario, etimologico del termine, distinguendo Regina dalle posizioni, del tutto diverse, dell'astrattismo italiano del

---

<sup>541</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

<sup>542</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>543</sup> *Ivi*, pp. 27-30.

tempo, i cui obiettivi, anche teorici, sono quelli d'una formalizzazione rigorosa del linguaggio pittorico e plastico [...].

Non diversamente *Torre* ([...] anche qui il titolo è indicativo) ha come punto di partenza un motivo di realtà, però con esiti d'una architettonicità autoconclusa che avrebbe potuto costituire l'avvio a composizioni del tutto astratte, concrete, che però Regina ancora non sente.

Né l'artista sarà allettata dai puri rapporti delle forme per parecchi anni.

Infine – ma questo ci riguarda meno – Caramel si sofferma sulla produzione concretista (di cui del resto aveva già avuto modo di parlare anche in occasione delle varie mostre del MAC da lui curate) e infine sulle tavole pittorico-poetiche, su cui però indugia meno di altri interpreti.

Credo che l'importanza del contributo di Caramel e l'interesse della sua lettura critica siano del tutto evidenti, e in larga misura – lo vedremo – a mio avviso largamente condivisibili sotto moltissimi aspetti. Secondo Caramel, innanzitutto, Regina non è un'artista *naïve*: lo è forse l'aspetto delle sue opere, ma l'apparente semplicità nasconde invece una riflessione meditata e direi anche informata (anche se Caramel non può offrire dati inoppugnabili in quest'ultimo senso, e dunque proprio per questo motivo – tra le righe del suo discorso – sembra comunque di poter cogliere qualche dubbio, o in ogni caso una certa prudenza). Secondariamente, a suo avviso il rapporto con il Futurismo e i futuristi non è particolarmente stretto: forse tale giudizio va meglio precisato (e lo faremo), ma anch'esso ha ampi elementi di verità. Infine, un vero e proprio astrattismo di Regina non si può riscontrare, a suo avviso, già negli anni Trenta: e tale giudizio, se avanzato da uno dei massimi esperti del lavoro degli astrattisti milanesi e comaschi di quegli anni, assume un peso non indifferente. Su tutte queste questioni, assolutamente fondamentali per una piena comprensione della parabola creativa di Regina, si tornerà nei prossimi capitoli.

Chiude il catalogo della rassegna una nuova versione dell'importante testimonianza che Gaetano Fermani aveva redatto per il «Bollettino Arte Centro» del 1980<sup>544</sup>: sebbene essa, evidentemente, non offra sostanziali elementi di novità rispetto al suo prototipo, è opportuno segnalare la presenza anche in virtù della sua reperibilità, decisamente più agevole rispetto a quella dell'intervento per il bollettino della galleria.

La mostra viene recensita sugli inserti milanesi del «Corriere della Sera» e de «la Repubblica», a firma rispettivamente di Angelo De' Micheli<sup>545</sup> e Luisa Somaini<sup>546</sup>; entrambi gli autori, tuttavia, si limitano a tracciare un profilo biografico di Regina.

<sup>544</sup> GAETANO FERMANI, *Racconto Regina*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 152-155.

<sup>545</sup> ANGELO DE' MICHELI, *Futuro da Regina*, in «Corriere della Sera - ViviMilano», 11 luglio 1991.

In settembre, disegni di Regina provenienti dalla collezione del Comune di Mede Lomellina sono esposti presso la sede espositiva dell'Ucai, al Centro De Gasperi di Milano<sup>547</sup>. La mostra è segnalata più volte: su «Il Giornale» dell'8 e del 9 ottobre<sup>548</sup>, su «La provincia pavese» del 12 ottobre<sup>549</sup>, sul «Corriere di Monza e Brianza» del 15 ottobre<sup>550</sup>, su «L'Unità» del 16 ottobre<sup>551</sup> e infine su «Artecultura» del 9 novembre<sup>552</sup>; tra tutte le segnalazioni, tuttavia, l'unica minimamente interessante è l'ultima citata, che giunge peraltro a mostra già conclusa.

### **2.31 Inquadramento di Regina nel Futurismo milanese (1993)**

Nel 1993 le sale di Palazzo Reale ospitano una importante mostra dedicata alla ricostruzione del panorama del Futurismo milanese degli anni Trenta, originata dalla collaborazione con l'Archivio Cesare Andreoni<sup>553</sup> che tiene le fila del progetto (a propria volta ideato da Enrico Crispolti ed Anty Pansera e coordinato da quest'ultima sola).

Nonostante sia apparentemente incentrata sulla sola figura di Andreoni, il progetto della rassegna è in realtà ben più ampio e ambizioso: infatti, come precisano i due ideatori nella loro premessa, la presentazione delle opere di Andreoni (donate dalla moglie dell'artista alle Civiche Raccolte d'Arte milanesi) si è trasformata in un'occasione per recuperare tutto lo spessore del contributo milanese al Futurismo degli anni tra le due guerre, tradottosi soprattutto in un'attività espositiva di cui ancora non sono stati chiariti tutti i nodi più interessanti. Così, oltre alla fondamentale ricerca crispoliana

---

<sup>546</sup> LUISA SOMAINI, *La regina di lamiera*, in «la Repubblica - Tutto Milano», 11 luglio 1991.

<sup>547</sup> *Omaggio a Regina*, Milano, Centro Studi De Gasperi - Ucai Artisti Visivi, 28 settembre - 19 ottobre 1991.

<sup>548</sup> EZIO MURITTI, *Le mostre della settimana*, in «Il Giornale», 8 ottobre 1991; EZIO MURITTI, *Le mostre della settimana*, in «Il Giornale», 9 ottobre 1991.

<sup>549</sup> *Regina a Milano con le opere di carta*, in «La Provincia Pavese», 12 ottobre 1991.

<sup>550</sup> *Le opere su carta di Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere di Monza e Brianza», 15 ottobre 1991.

<sup>551</sup> MARINA DE STASIO, *Taccuino*, in «L'Unità», 16 ottobre 1991.

<sup>552</sup> TEODOSIO MARTUCCI, *Immagini e luoghi*, in «Artecultura», 9 novembre 1991. L'autore definisce Regina una «tra le poche figure femminili di spicco dell'arte italiana di questo secolo», e accenna al suo «libero confronto [...] con il linguaggio futurista, con l'astrazione geometrica, in un inesausto approfondimento di spazi, movimenti in cui il ludico spirito di un Munari pare aprirsi alla poetica spazio-scultorea della ricerca fontaniana degli anni trenta».

<sup>553</sup> 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.

sulle vicende e le caratteristiche di questo "Futurismo milanese"<sup>554</sup>, nelle pagine del catalogo si allineano contributi – tutti firmati da importanti specialisti – relativi alla presenza di Marinetti a Milano<sup>555</sup>, al teatro futurista<sup>556</sup>, all'editoria futurista a Milano<sup>557</sup>, all'attività grafica e pubblicitaria di alcuni protagonisti del movimento (e anche qui Milano è per ovvie ragioni al centro dell'indagine)<sup>558</sup>, alle mostre futuriste a Milano tra 1909 e 1941<sup>559</sup>, ai rapporti tra Futurismo ed astrattismo milanese<sup>560</sup>, all'architettura futurista<sup>561</sup> e alle "case d'arte" futuriste a Milano<sup>562</sup>.

Posto che il volume è per noi interessantissimo nella sua totalità, poiché consente di ricostruire in maniera sufficientemente precisa l'ambito storico-geografico e culturale in cui Regina si trovò concretamente ad operare nella sua stagione futurista<sup>563</sup>, e precisato altresì che nessuno dei saggi in questione tratta specificamente dell'opera reginiana, è evidente che i contributi per noi più pregnanti sono quelli che riguardano le mostre, i tratti peculiari del Futurismo milanese e le tangenze di esso con l'astrattismo del Milione, ed è dunque su questi che ci si soffermerà primariamente<sup>564</sup>.

Il contributo di Bassi sulle mostre futuriste<sup>565</sup>, sebbene parli pochissimo di Regina, è utilissimo per verificare le occasioni di incontro con i futuristi che la scultrice può aver avuto sin dagli anni Venti, ed è altresì fondamentale – pur nella lacunosità dello stato degli studi – per comprendere almeno alcuni elementi del funzionamento del sistema espositivo futurista in ambito milanese. Bassi non riporta la partecipazione di Regina alla rassegna *Ommaggio futurista a Boccioni* (probabilmente perché nel catalogo della rassegna Regina non compare – sebbene la sua presenza sia testimoniata

---

<sup>554</sup> ENRICO CRISPOLTI, *Cesare Andreoni e il futurismo milanese*, *ivi*, pp. 71-92.

<sup>555</sup> CLAUDIA SALARIS, *Marinetti a Milano: la "Casa Rossa"*, *ivi*, pp. 15-23.

<sup>556</sup> GIOVANNI LISTA, *La scena teatrale futurista*, *ivi*, pp. 25-30.

<sup>557</sup> CLAUDIA SALARIS, *L'editoria futurista a Milano tra le due guerre*, *ivi*, pp. 31-45.

<sup>558</sup> ANTY PANSERA, *L'attività grafica dei futuristi: pubblicità e visual design*, *ivi*, pp. 47-50.

<sup>559</sup> ALBERTO BASSI, *Le mostre futuriste a Milano: 1919-1941*, *ivi*, pp. 55-66.

<sup>560</sup> LUCIANO CAMEL, *Il futurismo e l'esperienza astratta*, *ivi*, pp. 109-117.

<sup>561</sup> EZIO GODOLI, *L'apporto futurista all'architettura: progetti e realtà*, *ivi*, pp. 127-134.

<sup>562</sup> ANTY PANSERA, *Artisti, artigiani, proto designer: le case d'arte a Milano*, *ivi*, pp. 145-152.

<sup>563</sup> Utilissimo in tal senso è anche il *Regesto cronologico milanese* che chiude il catalogo: ROBERTA CLOE PICCOLI, a cura di, *Regesto cronologico milanese*, *ivi*, pp. 202-213.

<sup>564</sup> Molto interessanti sono anche le parole di Giovanni Lista su *Viaggio al polo*, che si riprenderanno nel quarto capitolo (GIOVANNI LISTA, *La scena teatrale futurista*, 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. 25-30: 29).

<sup>565</sup> ALBERTO BASSI, *Le mostre futuriste a Milano: 1919-1941*, 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. 55-66.

dalle recensioni – e perché c'è da credere che l'autore abbia sposato la posizione di Crispolti<sup>566</sup>), mentre segnala la sua presenza alla mostra del Circolo Nazario Sauro e la sua adesione al cosiddetto *Manifesto dei futuristi venticinquenni* (ovvero il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, cui si è già accennato più volte e sul quale si tornerà).

Ancor più importante, e anzi fondamentale per delineare un panorama generale del Futurismo milanese entro cui anche Regina si inserisce, è ovviamente il saggio di Crispolti<sup>567</sup>, il quale – partendo dal caso Andreoni, ed evidenziando come un'analisi corretta e completa della sua opera non possa prescindere dall'esame della sua produzione non pittorica – evidenzia le mille sfaccettature del Futurismo milanese, che – attivo com'è nella città *leader* in Italia in termini di industria e comunicazione – assume giocoforza un carattere spiccatamente «progettuale» (che d'altra parte «costituisce la maggior caratteristica della cultura artistica milanese, in particolare negli anni Trenta»<sup>568</sup>, e non solo della locale sezione futurista)<sup>569</sup>. Stabilito questo, Crispolti analizza poi i tempi e le modalità di formazione di un «Gruppo futurista milanese», e quindi i suoi svolgimenti nel corso degli anni Venti e Trenta, avanzando – circa la personale partecipazione di Regina – alcune valutazioni che vale la pena di riportare interamente<sup>570</sup>:

Quanto al lavoro di Regina non presente nella mostra dei venticinquenni, ma certamente vicina se ha potuto appunto aggiungere contemporaneamente (ed è l'unica) la propria firma in

---

<sup>566</sup> Come si ricorderà da quanto detto nel primo capitolo, nel catalogo della mostra *Ricostruzione futurista dell'universo* da lui curata Crispolti sottolinea polemicamente come Regina «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)» (ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Musei Civici, 1980, p. 615). Peraltro, come si vedrà in seguito, Crispolti ribadisce tale sua convinzione anche in occasione di questa nuova mostra.

<sup>567</sup> 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.

<sup>568</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>569</sup> Al punto che, rispetto al futurismo del gruppo torinese, «quello milanese [...] espresse invece interessi di maggiore motilità operativa, fra ambientazione, arredo, oggettistica, moda e ambito grafico cartellonistico ed editoriale, ed ambito scenico, risultando tutto sommato a paragone assai più sperimentale, non solo nelle modalità operative, ma nei termini stessi linguistici praticati (da Munari a Regina, in particolare, ma relativamente anche allo stesso Andreoni). In questo senso il Futurismo milanese appare più sociologicamente aperto rispetto a una realtà non solo produttiva (a Torino pure ben presente) ma anche comunicativa, a una realtà di progetto, d'oggetto, e d'immagine indubbiamente al confronto più complessa» (*ibidem*).

<sup>570</sup> *Ivi*, pp. 81-82.

calce al manifesto [il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, ndr], non è difficile sottolineare il carattere analogamente di implicita sintesi grafico-disegnativa, che come fu già evidente attraverso la sua personale milanese del marzo-aprile 1931 alla Galleria Senato (assieme al pittore figurativo Luigi Bracchi, suo marito), la porta a concepire candidamente l'evento plastico risolto nel ritaglio e duttile piegamento di sagome metalliche. Persico nel 1931 le leggeva più che come «vere sculture» come «'oggetti' [...]». Ma non v'è dubbio risultino una originale ipotesi di messa in crisi dell'idea stessa di scultura intesa nei suoi termini ponderali e volumetrici tradizionali, nella Milano ove nel 1934 Fontana lavorava alle sue antisculture graficamente spaziali [...]; e contemporaneamente Munari immaginava appunto: i suoi "aeroplastici" tramati di vuoto e le sue prime "macchine inutili". Dialogante epistolarmente con Fillia (che ne apprezzava il lavoro) al livello di quella propria personale milanese, in realtà, malgrado Marisa Vescovo nel catalogo della retrospettiva di Regina a Modena nel 1980 mi abbia forsennatamente accusato di averle sottaciute, le partecipazioni dell'artista alle mostre futuriste furono assai limitate. E si è inserita infatti fra i futuristi non partecipando neppure (come sempre si sente ripetere) all'*Omaggio a Boccioni* a metà del 1933, nel cui dettagliato catalogo infatti non figura, ma appunto nella *Piccola mostra* quasi contemporanea (più specifica quanto al gruppo milanese ma certo di minor rilievo nazionale), esponendo l'anno dopo fra i futuristi nella XIX Biennale veneziana [...], quindi nella *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale* [...], e in modo più consistente sempre entro la sezione futurista nella XX Biennale veneziana del 1936, per ritrovarsi nella mostra *Aeropittura futurista* alla Galleria del Milione all'inizio del 1938.

La restante parte del saggio di Crispolti indaga rapidamente questioni che al momento ci interessano poco (perché già le abbiamo viste), ovvero le presenze dei milanesi alle Biennali di Venezia e alle Quadriennali di Roma, e infine, in chiusura, l'attività di Andreoni. Due parole, invece, le meritano le considerazioni di Crispolti su Regina: al di là dell'ormai annosa questione della presenza o assenza di Regina all'*Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, significativi sono specialmente gli accostamenti di Regina a Munari, a Fillia e a Fontana<sup>571</sup>.

---

<sup>571</sup> A proposito delle opere di Fontana, peraltro, nella correlata nota 27 Crispolti sottolinea come esse non siano state considerate dalla critica (al pari di quanto fa Persico relativamente alle opere reginiane) come sculture vere e proprie: «Non furono ritenute infatti sculture neppure alcuni anni dopo, né da Persico (1936), né da Argan (1939), né da Morosini (1939 e 1940). Argan: "Non sono sicuramente sculture", ma "sondaggi per determinare una nuova dimensione, indefinibile con le categorie consuete della profondità e del piano, e valida soltanto per l'identità, che postula, di segno e colore" [...]. Non è escluso che lo scarto effettivamente più sperimentale che Fontana vi compie rispetto al proprio pur arrischiato percorso plastico rappresenti in qualche modo anche una risposta alle stesse provocazioni sperimentali plastiche e spaziali almeno del giovane Munari» (*ibidem*).

Il terzo saggio di grande interesse ai fini della nostra indagine è, come detto, quello di Caramel relativo ai rapporti tra questo gruppo secondo-futurista milanese e il coevo gruppo degli astrattisti milanesi-comaschi<sup>572</sup>. Caramel comincia il suo testo riportando due lunghi e notissimi brani del *Kn* di Carlo Belli, in cui il critico e teorico trentino illustra non solo il significato della ricerca puramente astratta di cui si fa personalmente interprete, ma anche i motivi della sua opposizione al Futurismo (che per varie ragioni può sì essere lodato in quanto «moto precursore del fascismo», ma «l'arte non c'entra»)<sup>573</sup>; poi, prima di ripercorrere i termini dell'alleanza strategica tra futuristi ed astrattisti contro l'ala destra del fascismo (che intendeva importare in Italia l'operazione *entartete Kunst*), Caramel comincia ad esaminare in termini assai generali le convergenze tra Futurismo e astrattismo, citando innanzitutto gli esempi di futuristi sbilanciati verso l'astrazione come Balla, Evola, Prampolini, Pannaggi e Paladini, per poi analizzare più nello specifico le peculiari tangenze tra futuristi milanesi e astrattisti milanesi-comaschi, individuando situazioni quasi *border-line* non solo in Munari (come è ovvio e ben noto), ma anche, sul versante opposto, in Veronesi o in Fontana, senza contare l'esempio offerto da Andreoni, che data l'impostazione della rassegna viene esaminato con particolare attenzione. Caramel, dunque, non cita Regina quale esempio di tangenza reale ed effettiva tra Futurismo ed astrazione, rimanendo di fatto coerente con la posizione da lui più volte espressa; ciononostante, in tutta evidenza, il suo contributo suggerisce – sia pur in maniera certamente non definitiva – i termini di questo rapporto così sfuggente eppure sottilmente percepibile nell'opera di tanti protagonisti di quella stagione dell'arte milanese.

La mostra è recensita più volte: sul «Corriere della Sera - ViviMilano» del 27 gennaio<sup>574</sup>, su «la Repubblica - TuttoMilano»<sup>575</sup> e su «Il Giornale» del giorno successivo<sup>576</sup>, su «Il Sole 24 Ore» del 31 gennaio<sup>577</sup> e ancora su «Il Giornale» del 21 febbraio<sup>578</sup>; in tutti gli articoli, però, Regina è poco più che citata. Tra di essi, a parte qualche interessante considerazione di Mola sulla *damnatio memoriae* toccata al Futurismo per ragioni politiche (che non a caso compare proprio su «Il Giornale»), e

---

<sup>572</sup> LUCIANO CAMEL, *Il futurismo e l'esperienza astratta*, 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. 109-117.

<sup>573</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>574</sup> MELISA GARZONIO, *Intorno al futuro*, in «Corriere della Sera - ViviMilano», 27 gennaio 1993.

<sup>575</sup> LUISA SOMAINI, *Futuristi ed eredi*, in «la Repubblica - TuttoMilano», 28 gennaio 1993.

<sup>576</sup> LUCIANO MOLA, *Il ritorno al «Futuro»*, in «Il Giornale», 21 febbraio 1993.

<sup>577</sup> ADA MASOERO, *Futurismo atto secondo*, in «Il Sole 24 Ore», 31 gennaio 1993.

<sup>578</sup> ELENA PONTIGGIA, *Pittura senza gravità*, in «Il Giornale», 21 febbraio 1993.

oltre ad una minima storia del problema del Secondo Futurismo impostata dalla Masoero, si distingue solo il bell'articolo di Elena Pontiggia, che analizza – sia pur brevemente – il senso ultimo della rassegna, che non propone «artisti sommi, ma un coro di voci ben assortite che si potenziano a vicenda e un folto gruppo di [...] pezzi [...] che, se individualmente non strappano l'urlo, insieme danno il senso di un'epoca, di un gusto, di una sensibilità».

### **2.32 Nuovi studi sulla partecipazione di Regina al MAC (1994-1999)**

Nel 1994 Regina è citata in *Arte in Italia 1945-1960*<sup>579</sup>, importante volume curato da Luciano Caramel che esamina – anche attraverso un'ampia documentazione – le tante tendenze attive nell'arte italiana dell'immediato secondo dopoguerra; si tratta però, evidentemente, di un testo che tratta solo della stagione concretista degli anni Cinquanta, e che tra l'altro cita Regina solo in maniera rapidissima<sup>580</sup>.

Nel 1999, cinque opere di Regina sono esposte nella mostra *Arte a Milano 1946-1959. MAC e dintorni*, allestita in più sedi milanesi e curata da Martina Corgnati<sup>581</sup>. Non compaiono, come è ovvio, opere della stagione futurista di Regina, ma la Corgnati dedica un intero paragrafo del suo saggio introduttivo al rapporto tra il MAC e il Futurismo, che inizia significativamente con queste parole:

Se [...] il contributo dell'astrattismo storico risulta assimilabile dal MAC soltanto sotto spoglie profondamente trasformate, e attraverso, per così dire, una "progressione modificante" che ne altera profondamente il senso sia sul piano stilistico sia teorico, dirette e imprescindibili si rivelano invece le connessioni col futurismo;

---

<sup>579</sup> LUCIANO CAMEL, *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, 1994.

<sup>580</sup> Curiosa, ma anch'essa non particolarmente significativa, è poi la testimonianza di Maria Pia Bagnariol (sino ad ora mai citata nella bibliografia reginiana) che compare nel catalogo di una mostra bresciana dedicata al paesaggio del lago di Garda, di cui Regina ha ritratto a suo modo le onde in una serie di disegni degli anni Sessanta (cfr. MARIA PIA BAGNARIOL, *A tu per tu con Regina*, in GIOVANNI STIPI, a cura di, *Il paesaggio del Garda: evoluzione di un mito. Secolo XX*, catalogo della mostra Desenzano del Garda, 5 marzo - 31 maggio 1994, Brescia, Grafo, 1994).

<sup>581</sup> MARTINA CORGNATI, *Arte a Milano 1946-59. M.A.C. e dintorni*, catalogo della mostra Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese - Galleria San Fedele - Gallerie Centre Culturel Français, 16 giugno - 31 luglio 1999, Edizioni dell'Aurora, Verona, 1999. In mostra sono esposte *Terra-Luna*, quattro *Strutture* più volte esposte (datate tra 1950 e 1956) e un *Progetto per scultura* su carta del 1951-1955 (pp. 112-113).

e in particolare, oltre ad evidenziare i legami sempre citati (il passato futurista di Munari e di Regina, la riscoperta di Balla, il ruolo di Prampolini), la Corgnati sottolinea l'importanza – all'interno del MAC – di una "linea Munari" che si esplica in una «polimorfa versatilità del lavoro» che si traduce anche in design e che ha ancora radici futuriste. Per quanto invece riguarda strettamente Regina, la curatrice propone una digressione piuttosto lunga, di cui riportiamo l'estratto che più ci interessa<sup>582</sup>:

Regina invece, che aderisce al MAC nel 1951, offre al Movimento un apporto che definire *tout court* futurista sarebbe riduttivo, se non fuorviante. L'artista, infatti, occupa una posizione anomala anche all'interno del gruppo futurista, negli anni Trenta e Quaranta: perché l'unico aspetto che accomuna le sue delicate, ineffabili, avanzate e originalissime ricerche plastiche alla poetica futurista, è la golosità sperimentale, l'apertura a tecniche, materiali, infrazioni di linguaggio che la portano velocemente [...] a dissolvere le valenze più pesanti della scultura tradizionale. Quindi si tratta, ancora una volta, di futurismo inteso nell'accezione di Balla e di Prampolini, che si traduce in rilievi di latta, in figure di carta e in un'interessantissima, incredibilmente trascuratissima, esperienza cinematografica: nel 1936 infatti Regina produce un cortometraggio astratto, presentato alla mostra di *Scenografia cinematografiche [sic]. 1° Concorso internazionale di cinematografia scientifica e turistica*, alla Villa Olmo di Como<sup>583</sup>. Tutti questi aspetti, comunque, risultano già pienamente combusto e assimilati in un linguaggio organico ed unitario prima della guerra. Un linguaggio che rientra pienamente nelle formulazioni astratte più tipiche, soprattutto nel momento di adesione al MAC, quando Regina realizza suggestivi *Fiori in gesso* [...].

Anche la Corgnati, dunque, mette in luce l'autonomia di Regina nel contesto del Futurismo (e lo stesso, nelle righe che seguono, afferma a proposito della sua partecipazione al MAC): a suo parere, come del resto secondo molti altri esegeti, Regina è accomunata al Futurismo soprattutto dall'atteggiamento, più che dai contenuti.

---

<sup>582</sup> MARTINA CORGNATI, *MAC e dintorni*, in MARTINA CORGNATI, *Arte a Milano 1946-59. M.A.C. e dintorni*, catalogo della mostra Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese - Galleria San Fedele - Gallerie Centre Culturel Français, 16 giugno - 31 luglio 1999, Edizioni dell'Aurora, Verona, 1999, pp. 9-81: 55.

<sup>583</sup> Sulla presunta «esperienza cinematografica» di Regina alla mostra comasca si tornerà nel quarto capitolo.

### 2.33 *All'inizio del nuovo secolo: abbondanza di studi di genere (2000-2006)*

Il primo contributo critico del nuovo secolo in cui si parla di Regina è un saggio di Lia Giachero sulle artiste futuriste, contenuto in un volume curato da Maria Antonietta Trasforini e dedicato genericamente alla figura dell'artista donna (con particolare riferimento, però, al tardo Ottocento e all'intero Novecento)<sup>584</sup>. Il senso ultimo del volume, che raccoglie contributi editi e inediti di studiose che a diverso titolo si sono occupate della questione dell'arte "al femminile", è chiarito dalla curatrice nell'introduzione (significativamente sottotitolata *Nei magazzini dei musei e in quelli della memoria*, con chiaro riferimento al destino toccato alle opere di molte artiste donne):

Fare uscire le loro opere e i loro nomi dagli armadi, dai magazzini dei musei e da quelli della memoria è quanto ha fatto la ricerca sulle donne artiste avviata in Europa e negli Stati Uniti fin dall'inizio degli anni Settanta da parte di numerose studiose e storiche dell'arte, sulla lunga onda del femminismo. Quasi 30 anni di lavoro, ben portati, hanno prodotto una grande messe di risultati, oltre che veri e propri nuovi luoghi di ricerca, quali corsi universitari, riviste, biblioteche, musei e istituzioni dedicati alle donne artiste. In Italia questo interesse è stato finora abbastanza scarso, come continua ad essere scarsa l'eco di quanto è stato detto e scritto altrove, soprattutto negli Usa e in Inghilterra, dove la storia dell'arte ha sviluppato radici complesse, intrecciate ad altre discipline, quali la storia, la sociologia dell'arte e della cultura, gli *Women's Studies* e i *Cultural Studies*<sup>585</sup>.

---

<sup>584</sup> LIA GIACHERO, *I capricci della memoria. Riflessioni sulle futuriste*, in MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Arte a parte. Donne artiste tra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 133-144.

<sup>585</sup> MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Introduzione. Nei magazzini dei musei e in quelli della memoria*, in MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Arte a parte. Donne artiste tra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 9-16: 9-10. Contestualmente, la Trasforini rende anche ragione del curioso ma efficacissimo titolo del volume: «*Arte a parte* è un termine volutamente ambiguo, e in parte provocatorio, perché da un lato è la formula non dichiarata da sempre usata dalla storia dell'arte nei confronti delle donne artiste per designare il luogo in cui è stata posta / messa / costretta / cancellata la loro arte, vale a dire luoghi marginali o dimenticati, quelli reali e quelli metaforici: appunto negli armadi, nei magazzini dei musei e in quelli della memoria, e negli ordini bassi della gerarchia dell'arte, le *arti minori*. È insomma un caso di esclusione culturale tramite la costruzione di confini simbolici che separano l'arte *alta* da quella *bassa*. Ma d'altra parte questo luogo, reso parziale perché marginale, può prendersi oggi una sua rivincita, mostrando la parzialità del *centro*, sia di quella storia dell'arte che ha costruito la narrazione, sia di chi questa storia ha narrata».

Il libro, dunque, affronta la questione di questa *arte a parte* allineando saggi di vario indirizzo<sup>586</sup>, tra i quali ovviamente – ai fini di un dibattito critico reginiano – ci interessa il solo contributo della Giachero, che affronta appunto la questione del contributo femminile al Futurismo senza tuttavia esaminarla – se non nelle conclusioni, e solo piuttosto rapidamente – nei suoi cardini teorici e sociali, ma limitandosi piuttosto a fornire delle biografie minime di alcune artiste e letterate legate al movimento<sup>587</sup>. Per quanto riguarda Regina, nello specifico, la Giachero non offre indicazioni di rilievo, e di conseguenza – se preso singolarmente – il testo non è di grande interesse ai fini di una bibliografia reginiana; tuttavia, esso acquista un valore decisamente diverso nel momento in cui lo si consideri nel contesto dell'intero volume, il quale è molto interessante soprattutto perché mostra un deciso salto di qualità rispetto alle analoghe ricerche sull'arte al femminile che abbiamo incontrato negli anni Settanta. Sostanzialmente, infatti, sebbene esso non offra certo uno sguardo del tutto neutrale sulle artiste esaminate, è altrettanto vero che il panorama che esce dalla sua lettura è molto più equilibrato rispetto a quello suggerito – ad esempio – dal volume della Weller del 1976, e si pone semmai sulla scia dell'impostazione di Lea Vergine, per cui di fatto affronta la questione da un punto di vista squisitamente storico e storico-artistico, senza tradurla necessariamente nei termini di un messaggio "politico-ideologico" o in una qualche forma di rivendicazione.

La stessa impostazione, sostanzialmente, caratterizza – l'anno successivo – anche il volume *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, curato da Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè<sup>588</sup>. Obiettivo del volume, e soprattutto del convegno da cui esso deriva, è anche in questo caso quello di garantire

---

<sup>586</sup> Ecco l'elenco dei saggi oltre a quello della Giachero: GRISELDA POLLOCK, *Modernità e spazi del femminile*, in MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Arte a parte. Donne artiste tra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 17-48; JANET WOLFF, *L'artista e il flâneur: Rodin, Rilke e Gwen John a Parigi*, *ivi*, pp. 49-68; MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Donne artiste: che genere di professione?*, *ivi*, pp. 69-84; PENNY MCCRACKEN, *La (in)visibilità sociale di Artiste e Designer*, *ivi*, pp. 85-100; DIANA CRANE, *L'abito fa la donna. Stiliste, stilisti e cambiamenti sociali*, *ivi*, pp. 101-115; ROSE MARIE ARBOUR, *Per un attimo nel mainstream. Artiste in Québec negli anni Sessanta*, *ivi*, pp. 116-126; PAOLA PALLOTTINO, *Caste dive nella vampa stridente. Illustratrici in Italia dalla fine dell'800 agli anni Quaranta*, *ivi*, pp. 127-132; MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, *ivi*, pp. 145-170; VICTORIA VESNA, *Da Fe-mail a f-e-mail, e oltre: network cyberfemministi nel Web*, *ivi*, pp. 17-48.

<sup>587</sup> Oltre a Regina, la Giachero parla di Valentine de Saint-Point, Marietta Angelini, Magamal, Rosa Rosà, Rougena Zàtkovà, Adele Gloria, Giannina Censi, Benedetta, Luce ed Elica Balla.

<sup>588</sup> LAURA IAMURRI, SABRINA SPINAZZÈ, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001. «Questo volume raccoglie gli interventi presentati al convegno *Donne e arti visive nella cultura italiana del Novecento* organizzato il 25 e il 26 gennaio 2001 dall'Associazione Nazionale Storici dell'Arte nell'ambito della manifestazione *Novecento Donna*, promossa dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali» (p. 4).

la dovuta visibilità alle tante artiste italiane di valore che hanno operato nel XX secolo, cercando in qualche modo anche di supplire all'assenza – in Italia – di istituzioni volte alla valorizzazione della creatività femminile<sup>589</sup>. Per quanto ci riguarda, il saggio più importante è quello di Mirella Bentivoglio, che coerentemente con la sua consueta impostazione – nel contesto di un'indagine sugli esperimenti delle futuriste attive *tra linguaggio e immagine* – tratta del *Paese del cieco* interpretandolo sostanzialmente in termini di poesia visiva, e soprattutto attribuendo particolare importanza alla sua dimensione tattile<sup>590</sup>.

---

<sup>589</sup> «Nell'insieme», specificano le curatrici nella loro *Premessa*, «e nella forma necessariamente parziale che questa ricognizione presenta, appare evidente una frattura che corre lungo la metà del secolo e che differenzia gli studi sui primi decenni del Novecento – più strutturati nella forma del saggio storico – dagli interventi dedicati al periodo successivo», che invece sono per lo più testimonianze o ricerche su fenomeni sostanzialmente ancora *in progress* (LAURA IAMURRI, SABRINA SPINAZZÈ, *Premessa*, in LAURA IAMURRI, SABRINA SPINAZZÈ, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 7-10: 8-9). Riporto i titoli di tutti i contributi: dopo la *Premessa* delle curatrici e l'*Introduzione* di Sandra Pinto (pp. 11-13), compaiono FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste nelle arti visive*, *ivi*, pp. 14-33 (per quanto interessante, non tratta affatto di Regina); MIRELLA BENTIVOGLIO, *Futuriste italiane tra linguaggio e immagine*, *ivi*, pp. 34-49; CLAUDIA SALARIS, *Incontri con le futuriste*, *ivi*, pp. 50-66 (anch'esso non contempla la figura di Regina, d'altra parte già scomparsa quando la Salaris comincia le sue interviste con le futuriste superstiti); LIA GIACHERO, *Identità femminile e creazione artistica: le differenti risposte di Benedetta Cappa Marinetti e Virginia Woolf*, *ivi*, pp. 67-82; FLAVIA MATITTI, "Le allieve dilettanti di Balla". *Annie Nathan e altre pittrici dimenticate*, *ivi*, pp. 83-99; SERGIO REBORA, *Una esperienza innovativa a Milano: la Federazione Artistica Femminile Italiana*, *ivi*, pp. 100-106; PIER PAOLO PANCOTTO, *Presenze femminili nell'arte della prima metà del Novecento a Roma*, *ivi*, pp. 107-120; SABRINA SPINAZZÈ, *Donne e attività artistica durante il Ventennio*, *ivi*, pp. 121-136; MONICA GRASSO, *Donne e scultura (1920-1943): temi, tecniche, tipologie*, *ivi*, pp. 137-151 (non compaiono le «scultrici futuriste» – in realtà la sola Regina, più forse la Zàtková – «poiché sono state oggetto di altri interventi in questo stesso convegno»); BEATRICE MARCONI, *Cesarina Gualino. Collezionare per ricordare, dipingere la memoria*, *ivi*, pp. 152-168; MARISA VOLPI, *Una testimonianza autobiografica*, *ivi*, pp. 169-180; MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Decostruzioniste ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, *ivi*, pp. 181-199; DANIELA LANCIONI, *Note sull'amicizia e gli affetti. Gli incontri Internazionali d'Arte e Graziella Buontempo Lonardi*, *ivi*, pp. 200-219; CLOTI RICCIARDI, *Paesaggio con sculture*, *ivi*, pp. 220-226; MARINA MIRAGLIA, *L'immagine e il corpo nella fotografia torinese dell'ultimo ventennio*, *ivi*, pp. 227-245; EMANUELA DE CECCO, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, *ivi*, pp. 246-262; SILVIA BORDINI, *L'altra metà del video*, *ivi*, pp. 263-270; MARIA GRAZIA CASTELLANO, *Le donne nel restauro*, *ivi*, pp. 271-274; JOLANDA NIGRO COVRE, *Note conclusive*, *ivi*, pp. 275-278.

<sup>590</sup> «Anche la scultrice Regina, nel 1936, entrò nell'area dell'espressione linguistica con il suo pannello metallico *Il paese del cieco*, preceduto da numerosi progetti grafici. Il suo uso della lettera alfabetica su lastra può essere stato influenzato dall'esempio degli oggi celebri libri di Iatta [...]. Ma sebbene i futuristi avessero proclamato a livello di manifesto la tattilità del loro nuovo prodotto, in realtà si erano limitati a litografare immagini e parole sulla superficie delle pagine metalliche; mancava qualsiasi accidente materico percepibile ai polpastrelli, ad eccezione degli orli ribattuti. Regina invece, che già da tempo affidava le sue immagini al metallo, collega col suo pannello del 1936 l'esperienza del parolibero con quella del tattilismo, due separate tendenze codificate nelle relative dichiarazioni, ma mai prima fuse. In quest'opera lo strumen-

Nel 2004 le *Donne abissine* di Regina sono esposte in una mostra dedicata alle artiste italiane del XX secolo, allestita a Seravezza e curata da Elena Lazzarini e Pier Paolo Pancotto<sup>591</sup>. Obiettivo della rassegna – spiega Elena Lazzarini nella sua introduzione – è quello di raccontare «le vicende che hanno caratterizzato la produzione dell'arte femminile in Italia dai primi del Novecento ai nostri giorni ricostruendo una rete di relazioni tra le artiste, galleriste, scrittrici, critiche d'arte che hanno partecipato all'elaborazione del linguaggio figurativo italiano e internazionale di questo periodo»<sup>592</sup>. A tal fine, il catalogo accosta interventi focalizzati su differenti aree geografiche e periodi ben precisi<sup>593</sup>: tra di essi, utile ai nostri fini è in particolare il contributo di Sergio Reborà<sup>594</sup>. Nonostante la forzata brevità, il suo saggio riesce infatti a disegnare un panorama sufficientemente ampio dell'attività artistica femminile non solo a Milano – dove Regina opererà per molti anni –, ma anche a Torino, dove sappiamo essersi formata presso lo scultore Alloati<sup>595</sup>; per quanto però riguarda strettamente l'opera e la vita di Regina, le indicazioni dell'autore sono invece piuttosto scarse e anche

---

to stesso della tattilità, la mano, è reso tattilmente. Indica, proprio con l'indice, i segni linguistici rilevati, impressi da tergo. Mani che sondano la via, il cammino della percezione, e, come procedendo nella storia, raggiungono a tentoni la via della conoscenza. Le lettere, in ordine sparso, appaiono inabilite a veicolare qualsiasi significato e hanno dunque solo una funzione simbolica: l'esaltazione della loro stessa presenza» (MIRELLA BENTIVOGLIO, *Futuriste italiane tra linguaggio e immagine*, in LAURA IAMURRI, SABRINA SPINAZZÈ, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 34-49: 47).

<sup>591</sup> ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004.

<sup>592</sup> ELENA LAZZARINI, *Introduzione*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004, pp. 9-11: 9.

<sup>593</sup> VITTORIA SURIAN, *"Donne di elevato ingegno" a Venezia nella prima metà del Novecento*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004, pp. 13-25; SERGIO REBORÀ, *Torino, Milano e Genova dall'inizio del secolo alla seconda guerra mondiale*, *ivi*, pp. 27-44; GIORGINA BERTOLINO, *Artiste critiche, opere e mostre. 1940-2004: passaggi a Nord-Ovest*, *ivi*, 2004, pp. 45-56; SUSANNA RAGIONIERI, *Artiste in terra di Toscana*, *ivi*, pp. 57-66; PIER PAOLO PANCOTTO, *Artiste a Roma nel XX secolo (e oltre)*, *ivi*, pp. 67-80; FLAVIA MATITTI, *Le donne in Accademia 1900-1950*, *ivi*, pp. 233-238; CHIARA TOTI, *"In dimestichezza con le muse". Collezioniste e galleriste d'arte contemporanee in Italia nella prima metà del Novecento*, *ivi*, pp. 239-258.

<sup>594</sup> SERGIO REBORÀ, *Torino, Milano e Genova dall'inizio del secolo alla seconda guerra mondiale*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004, pp. 27-44.

<sup>595</sup> Su ciò che Reborà dice in proposito si tornerà nel prossimo capitolo.

parzialmente imprecise<sup>596</sup>. Anche la scheda dedicata a *Donne abissine*, sempre di Rebora, non presenta valutazioni di particolare significato, eccezion fatta per il riferimento al «primitivismo» dell'opera («La scultura recupera suggestioni primitiviste passate attraverso il vaglio dell'avanguardia cubista e futurista, alludendo anche – non senza un moto di involontaria ironia – all'esotismo in auge nella cultura italiana degli anni Trenta»)<sup>597</sup>.

Nello stesso anno, Regina è citata anche da Martina Corgnati nel suo volume dedicato alle *Artiste. Dall'Impressionismo al nuovo millennio*<sup>598</sup>. «Perché ancora un libro sull'arte al femminile» – si chiede retoricamente la Corgnati nell'introduzione al suo saggio – se ormai «non ce n'è più bisogno», poiché «dicono molte [artiste, ndr], l'arte non ha sesso né in quanto intenzionalità né in quanto pratica creativa né infine, in quanto oggetto»<sup>599</sup>? Innanzitutto – si risponde l'autrice – «perché se ne sente la mancanza, almeno in Italia, dove la letteratura sull'argomento è ancora molto povera, specie in confronto a quanto è stato prodotto negli ultimi trent'anni nei paesi anglosassoni»<sup>600</sup>; e in particolare l'obiettivo che la Corgnati si pone nel redigere il suo volume è quello di «prendere in considerazione il complesso della produzione artistica femminile del Novecento (con un excursus a ritroso per includere l'impressionismo)»<sup>601</sup>, proponendo «una sorta di ricognizione generale, in un certo senso introduttiva a ricerche tematiche o monografiche più approfondite, che permette di mettere a fuoco elementi ancora inesplorati nel vasto territorio dell'arte al femminile passata e presente, come anche di rilevare alcuni problemi che tuttora compromettono una serena lettura e un pieno apprezzamento delle opere prodotte dalle artiste nel corso del tempo»<sup>602</sup>.

---

<sup>596</sup> Ad esempio, Rebora sostiene che Regina ha partecipato alla mostra della Galleria Tre Arti (in cui è invece assente), e addirittura afferma che l'artista condivide con Marisa Mori «l'esperienza della guida aerea»; cfr. SE. R. [SERGIO REBORA], *Regina (Regina Bracchi). Donne abissine*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004, pp. 216-217: 216.

<sup>597</sup> SE. R. [SERGIO REBORA], *Regina (Regina Bracchi). Donne abissine*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004, pp. 216-217: 216. Quanto alla scheda sul Regina, essa non è particolarmente interessante; *Regina (Bracchi)*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004, pp. 270.

<sup>598</sup> MARTINA CORGNATI, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

<sup>599</sup> *Ivi*, p. XIII.

<sup>600</sup> *Ibidem*.

<sup>601</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>602</sup> *Ibidem*.

Complessivamente, come già le altre recenti ricerche sull'arte delle donne che si sono citate, anche il saggio della Corgnati non si pone in una prospettiva rigidamente femminista, e appare dunque storicamente equilibrato (sebbene forse si possa intravedere un generale e piuttosto indiscriminato eccesso di valutazione o rivalutazione di tutte le artiste citate). All'interno del libro, Regina è presente sia tra le futuriste, sia tra le artiste del Movimento Arte Concreta; curiosamente, però, al contrario di quanto accaduto sino a questo momento quando ci si è interessati del suo essere "donna-artista", a fare la parte del leone non è la questione della sua partecipazione al movimento marinettiano, ma piuttosto quella della sua adesione al concretismo del dopoguerra: tra le futuriste, infatti, Regina è solamente citata tra diverse altre<sup>603</sup> (e peraltro in un paragrafo dedicato non alle sole futuriste, ma genericamente a tutte le artiste italiane attive nel periodo compreso «tra avanguardie storiche e totalitarismi»<sup>604</sup>), mentre invece se ne tratta più diffusamente (sebbene in maniera comunque assai rapida) nel capitolo riservato alla particolare situazione italiana tra anni Cinquanta e Novanta (ma facendo riferimento anche alle opere del decennio Trenta)<sup>605</sup>:

Una scultura così, con la "s" minuscola, eccezionalmente vitale e discorsiva è per esempio quella di Regina [...], partecipe del movimento futurista e poi, dopo la guerra, attiva nelle file del Mac. In quel contesto, tra gli anni trenta e cinquanta, l'artista realizza i suoi originali personaggi o figure con una lamiera leggera di alluminio, piegata come se fosse carta. Presenze sovversive nella loro inconsistenza e ironia, che si collegano a un certo eclettismo futurista ma sembrano nate per provocare la dimensione aulica della scultura, all'epoca in grande auge<sup>606</sup>.

---

<sup>603</sup> *Ivi*, p. 51. Oltre a Regina, tra le futuriste la Corgnati cita Valentine de Saint-Point, Rosa Rosà, Leandra Angelucci Cominazzini, Benedetta, Marisa Mori, Rougena Zàtkovà, Alma Fidora e Giannina Censi, cui nelle pagine seguenti si aggiungono Barbara, Wanda Wulz, Marietta Angelini, Rosa Rosà, Fulvia Giuliani, Eva Kühn ed infine le figlie di Balla, Luce ed Elica; tra di esse, qualche parola in più è spesa solo per Benedetta, per la Saint-Point, per la Angelini e per la Rosà.

<sup>604</sup> *Ivi*, pp. 34-88: 46-67 («In Italia»). Oltre alla futuriste, la Corgnati cita Edita Broglio, Maria Mancuso, Jenny Wiegmann, Deiva De Angelis, Pasquarosa, Maria Morino, Antonietta Raphaël, Bice Lazzari e Carla Badiali.

<sup>605</sup> *Ivi*, pp. 284-285.

<sup>606</sup> Quanto alla produzione concretista, la Corgnati aggiunge che «poi, durante la fase astratta, affascinano certi fiori di gesso dalle corolle spalancate, opere molto "femminili", quasi traduzioni plastiche dei quadri della O'Keefe, oppure le rarefatte costruzioni in plexiglas che interpretano con grazia l'esigenza di rigore e di tecnologia caratteristica dell'epoca e del gruppo» (*ibidem*).

Nel 2006 Maria Antonietta Trasforini cura una nuova raccolta di brevi saggi dedicati al contributo offerto dalla donna all'arte italiana del Novecento<sup>607</sup>, in cui – ancora una volta – si parla anche di Regina. Il volume, che nasce da una serie di conferenze promossa dall'UDI e dalla Casa delle Donne di Pesaro<sup>608</sup>, è diviso in due sezioni, la prima di carattere sostanzialmente storico e la seconda più impostata sulla stretta contemporaneità<sup>609</sup>.

Nel commentare il volume, va detto innanzitutto che l'intera prima parte è molto interessante ai fini di qualunque analisi centrata sull'opera di una o più artiste nel periodo compreso tra le due guerre (in particolare, pur nella sua brevità, il saggio della Trasforini – che può essere considerato una sorta di riassunto di un suo volume di successiva pubblicazione, cui però evidentemente stava già lavorando<sup>610</sup> – è un'eccellente introduzione alla questione dell'arte al femminile); posto questo, di Regina si parla esclusivamente nell'intervento della Pontiggia (e non, curiosamente, in quello della Giachero dedicato alle futuriste, pure anch'esso assai utile ai fini di una ulteriore contestualizzazione).

La Pontiggia si propone «di considerare alcune voci, emblematiche, del periodo: voci, sia chiaro, che meritano di essere conosciute non come artiste donne, ma come artiste. Senza aggettivi»<sup>611</sup>. Nello specifico, il suo saggio tratta rapidamente di Edita Broglio, Paola Consolo, Antonietta Raphaël, Carla Badiali, Maddalena Nodari e appunto Regina, di cui esamina con grande acume soprattutto l'opera futurista. La lettura critica della Pontiggia è interessantissima: innanzitutto, dopo

---

<sup>607</sup> MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, a cura di, *Donne d'arte*, Roma, Meltemi, 2006.

<sup>608</sup> *Presentazione*, in MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, a cura di, *Donne d'arte*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 7-8.

<sup>609</sup> Entrambe le sezioni comprendono cinque saggi. Nella prima parte compaiono MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *L'artista invisibile. Come il genere ha cambiato la storia dell'arte*, in MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, a cura di, *Donne d'arte*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 23-38; LIA GIACHERO, *Uguali, non discepoli. Artiste nel futurismo italiano*, *ivi*, pp. 39-55; SABRINA SPINAZZÈ, *Artiste nel Ventennio. Il ruolo dell'associazionismo femminile tra emancipazione e nazionalizzazione*, *ivi*, pp. 57-75; ELENA PONTIGGIA, *Figure di artiste nel panorama italiano fra le due guerre*, *ivi*, pp. 77-92; ANTY PANSERA, *Artigiane/artiste-designer "e" imprenditrici nel Novecento italiano*, *ivi*, pp. 93-110. Nella seconda parte, invece, compaiono i saggi LAURA IAMURRI, *"Un mestiere fasullo"*; *note su Autoritratto di Carla Lonzi*, *ivi*, pp. 113-132; EMANUELA DE CECCO, *Visioni ravvicinate e spazi della relazione. Artiste italiane a confronto*, *ivi*, pp. 133-152; GIORGINA BERTOLINO, *"Il lavoro del nostro corpo e l'opera delle nostre mani". Intervista all'artista e racconti di ruolo*, *ivi*, pp. 153-171; ANNALISA CATTANI, *Negoziare la distanza. Artiste italiane e arte pubblica*, *ivi*, pp. 173-198; EMANUELA DE CECCO, *Artiste nel contesto. Narrazioni a margine di una mostra*, *ivi*, pp. 199-219.

<sup>610</sup> MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 2007.

<sup>611</sup> ELENA PONTIGGIA, *Figure di artiste nel panorama italiano fra le due guerre*, in MARIA ANTONIETTA TRASFORINI, a cura di, *Donne d'arte*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 77-92: 77.

aver citato la personale alla Galleria Senato ed averne descritto le opere, ribadisce un concetto che già aveva espresso nel catalogo della mostra dedicata ad Edoardo Persico, ovvero l'idea che

Regina si riallacciava alla scultura bidimensionale europea, dal Picasso di *Guitar* (1914) a Gargallo, da Archipenko a Gonzales: a tutta quella scultura cubista, cioè, che aveva eliminato il volume e creato esclusivamente superfici, spingendo Cendrars ad affermare, in una poesia dedicata proprio ad Archipenko, che "La ghigliottina è il capolavoro dell'arte plastica". (Dove per ghigliottina non intendeva tanto uno strumento di morte, quanto un oggetto astratto, una forma metallica nello spazio)<sup>612</sup>.

Poi, dopo aver segnalato che forse la conoscenza dell'opera di Archipenko deriva a Regina dall'aver visto le opere dello scultore cubista alla Biennale di Venezia del 1920, e che le «sagome ritagliate» reginiane hanno anche più di qualche tangenza con le «forme arrotondate, dolcemente aerodinamiche, alla Fillia»<sup>613</sup>, la Pontiggia afferma che Regina «non era neanche futurista, nel senso più ortodosso del termine», poiché anche i pochi riferimenti al volo che si possono cogliere nelle sue opere altro non sono se non «allusioni vaghe, spesso marginali», cosicché a proposito delle sue sculture anni Trenta si può al massimo parlare di un "futurismo" da intendersi «come metodo», e «non come scelta tematica»; «come condizione di libertà e non come dogma contenutistico»<sup>614</sup>. Infine, dopo aver individuato la vicinanza di Regina alla «smaterializzazione della materia» e al «tattilismo polimaterico» citati del *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*<sup>615</sup>, l'autrice esamina la produzione concretista degli anni Cinquanta<sup>616</sup>.

La posizione della Pontiggia è dunque chiarissima: a suo avviso, il "futurismo" di Regina – pur nell'ambito di una adesione di massima al movimento marinettiano – è più che altro una sorta di generico atteggiamento avanguardista, che mantiene peraltro inalterate le proprie principali peculiarità anche ben oltre la fine del Futurismo, sino a permeare di sé praticamente tutte le opere successive (in sostanziale concordanza, peraltro, con l'aforisma reginiano riportato da Scheiwiller nella monografia del 1971, che non a caso anche la Pontiggia cita). Inoltre, anche questa volta, la Pon-

---

<sup>612</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>613</sup> *Ibidem*.

<sup>614</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>615</sup> *Ibidem*.

<sup>616</sup> Durante tale fase, secondo la Pontiggia, l'artista «si tiene lontana da ogni spettacolarità, coltivando un'eloquenza discreta e introversa, una grazia timida e rarefatta. La sua cifra stilistica più caratteristica, infatti, rimane la levità soffusa di lirismo e di meraviglia. Le sculture di Regina sono come origami di metallo, viaggi à rebours verso l'infanzia, in cui l'arte si alimenta del sentimento più filosofico: il sentimento dello stupore» (*ivi*, p. 87).

tiglia ribadisce come – a suo avviso – Regina debba essere stata ben al corrente delle evoluzioni della migliore scultura europea, e specialmente – lo si è visto – della scultura cubista e più in generale di quell'intero filone di «scultura bidimensionale» a cui, prima di tale saggio, si era riferita esplicitamente solo Mirella Bentivoglio nel suo articolo del 1985 su «Terzoocchio».

Alla fine del 2007 alcune opere di Regina sono presenti in due mostre: tra ottobre e novembre le *Donne abissine*, il *Piroscafo* e la *Nave* sono esposte a Siracusa in una piccola ma significativa esposizione dedicata alle *Avanguardie femminili in Italia e in Russia 1910-1940*<sup>617</sup>, mentre a cavallo tra 2007 e 2008 la *Piccola Italiana* e il *Piroscafo* compaiono nella rassegna milanese dedicata a *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*<sup>618</sup>.

Quest'ultima rassegna, che è già di per sé piuttosto discutibile per la sua eccessiva ampiezza e appare decisamente troppo pretenziosa<sup>619</sup>, non solo non propone alcun giudizio su Regina, ma offre anche una scheda biografica largamente imprecisa<sup>620</sup>. Ben più significativa è invece la mostra di Siracusa, che al contrario si pone dei limiti cronologici e geografici piuttosto ristretti e ben definiti, e allinea opere delle migliori artiste d'avanguardia italiane e russe della prima metà del secolo (ponendosi quasi come una sorta di "sorella minore" della storica mostra curata da Lea Vergine nel 1980, di cui ricalca, non a caso, anche la cronologia). Per quanto concerne Regina, per la verità, non c'è comunque moltissimo da segnalare, ma molto penetranti (benché brevi e necessariamente poco approfonditi) sono i giudizi che Anna Maria Ruta inserisce sia nel suo saggio in catalogo<sup>621</sup>,

---

<sup>617</sup> RENATO MIRACCO, a cura di, *Avanguardie femminili in Italia e in Russia 1910-40*, catalogo della mostra Siracusa, ex Monastero del Ritiro, 5 ottobre - 11 novembre 2007, Milano, Mazzotta, 2007 (le opere di Regina sono a pp. 74, 75 e 105).

<sup>618</sup> *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 5 dicembre 2007 - 9 marzo 2008, Milano, Federico Motta, 2007.

<sup>619</sup> Lo stesso Hans Albert Peters, presidente del Comitato di studio, riporta nel suo contributo introduttivo un'eco delle critiche ricevute: «Questa decisione volutamente "segregazionista" [ovvero tendente a considerare le donne separatamente dagli uomini, *ndf*] ha incontrato alcuni ostacoli che ci hanno privato del piacere di alcune presenze in questa esposizione a causa dell'impostazione della mostra, considerata da alcuni "errata" perché vista come antiquata e superata» (HANS ALBERT PETERS, *L'Arte delle Donne nel retrovisore*, in *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 5 dicembre 2007 - 9 marzo 2008, Milano, Federico Motta, 2007, pp. 17-21: 20).

<sup>620</sup> I.B. [ILARIA BIANCHI], *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 5 dicembre 2007 - 9 marzo 2008, Milano, Federico Motta, 2007, p. 338. Tra l'altro, stupisce alquanto che nell'ordine alfabetico delle schede delle artiste Regina sia posizionata sotto la lettera "c" di "Cassolo", cognome da nubile che l'artista risulta aver utilizzato in arte una sola volta (nel 1928, in occasione del suo esordio).

<sup>621</sup> «Di fondamentale importanza nella storia del futurismo è pure senza dubbio Regina, la cui azione innovatrice continua anche nella seconda avanguardia, soprattutto per la singolarità degli elementi materici utilizzati: l'alluminio, la latta,

sia nell'eccellente scheda biografico-critica dell'artista pavese (sicuramente tra le migliori mai redatte)<sup>622</sup>.

### 2.34 *Alcune collettive (2004-2007)*

Alla fine del 2004, il *Piroscafo* di Regina è esposto alla mostra torinese *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*<sup>623</sup>; tuttavia, la presenza dell'artista pavese non ha nulla a che fare con sue possibili conoscenze (ai tempi dell'apprendistato presso Alloati) nell'ambiente futurista torinese, ma ha voluto semplicemente essere una testimonianza complementare – appunto perché "non torinese" – dell'interesse futurista per i materiali più insoliti<sup>624</sup>.

---

lo zinco, il ferro, la celluloido in cui incide solo il contorno del volume che vuole far risaltare, con un alleggerimento estremo della materia "che sfida l'effimero" [...]. Si avverte subito nelle sue opere un personalissimo gusto del tattilismo e della bidimensionalità, che pervengono a soluzioni veramente nuove in tutto il panorama dell'avanguardia, con un particolare risolto impresso alla storia evolutiva della scultura di cui rifiuta i vecchi morfemi» (ANNA MARIA RUTA, *Farfalle d'acciaio*, in RENATO MIRACCO, a cura di, *Avanguardie femminili in Italia e in Russia 1910-40*, catalogo della mostra Siracusa, ex Monastero del Ritiro, 5 ottobre - 11 novembre 2007, Milano, Mazzotta, 2007, pp. 31-41: 34).

<sup>622</sup> A.M.R. [ANNA MARIA RUTA], *Regina (Regina Prassede Cassolo Bracchi)*, in RENATO MIRACCO, a cura di, *Avanguardie femminili in Italia e in Russia 1910-40*, catalogo della mostra Siracusa, ex Monastero del Ritiro, 5 ottobre - 11 novembre 2007, Milano, Mazzotta, 2007, pp. 115-116. Essa non solo è molto precisa in termini strettamente documentari, ma è anche ricca – pur nella inevitabile brevità – di considerazioni assai interessanti: ad esempio, la Ruta sostiene che negli anni Trenta Regina si muove «più che nell'ambito classico del secondo futurismo, nell'area di un pressante e generalizzato avanguardismo» (*ivi*, p. 116), mentre a proposito degli ultimi anni sottolinea i rapporti di Regina con Acquaviva e Belloli «in un clima di rivalutazione critica e riproposta del futurismo» (ed è questa la prima ed unica volta in cui, nella bibliografia reginiana, si accenni – seppur solo implicitamente – alle questioni sollevate dagli ex-futuristi confluiti in «Futurismo-oggi»; *ibidem*). L'unica imprecisione della scheda – ancora una volta – è quella relativa alla fantomatica «litografia astratta» che Regina avrebbe realizzato nel 1948, poi trasformata in «fotografia astratta»: addirittura qui la Ruta fonde le due notizie, per cui Regina «nel secondo dopoguerra, dopo una breve fase di silenzio, si interessa all'astrattismo e dopo i fotogrammi realizza la prima litografia e la prima fotografia astratta (1948)» (*ivi*, p. 116).

<sup>623</sup> ADA MASOERO, RENATO MIRACCO, FRANCESCO POLI, a cura di, *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Cavour, 29 ottobre 2004 - 30 gennaio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 136 (riproduzione), 164 (scheda), 168 (biografia).

<sup>624</sup> Cfr. ADA MASOERO, "Stile d'acciaio", in ADA MASOERO, RENATO MIRACCO, FRANCESCO POLI, a cura di, *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Cavour, 29 ottobre 2004 - 30 gennaio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 15-25: 24. Regina è anche citata nel saggio di Miracco – ma anche qui solo *en passant* – tra i firmatari del *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* (RENATO MIRACCO, *Pittura in volo ovvero virate, impennate, cadute del movimento dell'aeropittura*, in ADA MASOERO, RENATO MIRACCO, FRANCESCO POLI, a cura di, *L'estetica*

Nel 2007, invece, quattro opere di Regina sono esposte alla mostra *Kandinsky e l'astrattismo italiano 1930-1950*, curata da Luciano Caramel e allestita nelle sale milanesi di Palazzo Reale<sup>625</sup>. Posto il titolo della rassegna, tra i lavori di Regina ci si aspetterebbe di trovare esposto qualche pezzo dei tardi anni Quaranta, o magari – oltrepassando leggermente i limiti della cronologia proposta – dell'inizio del decennio successivo; in realtà, però, oltre a due opere che effettivamente sono del periodo concretista dei primi anni Cinquanta (una *Struttura* del 1951 e lo *Sputnik* dell'anno successivo, inseriti nella sottosezione dedicata a *Il Movimento Arte Concreta e l'astrattismo a Milano*)<sup>626</sup>, compaiono anche due pezzi degli anni Trenta, ovvero i più volte incontrati *Torre* e *Paese del cieco* (quest'ultimo, però, presente in questo caso nella sua seconda versione, più astratta), che sono collocati nella sottosezione appositamente dedicata agli *Altri astrattisti a Milano* tra 1930 e 1945, in cui accanto ai lavori di Regina sono esposte opere di Arturo Bonfanti, Gillo Dorfles e Galliano Mazzon<sup>627</sup>. Se si eccettua una rapidissima annotazione di Caramel<sup>628</sup>, i contributi in catalogo non si soffermano specificamente – come è ovvio – su Regina, ma cercano piuttosto di rendere ragione del senso ultimo dell'esposizione (volta a comprendere in che modo in Italia sia stata recepita, ed accolta come modello, la pittura di Kandinskij); tuttavia, è più che evidente che la sola scelta di includere nell'esposizione i due pezzi reginiani degli anni Trenta suggerisce comunque una interpretazione di essi in termini propriamente astratti. In sostanza, dunque, pur avendo più volte evidenziato – come abbiamo visto – che l'astrattismo di queste due opere è quanto meno *sui generis*, Caramel compie qui un passo ulteriore, giungendo infine ad inserire questi due lavori reginiani in un rassegna dedicata specificamente al solo astrattismo. In realtà, sebbene nel catalogo la cosa non venga precisata, non credo che Caramel abbia cambiato l'opinione da lui più volte espressa, per cui ritengo che egli consideri ancora le due opere non come pezzi del tutto astratti, ma piuttosto come la preparazione dei lavori più rigorosamente concretisti degli anni del dopoguerra; va detto però

---

della macchina. *Da Balla al futurismo torinese*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Cavour, 29 ottobre 2004 - 30 gennaio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 27-39: 37).

<sup>625</sup> LUCIANO CAMEL, a cura di, *Kandinsky e l'astrattismo italiano 1930-1950*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 10 marzo - 24 giugno 2007, Milano, Mazzotta, 2007.

<sup>626</sup> *Ivi*, pp. 278-279.

<sup>627</sup> *Ivi*, pp. 220-221.

<sup>628</sup> «Regina Bracchi già dalla metà degli anni trenta essenzializzava il suo futurismo poetico in strutture rigorose, ma insieme sempre delicate e liriche» (LUCIANO CAMEL, *Una presenza forte e discussa. Kandinsky e l'astrattismo italiano degli anni trenta e quaranta del Novecento*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Kandinsky e l'astrattismo italiano 1930-1950*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 10 marzo - 24 giugno 2007, Milano, Mazzotta, 2007, pp. 13-28: 24).

che la versione del *Paese del cieco* esposta in questa occasione è davvero un lavoro vicinissimo all'astrazione pura, ben più di quanto non lo siano la più nota versione dell'opera e la stessa *Torre*<sup>629</sup>.

### 2.35 Alcune tesi di laurea (2003-2008)

Nel 2003<sup>630</sup> Marina Mariani, all'epoca diplomanda in Pittura presso l'Accademia di Brera, studia con notevole costrutto – seguita da Claudio Cerritelli – i disegni di Regina conservati presso il Museo Regina di Mede Lomellina, redigendo una tesi di diploma accademico<sup>631</sup> che se da una parte è certamente insufficiente a livello di inquadramento critico (e d'altra parte a scriverla non è una storica dell'arte, ma un'artista), dall'altra è interessantissima sia per le aperture che essa propone in termini di possibili influenze e tangenze riscontrabili nell'opera reginiana, sia per l'eccellente e quasi inedita lettura dei rapporti tra i disegni e le sculture finite.

Dopo una succinta indagine biografica<sup>632</sup>, la Mariani comincia ad esaminare la scultura di Regina<sup>633</sup>, offrendo valutazioni che – per quanto certamente non inedite – dimostrano una comprensione tutt'altro che superficiale dell'opera dell'artista pavese. In particolare, l'autrice suggerisce la presenza di rapporti tra l'opera di Regina e quella di altri grandi protagonisti della scultura europea coeva (da Brancusi a Gabo, da Picasso a Gonzales, da Munari a Calder), e se anche è vero che la Mariani non si chiede affatto né se Regina effettivamente conoscesse le opere di questi artisti, né

---

<sup>629</sup> Sempre nel 2007, Regina è citata – ma nulla più – quale oggetto di una pubblicazione scheiwilleriana (per la precisione, quella del 1983 con la premessa di Carlo Belli) da Cecilia Gibellini, che propone un catalogo ragionato dei «libri d'artista» editi da Scheiwiller (CECILIA GIBELLINI, *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller*, Mart, Rovereto, 2007); l'anno seguente, invece, la scultrice compare nel volume *I futuristi e le Quadriennali*, che ricostruisce la storia e le dinamiche della partecipazione dei futuristi alle Quadriennali romane degli anni Trenta-Quaranta (ma anche in questo caso, nonostante l'interesse generale del volume, per quanto riguarda Regina mancano considerazioni rilevanti; GINO AGNESE, GIOVANNA BONASEGALE, MARIATERESA CHIRICO *et alii*, *I futuristi e le Quadriennali*, Milano, Electa, 2008, e in particolare ANTY PANSERA, *Undici le "futuriste" in scena*, *ivi*, pp. 91-101: 95-96).

<sup>630</sup> La prima tesi di laurea dedicata a Regina è quella redatta del 1995 dalla studiosa medese Anna Zelaschi, con Marilisa Di Giovanni in qualità di relatrice; di essa, tuttavia, si parlerà più avanti, in un paragrafo specificamente dedicato ai diversi interventi della Zelaschi.

<sup>631</sup> MARINA MARIANI, *Regina Cassolo. Dai disegni alla scultura*, tesi di diploma accademico, rel. Claudio Cerritelli, Accademia di Belle Arti di Brera, Scuola di Pittura, a.a. 2002-2003.

<sup>632</sup> *Ivi*, pp. 3-5.

<sup>633</sup> *Ivi*, pp. 7-26.

– eventualmente – in che modo abbia potuto conoscerle, la sua tesi suggerisce parentele che sono effettivamente evidenti, sebbene – come vedremo – non sempre facilmente dimostrabili. A questo punto, la Mariani dapprima analizza lo stato di conservazione delle opere<sup>634</sup>, e poi comincia ad esaminare i disegni<sup>635</sup>, segnalando scrupolosamente (per quanto più ci interessa) soprattutto i processi di progressiva astrazione attraverso i quali dal disegno naturalistico si giunge a quella "geometria dei fiori" – disegnata o modellata – cui più volte la critica ha fatto riferimento specialmente a proposito dei disegni degli anni Quaranta, e che la Mariani avvicina con sensibilità ad alcuni concetti espressi da Luigi Veronesi<sup>636</sup>. Segue l'esame – più confuso – dei «disegni prima del 1950»<sup>637</sup>, dei «disegni pittorici»<sup>638</sup> e dei «collages»<sup>639</sup>; poi è la volta dell'analisi degli «studi per le sculture dopo il 1950»<sup>640</sup>, in cui la diplomanda individua i disegni preparatori per le diverse opere, e infine ancora gli «studi per il suono delle campane»<sup>641</sup> e «i disegni concreti e le geometrie»<sup>642</sup>. La tesi della Mariani è dunque abbastanza interessante: per quanto criticamente impalpabile (la bibliografia, ad esempio, si riduce a soli ventidue titoli tra volumi monografici, cataloghi di mostre ed articoli), essa ha il duplice merito di esaminare attentamente i disegni del museo medese e di suggerire con occhio attento diverse influenze e tangenze, sia pur senza interrogarsi sulle dinamiche attraverso le quali esse – eventualmente – hanno avuto modo di esplicitarsi.

Nel 2006 è Arianna Pagani – con Paolo Campiglio come relatore – a dedicare a Regina la propria tesi di laurea<sup>643</sup>; tuttavia, a differenza del lavoro della Mariani, in questo caso ci troviamo dinnanzi ad un elaborato brevissimo e scarsamente originale, in cui si possono considerare di un certo interesse solo pochi spunti inseriti nelle letture delle singole opere, nonché il riferimento – in relazione alle sculture laminari di Regina – alla coeva produzione di Marcello Nizzoli<sup>644</sup>.

Nel 2008, infine, la tesi di laurea di Anna Maria Bagnasco – di cui ancora una volta è relatore Paolo Campiglio – si pone come il secondo tentativo in assoluto (il primo era stato impostato da Anna

---

<sup>634</sup> *Ivi*, pp. 27-31.

<sup>635</sup> *Ivi*, pp. 32-57.

<sup>636</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>637</sup> *Ivi*, pp. 58-65.

<sup>638</sup> *Ivi*, pp. 66-74.

<sup>639</sup> *Ivi*, pp. 75-78.

<sup>640</sup> *Ivi*, pp. 79-129.

<sup>641</sup> *Ivi*, pp. 130-133.

<sup>642</sup> *Ivi*, pp. 134-140.

<sup>643</sup> ARIANNA PAGANI, *Regina Bracchi. Opere della collezione del Museo di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Paolo Campiglio, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2005-2006.

<sup>644</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

Zelaschi nella sua tesi di laurea, che si vedrà in seguito) di ripercorrere la questione della fortuna critica di Regina<sup>645</sup>. Dopo un breve resoconto sulla vita e le opere della scultrice<sup>646</sup>, la Bagnasco suddivide la sua analisi in quattro capitoli: tre di essi sono dedicati ai tre decenni in cui maggiore – a suo avviso – è stata l'attenzione per l'opera reginiana (ovvero, nella sua interpretazione, gli anni Trenta<sup>647</sup>, gli anni Cinquanta<sup>648</sup> e gli anni Settanta<sup>649</sup>, anche se noi abbiamo verificato come anche gli anni Sessanta siano stati un periodo assai importante in tal senso); l'ultimo capitolo, invece, è specificamente volto ad individuare la posizione di Luciano Caramel<sup>650</sup>. Nel suo lavoro, la Bagnasco non manca di riportare alcuni estratti dagli articoli che anche noi abbiamo citato, e sebbene la sua scelta sia molto restrittiva la tesi fornisce senz'altro un contributo utile da un punto di vista documentario; tuttavia, le valutazioni della Bagnasco in merito ai contenuti degli articoli stessi mancano di approfondimento. Per non fare che gli esempi in cui più vistosamente si manifesta tale mancanza, basti pensare che la Bagnasco non si pone in nessun caso il problema di individuare la possibile vicinanza o addirittura appartenenza dei vari esegeti al Futurismo (che invece, come è ovvio e come abbiamo visto, è una questione fondamentale, che orienta in maniera determinante il giudizio); che non approfondisce il significato delle posizioni di Persico e della Menni Giolli, le cui letture della scultura reginiana si inseriscono chiaramente in due "sistemi" che influenzano anche le singole valutazioni dedicate all'artista pavese; che non analizza le presenze di Regina alle due mostre del 1951 e del 1963 in cui la scultrice è presentata insieme ai primi astrattisti italiani; che non si pone il problema della contestualizzazione delle posizioni critiche degli aderenti a «Futurismo-oggi» (tra i cui fondamentali articoli, peraltro, cita solo l'intervento di Belloli del 1974).

### **2.36 Regina tra le donne del Futurismo (2008)**

Sempre nel 2008, Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli danno alle stampe la versione italiana di un loro volume che era stato pubblicato in prima istanza – in forma ridotta e in lingua inglese – nel

---

<sup>645</sup> ANNA MARIA BAGNASCO, *"Abilmente ella immagina". La fortuna critica di Regina Bracchi*, tesi di laurea, rel. Paolo Campiglio, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008.

<sup>646</sup> *Ivi*, pp. 3-24.

<sup>647</sup> *Ivi*, pp. 25-53.

<sup>648</sup> *Ivi*, pp. 54-77.

<sup>649</sup> *Ivi*, pp. 78-101.

<sup>650</sup> *Ivi*, pp. 102-110.

1997 negli Stati Uniti<sup>651</sup>. In questa sede si è scelto di soffermarsi sul volume in italiano non solo perché – come accennato – più completo, ma anche a causa della ardua reperibilità, nel nostro paese, del volume di edizione statunitense.

Il libro delle due studiose (entrambe già incontrate nella bibliografia reginiana) è certamente molto interessante, poiché complessivamente offre un valido ed ampio panorama della presenza femminile – per quanto riguarda le arti visive – nel movimento futurista (completando in tal senso l'ottima indagine sulle letterate futuriste pubblicata già nel 1982 da Claudia Salaris<sup>652</sup>); tuttavia, due parole le merita la discutibile struttura del volume, che lascia piuttosto perplessi. Le due autrici, infatti, suddividono il loro testo in due parti: la seconda di esse, curata dalla Zoccoli, «è dedicata alle pittrici e alle varie sperimentatrici in ambito unidisciplinare» (e si propone in tal senso come «la mappa finora mancante della pittura, fotografia, illustrazione, oggettistica delle donne del futurismo italiano»)<sup>653</sup>; la prima, al contrario, vede la Bentivoglio occuparsi delle artiste «che hanno, costantemente o saltuariamente, lavorato mescolando codici diversi, ricorrendo all'uso congiunto della parola: operazioni tra linguaggio e immagine, o tra linguaggio e oggetto e tra linguaggio e danza»<sup>654</sup>. Tale criterio di suddivisione, tuttavia, non pare né particolarmente cogente, né giustificato dalla situazione, e al contrario – per la verità – sembra soprattutto andare incontro agli interessi (come critica e come artista) della Bentivoglio, che come abbiamo visto più volte ha sempre mostrato particolare attenzione ai rapporti tra parola e immagine; di conseguenza, tale bipartizione appare decisamente artificiale e sovrappositiva<sup>655</sup>. Per di più, nell'applicazione di questo criterio di suddivisione, le autrici dimostrano un altissimo grado di elasticità, che non fa altro che complicare ulteriormente la questione: per non fare che l'esempio più lampante, basti pensare che dell'opera di Benedetta si parla tanto nella parte dedicata all'«unidisciplinarietà» quanto in quella consacrata alla «multidisciplinarietà», come se davvero si potesse separare una Benedetta pittrice «unidisciplina-

---

<sup>651</sup> MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008 (MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *The Women Artists of Italian Futurism. Almost lost to history*, New York, Midmarch Arts Press, 1997).

<sup>652</sup> CLAUDIA SALARIS, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle Donne, 1982.

<sup>653</sup> MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008, p. 7.

<sup>654</sup> *Ibidem*.

<sup>655</sup> La stessa Bentivoglio, d'altra parte, nella sua introduzione, dopo aver cercato di argomentare le ragioni delle varie scelte segnala che in fondo «la suddivisione dei compiti, per noi due autrici, nell'impossibilità di tracciare netti confini, è stata decisa in base alle nostre attitudini e conoscenze, e alla specificità dei nostri rispettivi interessi» (*ivi*, p. 8). Tale ammissione non toglie, comunque, che la scelta inficia l'organicità dell'indagine.

re»<sup>656</sup> da una Benedetta scrittrice e parolibera «multidisciplinare»<sup>657</sup>. In particolare, davvero assai discutibile, ed anzi a mio avviso del tutto ingiustificata, appare anche la collocazione di Regina tra le artiste «multidisciplinari»<sup>658</sup>, poiché non credo proprio che possano bastare le poche lettere inserite sullo sfondo del *Paese del cieco* (che sino a prova contraria è e rimane una scultura, o al massimo una scenografia) perché si possa parlare di Regina come di un'artista veramente attiva in un territorio posto a cavallo tra parola e immagine. Né, ancora, mi pare in alcun modo possibile fondare l'affermazione di questa presunta «multidisciplinarietà» di Regina – come pure sostanzialmente fa la Bentivoglio – sulle tavole del *Linguaggio del canarino* (le quali certamente mostrano delle tangenze con le tavole parolibere futuriste, ma che sono pur sempre opere degli anni Sessanta); tanto più che la Bentivoglio non giustifica neppure tale scelta facendo riferimento alla pur generica vicinanza di Regina alle posizioni attualizzanti di «Futurismo-oggi», le quali forse – a loro modo – avrebbero anche potuto parzialmente, e molto latamente, motivare tale impostazione.

Nonostante tali limiti, il volume è comunque utilissimo sia per la notevole quantità di dati (talvolta però imprecisi), sia perché effettivamente – attraverso l'esame di un buon numero di casi singoli – consente una credibile ricostruzione complessiva della presenza femminile nel Futurismo (sebbene vada detto che rispetto al citato e più articolato libro della Salaris mancano adeguati approfondimenti sulle polemiche quasi "femministe" che coinvolsero le futuriste). Quanto alla scheda dedicata a Regina, essa fonde biografia e valutazioni critiche, offrendo – oltre a valutazioni già più volte segnalate, da lei o da altri – anche diverse considerazioni originali<sup>659</sup>. Poi, con una scelta su cui

---

<sup>656</sup> *Ivi*, pp. 156-174.

<sup>657</sup> *Ivi*, pp. 44-55.

<sup>658</sup> *Ivi*, pp. 85-96.

<sup>659</sup> Anche se forse non sempre del tutto credibili: ad esempio, l'autrice individua «inconsce emergenze sul piano iconografico» nella scelta dei *Pavoni* come soggetto di uno dei rilievi preavanguardisti di Regina, poiché il pavone è «simbolo solare» di Giunone, tra i cui appellativi vi è appunto quello di "Regina" («Notiamo, in una almeno di queste opere precedenti all'opzione dell'artista per l'avanguardia, inconsce emergenze sul piano iconografico, come nell'elegante gesso *Pavoni*, del '25-30. Il nome Regina è anche epiteto di Giunone, corrispondente femminile di Giove, sovrana del cielo: si direbbe che per prima cosa l'artista, avida lettrice anche di testi classici, si sia procurata un seguito di pavoni, simbolo solare della dea»); tuttavia, dati gli ampi interessi naturalistici dell'artista pavese – che certo non si fermano ai pavoni – è forse esagerato ricercare nell'opera in questione la diretta traduzione di un'aulica simbologia, tanto più che non è affatto chiaro da dove la Bentivoglio abbia potuto arguire che Regina era una «avidamente lettrice di testi classici» (*ivi*, p. 86). Più interessante, ma a mio avviso comunque improbabile, è l'ipotesi secondo la quale i soggetti navali di Regina potrebbero avere a che fare con il testo del manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*: «Inizialmente, nel 1930, il metallo suggerisce a Regina per analogia soggetti di natura già metallica all'origine, come piroscafi e navi. Forse non è estranea a questa scelta la sua conoscenza di un celebre manifesto del '14, in cui Marinetti dichiara di aver per la prima volta percepito "lo splendore geometrico e meccanico" sul ponte di una corazzata ("la velocità della nave...

come detto ci sarebbe da discutere (perché teoricamente il volume si occupa solo dell'opera di artiste *futuriste*, il che implicherebbe anche dei ben precisi limiti cronologici), l'autrice esamina appunto l'opera reginiana del dopoguerra: a questo proposito, in particolare, oltre a segnalare la consueta attenzione della Bentivoglio per le operazioni pittorico-linguistiche (più che per le sculture) degli ultimi anni, possiamo notare come la studiosa legga addirittura anche nelle stesse opere concretiste degli anni Cinquanta un'influenza – per la verità piuttosto improbabile – del verbo boccioniano<sup>660</sup>.

### 2.37 Regina futurista nel contesto lomellino (2008)

A chiudere il 2008, in autunno quattro opere di Regina sono esposte alla rassegna *Futurismo e modernità. Artisti e collezionisti in Lomellina*, curata da Paolo Campiglio e Rachele Ferrario ed allestita al Castello di Vigevano<sup>661</sup>; nello specifico, a trattare dell'opera di Regina (oltre a Federica Rabai che redige la scheda biografica<sup>662</sup>) è Campiglio, che dunque – dopo aver seguito due tesi

---

le distanze dei tiri... le impazienze e le malattie dell'acciaio...» (*ivi*, pp. 86-87). Certamente indimostrabile, invece, è il fatto che Regina fosse in contatto con Marinetti già nel 1930 («Nel '30 Regina era infatti già in contatto col leader, come è provato dal ritratto che gli dedicò in quell'anno con un titolo affettuosamente ironico: *L'Accademico*»; *ivi*, p. 87). Notevoli sono anche alcuni giudizi circa la vicinanza di Regina al Boccioni del *Manifesto tecnico della scultura futurista*, o al costruttivismo di Tatlin e Gabo (*ibidem*).

<sup>660</sup> «In questi suoi lavori concretisti sembra di riconoscere di nuovo una remota raccomandazione di Boccioni [dal testo introduttivo della mostra alla Galerie La Boétie, *ndr*]; questa volta sulla necessità di trasformare la scultura in "un centro di direzioni plastiche nello spazio» (*ivi*, p. 92.)

<sup>661</sup> PAOLO CAMPIGLIO, RACHELE FERRARIO, a cura di, *Futurismo e modernità. Artisti e collezionisti in Lomellina*, catalogo della mostra Vigevano, Castello, 27 settembre - 14 dicembre 2008, Milano, Skira, 2008. Le opere reginiane esposte sono la *Piccola Italiana*, *L'amante dell'aviatore* (con relativo progetto in carta), *Aerosensibilità* e *Maschera simultanea*. Segnalo inoltre, a *latere*, che nel 2001 alcune opere di Regina erano state esposte alla mostra *Futurismo & Futurismo pavese*, allestita a Voghera e curata da Virginio Giacomo Bono (VIRGINIO GIACOMO BONO, a cura di, *Futurismo & Futurismo pavese*, catalogo della mostra Voghera, Sala "Luisa Pagano", 9-30 giugno 2001, Castellanza, Italgraf, 2001; le opere reginiane esposte erano il *Piroscafo*, il *Ritratto di ragazza* e *Maschera simultanea*, pp. 81-83). Per quanto certamente meritoria in termini di efficacia divulgativa, nonché per la discreta quantità di opere esposte, l'iniziativa vogherese è però di scarsissimo valore critico: il contributo introduttivo di Bono esamina il Futurismo (e quasi per nulla il Futurismo pavese) in termini generali, e anche le schede biografiche degli artisti – tra cui Regina (*ivi*, pp. 80-83: 80) – sono davvero troppo succinte per offrire la benché minima considerazione interessante.

<sup>662</sup> FEDERICA RABAI, *Regina (Regina Cassolo Bracchi)*, in PAOLO CAMPIGLIO, RACHELE FERRARIO, a cura di, *Futurismo e modernità. Artisti e collezionisti in Lomellina*, catalogo della mostra Vigevano, Castello, 27 settembre - 14 dicembre 2008, Milano, Skira, 2008, pp. 112-113.

dedicate all'artista – in questa occasione si occupa per la prima volta in prima persona della scultura reginiana<sup>663</sup>. Campiglio, che svolge anche attività di critica sulla più stretta contemporaneità, è uno studioso molto attento soprattutto all'arte degli anni Trenta e Cinquanta, con particolare riferimento all'opera di Lucio Fontana (di cui dal 1995 si è occupato più volte) e delle collaborazioni tra artisti e architetti nell'immediato secondo dopoguerra<sup>664</sup>.

La mostra si pone innanzitutto l'obiettivo di valorizzare artisti pavesi capaci di imporsi in ambiti più ampi, tra i quali senz'altro spiccano i casi di Regina e Barbara (che peraltro «in un panorama dominato dalla creatività al maschile e in un territorio da sempre ancorato alla tradizione come quello lomellino»<sup>665</sup> risultano piuttosto anomali); posto questo, va anche segnalato che Campiglio – correttamente – precisa anche che entrambe le futuriste da lui prese in considerazione hanno in realtà avuto «una storia che è maturata in contesti cittadini e metropolitani», cosicché non sarà il caso di «enfaticizzare il ruolo protagonista di queste personalità nel contesto lomellino»<sup>666</sup>.

Per quanto riguarda Regina, diverse considerazioni di Campiglio sono molto interessanti. Innanzitutto, il critico evidenzia l'importanza del periodo torinese dell'artista, mettendo in luce «quanto per la giovane Regina abbia pesato la formazione [...] presso il maestro Giovanni Alloati e la frequen-

---

<sup>663</sup> PAOLO CAMPIGLIO, *Aerosensibilità femminile in Lomellina: Regina e Barbara*, in PAOLO CAMPIGLIO, RACHELE FERRARIO, a cura di, *Futurismo e modernità. Artisti e collezionisti in Lomellina*, catalogo della mostra Vigevano, Castello, 27 settembre - 14 dicembre 2008, Milano, Skira, 2008, pp. 12-19.

<sup>664</sup> Tra le pubblicazioni di Campiglio, si possono citare PAOLO CAMPIGLIO, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1995; PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Milano, Skira, 1999; PAOLO CAMPIGLIO, *La chimera dell'architettura: Campigli e Giò Ponti*, in FLAMINIO GUALDONI, a cura di, *Massimo Campigli. Essere altrove, essere altrimenti*, catalogo della mostra Milano, Museo della Permanente, 26 ottobre 2001 - 27 gennaio 2002, Milano, Skira, 2002; PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Lucio Fontana. Opere, 1947-1965*, Charta, Milano 2004; PAOLO CAMPIGLIO, *Gio Ponti e le arti figurative: il caso dell'arte "religiosa"*, in MARIA ANTONIETTA CRIPPA, CARLO CAPPONI, a cura di, *Gio Ponti e l'architettura sacra*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005; PAOLO CAMPIGLIO, *Informale, materia e muro: l'artista verso l'architettura*, in LUCA MASSIMO BARBERO, a cura di, *L'Informale. Jean Dubuffet e l'arte europea, 1945-1970*, catalogo della mostra Modena, Foro Boario, 18 dicembre 2005 - 9 aprile 2006, Verona, Skira - Peggy Guggenheim Collection, 2005; Paolo Campiglio, *"La mia unica fede è l'arte"*, in LUCA MASSIMO BARBERO, a cura di, *Lucio Fontana. Venezia/New York*, catalogo della mostra Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 2006; PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *16 Sculture. Lucio Fontana 1937-1967*, catalogo della mostra Milano, Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, 2007 (poi Londra, Ben Brown Fine Arts, 2008), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007; PAOLO CAMPIGLIO, *"La natura mi ha dato questo temperamento". Il disegno un'idea di Lucio Fontana*, in FILIPPO TREVISANI, a cura di, *Lucio Fontana. Scultore*, catalogo della mostra Mantova, Castello di San Giorgio, 6 settembre 2007 - 6 gennaio 2008, Milano, Electa, 2007.

<sup>665</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>666</sup> *Ibidem*.

tazione degli ambienti torinesi, in particolare l'amicizia con Fillia»: per quanto Campiglio ponga come un dato sicuro – e non come un'ipotesi quale in effetti è – il fatto che Regina frequentasse i futuristi torinesi già in quegli anni di apprendistato, non c'è dubbio che la sua ipotesi (e lo si vedrà nei prossimi capitoli) ha più di qualche sostanziale elemento di credibilità; inoltre, Campiglio è praticamente il primo – dopo gli accenni della Vescovo quasi vent'anni prima – a porsi il problema delle influenze che l'ambiente torinese può aver giocato nel delineare la personalità artistica di Regina. Poi, dopo aver elencato le prime esperienze espositive della scultrice (fuori e dentro il Futurismo) e dopo aver citato l'immane giudizio di Persico, il critico mette in evidenza – seguendo in questo Caramel – sia la vicinanza dell'artista a Brancusi, Gargallo e Gonzales, sia l'abitudine reginiana di ricavare il soggetto della sua opera da un progressivo processo di astrazione dal dato reale<sup>667</sup>. Inoltre, subito dopo, Campiglio individua in alcuni svolgimenti della scultura milanese dell'inizio degli anni Trenta dei possibili stimoli per la svolta avanguardista di Regina<sup>668</sup>:

E non poteva rimanere estranea alla sensibilità di Regina [...] la mostra personale di Fontana del dicembre 1931 al Milione, voluta proprio da Persico, in cui lo scultore ribadiva l'intima necessità bidimensionale, tra scultura e pittura, pur in un'accezione di plastica colorata e ancora materica; sempre a Milano gli spunti di una scultura in metallo o in alluminio erano tanti: fece scalpore la *maquette* della *Fontana, monumento a Giuseppe Grandi*, (1931) ideata dallo stesso Fontana con il cugino architetto, esposta al Castello Sforzesco insieme ad altri bozzetti alla fine del 1931, quell'alto cono dato da un semplice foglio di alluminio arrotolato, pubblicato da Persico nel 1932 proprio su "La Casa Bella"; o ancora la grande composizione bidimensionale e aerea, in ferro nichelato, *Icaro che fugge le stelle* (1930) di Fausto Melotti collocata all'interno del Bar Craja, opera razionalista di Luciano Baldessari Luigi Figini e Gino Pollini allora appena inaugurata e sfolgorante nella Milano del centro, sempre pubblicata da Persico; in quello spazio moderno, che sicuramente Regina frequentò, accoglievano gli avventori, tra l'altro, due manichini in alluminio di Marcello Nizzoli esposti in vetrina, due scultu-

---

<sup>667</sup> «L'autonomia della maturazione di Regina in senso polimaterico rispetto agli esiti futuristi, ed è da constatare, soprattutto attraverso in confronto con il corpus di disegni in gran parte inedito conservato all'archivio milanese di Gaetano e Zoe Fermani, quanto il processo creativo della scultrice rimandasse già allora a una pratica di astrazione dal dato naturale muovendo tuttavia da una concezione di "presa diretta" dalla realtà [...]: Regina partiva dunque da uno spunto reale, da un soggetto anche tradizionale come può essere un ritratto o una figura, per sintetizzare le linee essenziali, costitutive dell'opera, che sarebbero giunte a determinare le singole parti della plastica. Questa appare il risultato di un sapiente e paziente "taglia e cuci" di elementi, tipicamente femminile, come in un sofisticato puzzle che restituisce la figura in una bidimensionalità dai chiari riferimenti iconici» (*ivi*, p. 13).

<sup>668</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

re astrattizzanti che avevano il sapore della sperimentazione scenografica di Schlemmer al Bauhaus e insieme parevano una traduzione tridimensionale degli uomini-macchina di Depero.

Infine, prima di accennare a tangenze reginiane (ma più contenutistiche che formali) con Mino Rosso, Thayah e Andreoni, Campiglio – citando tra l'altro anche Caramel – sintetizza rapidamente quelli che a suo parere sono i termini dei rapporti di Regina con il Futurismo<sup>669</sup>:

Se Caramel definisce i rapporti con il futurismo piuttosto tangenziali e climatici, ribadisce tuttavia l'importanza dell'aeroscultura per Regina, come ipotesi di antiscultura in cui era palese il processo di smaterializzazione o come nozione di scultura-oggetto, con esiti polimerici e di tono ludico munariano; così come sembrava appartenere l'indicazione di Prampolini della plastica come evocazione dei sensi legata alla percezione dello spazio. Appare chiaro dunque come Regina, pur non aderendo spiritualmente ai proclami marinettiani e lontana dalle polemiche artistiche, sentisse la necessità di condurre una ricerca estetica tale da poter essere affiancata alle proposte futuriste di quegli anni, persino in alternativa alla iniziale, pronta attenzione di Edoardo Persico [...]. Viene fatto di pensare che fin dalle prime mostre l'artista esponesse anche i bozzetti in carta e spilli, in realtà opere autonome, come quello per *L'amante dell'aviatore* [...], opera che rivela senza intermediari il processo di esecuzione del lavoro e conserva insieme il sapore ludico del "taglia e cuci", l'apparente semplicità del fare e la leggerezza, l'intima fragilità dell'ipotesi plastica. Una manualità che dovette allora carpire l'attenzione di Rosa Menni Giolli, che amava pubblicare sculture di Regina in importanti riviste di moda femminile come "Eva", esempio di una magica fantasia creativa che avrebbe potuto incantare anche la sensibilità di Gio Ponti.

Gli spunti critici offerti da Campiglio dimostrano non solo un'eccellente conoscenza dell'opera reginiana, ma anche una chiara volontà di contestualizzazione della sua opera in un ambito ben più vasto, in cui in particolare – e Campiglio è il primo ad avanzare tale ipotesi relativamente a quanto accade fuori dal Futurismo e dalla Galleria del Milione – sono soprattutto le sperimentazioni dell'ambiente milanese a giocare un ruolo decisivo.

---

<sup>669</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

### 2.38 *Nel centenario del Futurismo (2009)*

Il 2009 è l'anno delle celebrazioni del centenario del Futurismo, e di conseguenza non possono certo mancare le pubblicazioni in cui compare anche Regina. Già nel mese di febbraio, ad esempio, viene pubblicato presso Castelvechi un volume dedicato alle *Futuriste* e redatto da Giancarlo Carpi<sup>670</sup> (che è curatore, dal 2000, dell'«archivio virtuale» [www.futur-ism.it](http://www.futur-ism.it), un sito ben noto agli addetti ai lavori per la sua attività di mediazione tra i curatori e organizzatori di mostre sul Futurismo e i prestatori soprattutto privati). Più che un vero e proprio studio, però, il volume curato da Carpi è soprattutto un'ampia raccolta di testi e documenti (per lo più editi ma non sempre di agevole reperimento) suddivisi in sette sezioni, ciascuna delle quali è preceduta da una breve introduzione a firma del curatore<sup>671</sup>. All'interno del volume, Regina è quasi solo citata: viene sì pubblicato il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* (esclusivamente in virtù della sua firma, poiché è l'unica donna ad averlo sottoscritto), ma della sua opera si tratta solo piuttosto rapidamente (e all'interno di un discorso più ampio) nell'introduzione alla quinta sezione<sup>672</sup>.

---

<sup>670</sup> GIANCARLO CARPI, a cura di, *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvechi, 2009.

<sup>671</sup> Nonostante di Regina si parli pochissimo, la struttura del volume merita di essere rapidamente esaminata, soprattutto perché individua – con coerenza molto maggiore rispetto alla quasi contemporanea pubblicazione della coppia Bentivoglio-Zoccoli – una serie di problematiche connesse alla questione del rapporto tra le donne-artiste e il Futurismo che possono effettivamente essere utilizzate per una corretta articolazione della tematica. La prima sezione è dedicata a *Femminilità e creazione. Ascesi e mito della macchina* (*ivi*, pp. 9-61): partendo da opere marinettiane prefuturiste come *Poupées électriques* e *Le Roi Bombance*, ed allineando poi diversi esempi propriamente futuristi, Carpi analizza le ragioni della misoginia del Futurismo dei primi anni e mostra il tentativo di sostituire la femminilità con il macchinismo (si pensi appunto alle *Poupées électriques*). Nella seconda sezione vengono messe a confronto Valentine de Saint-Point e Benedetta (ovvero i due modelli paradigmatici della donna futurista; *ivi*, pp. 63-155), mentre il terzo capitolo esamina soprattutto dal punto di vista teorico *Il corpo e lo spirito*, riportando alcuni brani dal libello marinettiano *Come si seducono le donne* con le relative risposte polemiche di alcune futuriste (*ivi*, pp. 157-228). La quarta sezione illustra la produzione delle cosiddette «scrittrici azzurre» che collaboravano alla rivista fiorentina «L'Italia Futurista» (*ivi*, pp. 229-350), mentre la quinta tratta delle artiste attive tra *Arte vita e pensiero tattile* (*ivi*, pp. 351-404, è qui che compare Regina); infine, la sesta e la settima parte approfondiscono la questione della *Pluralità delle arti e Futurismo di massa*, prendendo in esame rispettivamente *l'Estetica dell'aria* (*ivi*, pp. 405-550) e l'insieme di *Danza Radio Cinema Cucina Fotografia* (*ivi*, pp. 551-597).

<sup>672</sup> «Specialmente negli anni Trenta effetti tattili saranno ricercati anche in ambiti espressivi primari, ad esempio in scultura e letteratura, seppur in sinergia con formulazioni utopiche (come il *Manifesto dell'aeroplastica futurista* [sic] di cui fu cofirmataria Regina) debitrice di precedenti ipotesi totalizzanti. A ben vedere per Regina essi riuscirono naturalmente funzionali all'espressione della dominante estetica del Futurismo di quegli anni, interessato a descrivere le sensazioni aeree. Ancora a Regina spetta il merito di averli coniugati a una innovazione originaria come le tavole parolibere. Esperimen-

Nello stesso mese di febbraio del 2009, a Milano, vengono inaugurate (a distanza di pochissimi giorni, e solo in leggerissimo anticipo sulla data del 20 febbraio che costituisce il vero e proprio "anniversario" della nascita del movimento) due mostre importanti e ben note, in cui sono presenti anche opere di Regina: prima in ordine di tempo è la rassegna *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, curata da Giovanni Lista e Ada Masoero e allestita nelle sale di Palazzo Reale<sup>673</sup>, cui fa seguito – meno di una settimana più tardi – l'esposizione *F.T. Marinetti = Futurismo* curata da Luigi Sansone e allestita presso la Fondazione Stelline<sup>674</sup>. Dato il carattere celebrativo dell'intero movimento, in entrambe le mostre quella di Regina è solo una delle tante presenze, e non è dunque possibile riscontrare particolari approfondimenti sulla sua opera; semmai, può essere importante segnalare come la scultrice sia stata inserita tra gli artisti considerati meritevoli di rappresentare il movimento marinettiano in un'occasione così importante.

Alla mostra di Palazzo Reale, Regina è presente con *Aerosensibilità* nella sezione dedicata alla produzione aeropittorica (o nel suo caso aeroscultorea) degli anni Trenta, che è introdotta da un saggio di Lista<sup>675</sup>; quest'ultimo, tuttavia, si limita a stilare una sorta di storia dell'aeropittura, agganciando in conclusione anche alcune marginali considerazioni sul polimaterismo prampoliniano e su quello di altri aeroscultori (tra cui Regina<sup>676</sup>). Appena più interessante è la scheda di *Aerosensibilità* redatta da Ilaria Cicali e contenuta nel cd che accompagna il ricco catalogo<sup>677</sup>, mentre segnalo che

---

to che *Il paese del cieco*, la sua "tavola parolibera tattile", attua più radicalmente che non i libri di Lito-Latta di Tullio d'Albisola, interessanti a livello di riforma del medium» (*ivi*, pp. 353-364: 354).

<sup>673</sup> GIOVANNI LISTA, ADA MASOERO, a cura di, *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009, Milano, Skira, 2009.

<sup>674</sup> LUIGI SANSONE, a cura di, *F. T. Marinetti = Futurismo*, catalogo della mostra Milano, Fondazione Stelline, 12 febbraio - 7 giugno 2009, Motta, Milano, 2009.

<sup>675</sup> GIOVANNI LISTA, *Gli anni Trenta: l'aeropittura*, in GIOVANNI LISTA, ADA MASOERO, a cura di, *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009, Milano, Skira, 2009, pp. 237-271.

<sup>676</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>677</sup> «In *Aerosensibilità*, Regina affronta un tema di massima attualità, dichiarando sin dalla scelta del materiale, l'alluminio, la sua adesione all'estetica dell'arte meccanica. Comprovano tale adesione la traduzione astratta, ma pur sempre riconoscibile, della figura antropomorfa, come l'organizzarsi delle varie componenti secondo una logica formale autonoma e unitaria. Le caratteristiche della nuova "dimensione aerea", che conferma il dinamismo quale principio assoluto e universale, non vi sono però esplicitate in maniera didattica, trapelano piuttosto da un operare che non cessa di interrogare e rielaborare la materia, la forma e lo spazio» (I.C. [ILARIA CICALI], V.35. *Regina, Aerosensibilità, 1935*, in GIOVANNI LISTA, ADA MASOERO, a cura di, *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009, Milano, Skira, 2009, cd allegato, file "*Catalogo delle opere.pdf*", p. 132).

di Regina non si parla nemmeno nel pur interessante contributo dedicato alla scultura futurista da Fred Licht<sup>678</sup>, il quale esamina prevalentemente l'opera di Boccioni e in seconda istanza i "complessi plastici" di Balla e di Depero.

Alla mostra della Fondazione Stelline, dedicata alla figura del solo Marinetti e sicuramente molto interessante, Regina è invece presente con *L'Accademico*, che come abbiamo già accennato è probabilmente da interpretare come un ironico ritratto di Marinetti stesso<sup>679</sup>. Il catalogo, che pure è utilissimo in particolare per approfondire la conoscenza di alcuni aspetti dell'operato di Marinetti (dalla sua opera prefuturista alle strategie comunicative attuate nei manifesti, sino ai rapporti con gli intellettuali italiani e stranieri), non riporta tuttavia nessuna indicazione relativa a Regina.

Nel mese di marzo, presso la Galleria Spaziotemporaneo di Milano si inaugura inoltre una nuova mostra personale di Regina dedicata alla sua produzione futurista e curata da Rachele Ferrario<sup>680</sup>. La mostra, piccola ma preziosa e ben curata, allineava poche opere e un certo numero di disegni e "cartamodelli" coevi, attraverso i quali si poteva cogliere molto bene come Regina amasse passare dal disegno alla scultura solo dopo aver approntato un manufatto intermedio che potesse fungere da luogo e strumento di verifica tridimensionale dell'idea tratteggiata sul foglio<sup>681</sup>. In confronto alla qualità della mostra, il testo critico della Ferrario<sup>682</sup> è forse invece meno interessante, sebbene abbia il grandissimo merito di trascrivere – ed è la prima volta che ciò accade in settant'anni – alcuni

---

<sup>678</sup> FRED LICHT, *Pensieri in libertà sulla scultura futurista*, in GIOVANNI LISTA, ADA MASOERO, a cura di, *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009, Milano, Skira, 2009, pp. 185-191.

<sup>679</sup> LUIGI SANSONE, a cura di, *F. T. Marinetti = Futurismo*, catalogo della mostra Milano, Fondazione Stelline, 12 febbraio - 7 giugno 2009, Motta, Milano, 2009, p. 214. Segnalo peraltro che l'opera è didascalizzata con il titolo *Marinetti accademico*, con una forzatura rispetto al titolo più consolidato che – data la mancanza di assolute certezze circa l'identificazione del personaggio ritratto – è forse eccessiva.

<sup>680</sup> RACHELE FERRARIO, a cura di, *Regina futurista. Opere degli anni Trenta*, catalogo della mostra Milano, Galleria Spaziotemporaneo, marzo - aprile 2009, Milano, Spaziotemporaneo, 2009. Si ricorderà che già l'anno precedente la Ferrario aveva curato la mostra dedicata alla presenza dell'arte contemporanea in Lomellina, senza però occuparsi – in quell'occasione – dell'analisi dell'opera reginiana, cui si era invece dedicato il co-curatore Campiglio.

<sup>681</sup> Segnalo, peraltro, che la scelta reginiana di utilizzare un materiale come la carta (leggero e per definizione bidimensionale) per provare l'efficacia della sua scultura, mi pare già di per sé decisamente emblematica della direzione della sua ricerca. Della questione, comunque, si tornerà a parlare più avanti.

<sup>682</sup> RACHELE FERRARIO, *"Non si sbaglia strada, si è sempre noi, figli del nostro tempo"*, in RACHELE FERRARIO, a cura di, *Regina futurista. Opere degli anni Trenta*, catalogo della mostra Milano, Galleria Spaziotemporaneo, marzo - aprile 2009, Milano, Spaziotemporaneo, 2009, s.p.

pensieri affidati da Regina ai suoi inseparabili taccuini; tuttavia, dal momento che su di essi si tornerà in seguito, è forse utile rimandare la loro citazione al momento più opportuno.

Nel mese di aprile, alcuni lavori di Regina sono presenti alla piccola mostra *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, allestita appunto nella cittadina lomellina a cura dell'Associazione Culturale Progetto Voghera<sup>683</sup>. La rassegna non ha particolari pretese, se non quelle di rimembrare le origini lomelline («tra Voghera e Pontecurone») della «leggenda futurista»<sup>684</sup> e quella di valorizzare i futuristi pavesi, tra cui sono presenti – oltre a Regina – Rognoni, Soggetti e Masnata (più Bot che piuttosto inspiegabilmente viene aggregato al gruppo dei pavesi). Accanto a questi, inoltre, si trova una sezione dedicata al «Futurismo italiano» in cui sono rappresentati – ma quasi tutti con opere di scarso rilievo – Balla, Baldessari, Benedetto, Boccioni, Bruschetti, Ciacelli, Crali (con un'opera del 1952 ed una del 1964, e senza che si spieghi nulla in proposito!), Depero, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Menin, Prampolini, Severini (con una litografia del 1920) e Thayaht. Infine, in una apposita sezione riservata – chissà per quale motivo – al «Futurismo siciliano», compaiono opere di Vittorio Corona, Giulio D'Anna, Pippo Rizzo e Giovanni Varvaro.

La mostra e il catalogo sono dunque piuttosto rabberciati; appena più significativo, ma comunque indicativo di un impegno organizzativo insolito che va elogiato, è il convegno di studi collegato all'esposizione, che si tiene – con felice scelta "futurista" – il 18 aprile all'Aeroporto di Rivanazzano<sup>685</sup>. A questa piccola occasione di incontro – per quel che ci interessa più da vicino – vengono presentate soprattutto due relazioni interessanti ai fini della nostra indagine: Silvia Ferrari tiene un intervento sul tema *Pavia confluenza di futurismi*<sup>686</sup>, mentre Anna Zelaschi si occupa di *Regina e il*

---

<sup>683</sup> *1909-2009 L'eresia futurista da Voghera all'universo*, catalogo della mostra Voghera, Sala Luisa Pagano, 4-26 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009. Le opere reginiane esposte sono la *Piccola Italiana*, la *Fanciulla con trecce*, le *Donne abissine*, la *Nave* (o meglio il *Piroscafo*) e il *Veliero* (corredato anche da un bozzetto su carta); inoltre, è esposto un ritratto di Regina realizzato a pastello dal marito Luigi Bracchi.

<sup>684</sup> LEONARDO GALLINA, *L'eresia futurista*, in *1909-2009 L'eresia futurista da Voghera all'universo*, catalogo della mostra Voghera, Sala Luisa Pagano, 4-26 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 6-10. A puro titolo di curiosità, segnalo che all'interno del testo di Gallina si trova anche un albero genealogico della famiglia Marinetti, che risale sino ad un «Giuseppe Marinetti (Mainetti)» nato nel genovese e trasferitosi «come massaro dei nobili Cattaneo» a Pontecurone, dove «l'8 marzo 1707 sposa Maria Angela Grondona (di Retorbido)» (*ivi*, p. 7).

<sup>685</sup> *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, Atti del Convegno, Aeroporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009.

<sup>686</sup> SILVIA FERRARI, *Pavia confluenza di futurismi*, in *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, Atti del Convegno, Aeroporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 24-33.

*suo museo*<sup>687</sup>. Tra i due interventi, quello più significativo è quello della Zelaschi, che rielabora la sua vecchia tesi di laurea aggiornandola con considerazioni di varia natura (su di esso, o meglio sulla tesi da cui deriva, si tornerà fra poco).

Nello stesso mese di aprile 2009 viene inoltre pubblicato su «Viglevanum» l'articolo di Campiglio sulla fortuna critica di Regina negli anni Trenta<sup>688</sup> che abbiamo già ampiamente citato e commentato nel primo capitolo. Pur con le imprecisioni già segnalate, il contributo di Campiglio è condotto con scrupoloso rigore, ed ha tra l'altro il merito di aver riscoperto per primo l'interesse degli articoli di "Albano" (che come abbiamo visto Campiglio identifica correttamente con Albano Rossi, pur non collegandolo alle posizioni di «Nuovo Futurismo»)<sup>689</sup>, e quello di aver individuato nell'insistenza sui materiali e sulla questione dell'arte decorativa le principali questioni poste dalla critica del tempo dinnanzi alle opere reginiane<sup>690</sup>.

Alla fine dell'anno del centenario, la Galleria Cavour di Padova ospita un'ampia rassegna dedicata alla scultura futurista, ricca di ben ottantaquattro opere: curata da Beatrice Buscaroli, Roberto Floreani e Giovanna Possamai Vita<sup>691</sup>, l'esposizione allinea lavori di tutti i migliori interpreti della scultura futurista (eccetto Boccioni, purtroppo), cui aggiunge però anche alcuni saggi ad opera di scultori meno noti o di artisti che raramente si sono dedicati all'arte plastica, ma che comunque sono tutti più o meno latamente avvicinati al Futurismo (alcuni, forse, a mio avviso anche *troppo* latamente, nonostante già in precedenza se ne sia trattato in altre rassegne dedicate a diversi svolgimenti locali del Futurismo)<sup>692</sup>.

---

<sup>687</sup> ANNA ZELASCHI, *Regina e il suo museo*, in *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, Atti del Convegno, Aeroporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 34-48.

<sup>688</sup> PAOLO CAMPIGLIO, *Opinioni a confronto. L'opera di Regina negli anni trenta vista dai contemporanei*, in «Viglevanum», aprile 2009, pp. 50-63.

<sup>689</sup> *Ivi*, pp. 61-62.

<sup>690</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>691</sup> BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

<sup>692</sup> Regina è presente in mostra con *Sofà, Spiaggia, Maschera simultanea e L'amante dell'aviatore* (*ivi*, pp. 84-87). Oltre alla pavese, e oltre naturalmente al Mino Rosso esplicitamente citato nel sottotitolo della rassegna (il quale è presente addirittura con quaranta opere), sono esposte sculture di Baldessari, Balla, Renato Bertelli, Corrado Cagli, Leonardo Castellani, Sandro Cherchi, Mino Delle Site, Depero, Di Bosso, Dottori, Farfa, Corrado Forlin, Tullio d'Albisola, Torido Mazzotti, Ram, Marisa Mori, Giorgio Morigi, Munari, Ivos Pacetti, Umberto Peschi, Giovanni Possamai, Thayah e Wladimiro

In linea di principio, data l'abbondanza di opere (alcune delle quali veramente notevoli e difficilmente visibili altrimenti), la mostra avrebbe potuto porsi come un'occasione di confronto e di indagine assai importante, poiché si trattava forse della prima volta in cui un numero così alto di sculture futuriste (e parafuturiste) aveva potuto essere ospitato in una sola esposizione; tuttavia, sia visitando la mostra sia – soprattutto – leggendone il catalogo, ci si poteva rendere immediatamente conto che semmai essa è stata un'occasione perduta. Partendo dalla mostra, innanzitutto, non si poteva non notare la mancanza – davvero sorprendente – di un percorso di visita, poiché all'interno della struttura della Galleria ci si poteva muovere davvero in qualunque modo, non solo per la mancanza di adeguate indicazioni, ma proprio perché la logica di presentazione ed accostamento dei pezzi (che non era né cronologica né definita da considerazioni formali) era del tutto inintelligibile, ed appariva insomma piuttosto casuale. Posto questo, e pur ribadendo l'interesse dei lavori esposti, non si può nascondere che anche il catalogo è per varie ragioni molto deludente. Innanzitutto, sbalordisce letteralmente il fatto che nel catalogo di una mostra che si autodefinisce un «omaggio a Mino Rosso», e in cui appunto l'artista torinese è presente con quaranta sculture (quasi l'esatta metà del totale dei pezzi esposti) manchi ogni approfondimento sulla sua opera, di cui si tratta solo molto rapidamente in uno dei cinque testi critici<sup>693</sup>; e la cosa stupisce ancor di più quando si pensi che – al contrario – uno dei contributi approfondisce l'analisi dell'opera di Boccioni (ovvero, abbiamo detto, dell'unico grande assente)<sup>694</sup>, e un altro la produzione di Possamai, Castellani e Forlin, che pure sono presenti in mostra – complessivamente – con sole quattro opere in tre<sup>695</sup>. Inintelligibile mi pare anche la logica con cui si è scelto di dedicare una apposita scheda critico-

---

Tulli. Tra questi nomi, diversi possono essere qualificati come "futuristi" solo interpretando il "Futurismo" come una categoria persino più larga di quanto esso non fosse già di per sé: si pensi a Cherchi o a Castellani, ma anche a Cagli, o ancora a Possamai, la cui partecipazione all'esperienza di «Nuove Tendenze» non è forse sufficiente – quanto meno senza spiegare apertamente i motivi della scelta – per giustificare l'inserimento di un'opera come la *Vecia Marinela* (che forse Marinetti avrebbe definito «passatista») in una mostra in cui troviamo tanti scultori genuinamente avanguardisti.

<sup>693</sup> ROBERTO FLOREANI, *Futurismo antineutrale*, in BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 13-24: 22.

<sup>694</sup> BEATRICE BUSCAROLI, *Superarlo superarlo superarlo*, in BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 27-31.

<sup>695</sup> ALESSANDRA POSSAMAI VITA, *Giovanni Possamai, Leonardo Castellani e Corrado Forlin: la libertà sperimentale di tre protagonisti della scultura futurista*, in BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 33-45.

biografica proprio a Regina<sup>696</sup>, quando nessun altro artista è stato trattato in questo modo (tanto meno il povero Mino Rosso); più comprensibile, invece, è che una scheda abbia potuto essere dedicata ad un argomento specifico come *La ceramica albisolese e il secondo futurismo*<sup>697</sup> (ma resta comunque da chiedersi che cosa abbia a che fare una scheda tematica di questo tipo con una scheda come quella su Regina).

Per quanto concerne, infine, l'analisi specifica dei contributi critici, l'unico che parli di Regina – fatta salva una citazione rapidissima e scarsamente significativa da parte di Floreani<sup>698</sup> – è l'apposita scheda redatta da Rachele Ferrario, la quale però si limita sostanzialmente a riproporre quanto aveva già scritto nel catalogo della mostra da lei curata presso la Galleria Spaziotemporaneo. Tuttavia, anche concentrandosi più in generale sulla questione della scultura futurista, le valutazioni interessanti sono pochissime: forse, si può sottoscrivere solo quanto afferma il titolo del contributo della Buscaroli («Superarlo superarlo superarlo», riferito all'atteggiamento con cui molti scultori futuristi devono aver sentito la necessità di andare oltre il modello eccezionale, ma irripetibile, costituito dalla scultura boccioniana)<sup>699</sup>.

### **2.39 Gli studi di Anna Zelaschi (1995-2010)**

Nel 1995 la studiosa medese Anna Zelaschi – all'epoca laureanda presso l'Università di Pavia – dedica all'illustre concittadina la sua tesi di laurea, di cui è relatrice Marilisa Di Giovanni<sup>700</sup>. La Zelaschi si pone innanzitutto l'obiettivo di creare un catalogo delle sculture della Collezione Museale

---

<sup>696</sup> RACHELE FERRARIO, *Regina e la scultura. Una donna futurista*, in BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 134-136.

<sup>697</sup> RICCARDO ZELATORE, *La ceramica albisolese e il secondo futurismo*, in BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 138-141.

<sup>698</sup> ROBERTO FLOREANI, *Futurismo antineutrale*, in BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 13-24: 22.

<sup>699</sup> BEATRICE BUSCAROLI, *Superarlo superarlo superarlo*, in BEATRICE BUSCAROLI, ROBERTO FLOREANI, ALESSANDRA POSSAMAI VITA, a cura di, *Scultura futurista 1909-44. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra Padova, Galleria Cavour, 24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 27-31: 27.

<sup>700</sup> ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995.

Regina, redigendo una scheda critica per ciascuna di esse<sup>701</sup>; inoltre, a tali schede sono affiancati un capitolo di *Notizie biografiche*<sup>702</sup> e una *Sintesi critica*<sup>703</sup>. Le *Notizie biografiche* sono redatte con discreta attenzione, e in particolare la Zelaschi riporta alcuni dati inediti e di prima mano, poiché ricavati da testimonianze dirette da parte di alcuni parenti medesi di Regina (in particolare la signora Venturina Poggi, cugina dell'artista; di tali notizie verificheremo la credibilità nel prossimo capitolo). Anche le schede delle opere costituiscono un materiale molto utile, soprattutto perché offrono descrizioni attente di ogni singolo pezzo e ne elencano le problematiche di conservazione; notevole è il tentativo di dare – per la prima volta – quanto meno una cronologia relativa delle opere, ma l'analisi è condotta sul solo materiale medese e soprattutto poche sono le valutazioni più strettamente critiche (in particolare, mancano accenni ai possibili modelli dell'artista, e questo è forse il maggior limite della tesi, che sembra studiare Regina come un'artista isolata dal contesto culturale ed artistico entro cui si calava). La *Sintesi critica* con cui la Zelaschi conclude la sua tesi è invece – in assoluto – il primo tentativo di generale ricapitolazione del dibattito critico reginiano, ed è dunque già di per se stessa meritoria; tuttavia, essa è non solo molto stringata, ma anche redatta secondo criteri decisamente opinabili. Innanzitutto, sono liquidate in pochissime parole le valutazioni dei commentatori coevi, peraltro giustificando la decisione in maniera piuttosto discutibile<sup>704</sup>, e secondariamente va detto che l'autrice sembra basare tutta la sua conoscenza della bibliografia reginiana anteriore agli anni Settanta sull'antologia critica riportata in chiusura del catalogo della mostra modenese del 1979<sup>705</sup>. Infine, nelle conclusioni inglobate all'interno della sintesi critica stessa, la Zela-

---

<sup>701</sup> *Ivi*, pp. 21-132. Macroscopico limite della tesi, ovviamente, è la mancanza di riferimenti alla collezione di opere e disegni dell'Archivio Fermani, imprescindibile punto di riferimento per ogni lavoro su Regina.

<sup>702</sup> *Ivi*, pp. 4-20.

<sup>703</sup> *Ivi*, pp. 133-158.

<sup>704</sup> «D'interesse ancora maggiore, a parer mio, è analizzare gli interventi più recenti, ossia di coloro che si sono occupati di Regina e delle opere da lei create, nel ventennio da me studiato, non nel momento in cui queste sculture sono state rese note al pubblico attraverso le mostre, collettive o personali, ma in anni in cui la produzione della scultrice è indirizzata ormai verso l'uso di un nuovo materiale, il plexiglas, lontano, come resa ed effetto, da alluminio, ferro e latta con cui sono state realizzate le opere sopra nominate. Soprattutto questi giudizi vengono espressi non "a caldo", dunque tacciabili di facile entusiasmo di massa in senso sia positivo, che negativo, ma, a debita distanza di tempo e, perciò, da considerarsi più obiettivi» (*ivi*, pp. 135-136).

<sup>705</sup> Ogni estratto da lei riportato nella tesi non è infatti citato direttamente, ma compare attraverso la mediazione del volume curato da Marisa Vescovo.

schi ricapitola le sue ipotesi di datazione, proponendo però anche giudizi ulteriori – che poco o nulla hanno a che fare con le date – che sono a mio parere difficilmente condivisibili<sup>706</sup>.

Quindici anni più tardi, ovvero all'inizio del 2010, la Zelaschi pubblica poi una piccola monografia dedicata all'opera di Regina tra gli anni Venti e i Quaranta<sup>707</sup>. Tale studio (che è in assoluto la seconda vera e propria monografia dedicata a Regina dopo quella scheiwilleriana del 1971) raccoglie il lavoro già in precedenza svolto dall'autrice prima per la sua tesi di laurea e poi per il convegno di Rivanazzano del 2009, e di conseguenza ne condivide pregi e difetti. In particolare, il primo, il secondo e il quarto paragrafo (quest'ultimo dedicato alla «fortuna critica») riprendono alla lettera quanto già pubblicato negli atti del convegno<sup>708</sup>, mentre il terzo deriva sostanzialmente – con alcune modifiche – dalla tesi di laurea<sup>709</sup>; infine, pur non essendo tratto alla lettera dalla tesi, anche il quinto ed ultimo paragrafo<sup>710</sup> (dedicato all'analisi delle opere del Museo Regina di Mede Lomellina, di cui la Zelaschi propone una cronologia relativa ed assoluta) deriva in ultima analisi dalle considerazioni a suo tempo avanzate, nella tesi, all'interno delle schede delle opere del Museo.

---

<sup>706</sup> Ad esempio, proprio nell'ultima pagina la Zelaschi sostiene che negli anni Cinquanta la «musa ispiratrice» di Regina sia tornata ad essere «la natura»: se questo può sostanzialmente valere per gli anni Quaranta, certo per il decennio seguente risulta difficile da sostenere. Soprattutto, mi sembra avventuroso affermare che Regina, negli anni Cinquanta, opera «un ritorno al passato [...], che ai più potrebbe sembrare un'inversione di marcia, perché Regina, in questo caso, ritorna a ciò che, divenutole stretto solo qualche anno prima, aveva tralasciato, ma che, in realtà, è indice di un animo artistico sempre teso ai cambiamenti, anche quando essi significano un ritorno al passato» (*ivi*, p. 158).

<sup>707</sup> ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Guardamagna Editori, 2010.

<sup>708</sup> ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Guardamagna Editori, 2010, pp. 11-35: 11-19 e 22-26; ANNA ZELASCHI, *Regina e il suo museo*, in *Futurismo pavese*, Atti del Convegno, Aereoporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 34-48: 34-38 e 42-45.

<sup>709</sup> ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Guardamagna Editori, 2010, pp. 11-35: 20-22; ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, pp. 17-20.

<sup>710</sup> ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Guardamagna Editori, 2010, pp. 11-35: 27-35; ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, pp. 21-132.

#### **2.40 Il secondo fondamentale punto di riferimento: Paolo Campiglio e la mostra di Palazzolo sull'Oglio (2010)**

Appena prima della pubblicazione della monografia della Zelaschi (che è data alle stampe nel febbraio del 2010), era stata inaugurata a Palazzolo sull'Oglio, nel bresciano, la mostra *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, curata da Paolo Campiglio e allestita presso le sale della Fondazione Ambrosetti arte contemporanea (della quale Campiglio era all'epoca, ed è ancora attualmente, il «Collaboratore scientifico») <sup>711</sup>.

Tale mostra è senza dubbio l'esposizione reginiana più importante dai tempi dell'antologica curata da Caramel nel 1991, sia sul piano della qualità e della ricchezza, sia sul piano dell'approfondimento critico: si tratta in effetti di una rassegna assai documentata, che giunge a coronamento di un lavoro di ricerca che – pur non essendo esaustivo, come si vedrà nei prossimi capitoli – è stato comunque senz'altro molto importante e approfondito, e soprattutto è stato condotto da Campiglio (che peraltro, essendosi già più volte occupato di Regina, conosceva già molto bene l'opera dell'artista) direttamente su materiali in buona parte inediti, conservati presso l'Archivio Fermani e presso il Museo Regina di Mede. Per tali ragioni, il saggio introduttivo di Campiglio <sup>712</sup> è certamente uno dei testi in assoluto più importanti dell'intero dibattito critico reginiano, e va dunque analizzato con particolare attenzione.

Già il titolo della rassegna è significativo della notevole ampiezza che si è voluto dare alla mostra: Regina è «Futurismo, arte concreta e oltre», ovvero è un'artista che «lungi dall'essersi arrestata alle secche dell'aerofuturismo degli anni trenta, forte di una solidità inventiva che la rendeva indipendente dalle correnti e dalle mode, lontana da proclami e capace di coltivare la linfa di un intimo e fanciullesco stupore, una sana ingenuità che è solo del poeta, [...] ha condotto una ricerca appartata ma continuativa nell'arco di un quarantennio all'insegna della sperimentazione» <sup>713</sup>; e come sottolinea ancora Campiglio (e come del resto già abbiamo anticipato), «dopo lo studio di Luciano Caramel [...] nel 1991 [...] non vi sono stati altri approcci con uno sguardo complessivo» <sup>714</sup>. Contestualmente, peraltro, Campiglio mette anche in luce come sia a suo avviso limitativo affrontare l'a-

---

<sup>711</sup> 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.

<sup>712</sup> 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.

<sup>713</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>714</sup> *Ibidem*.

nalisi dell'opera reginiana utilizzando le «categorie correnti delle "donne artiste" e delle "donne futuriste", come oggi si vuole», e sottolinea – al contrario – la necessità di «un approccio analitico»: in qualche modo, cioè, nella sua prospettiva totalizzante che riguarda l'intera parabola creativa dell'artista, Campiglio sembra qui polemizzare (sia pur solo implicitamente) soprattutto con l'impostazione proposta pochi mesi prima da Mirella Bentivoglio nel volume che abbiamo citato, in cui impropriamente e forzosamente l'intera produzione di Regina veniva analizzata nell'ambito di uno studio dedicato al solo Futurismo "al femminile"<sup>715</sup>. Obiettivo primario della rassegna palazzolese, dunque, è stato quello di ricostruire – nonostante i «persistenti problemi di datazione di molte opere dell'artista» – l'intero «iter creativo della protagonista», con una particolare attenzione (quasi inedita, se si eccettuano alcuni spunti nella mostra curata dalla Vescovo e soprattutto la bella tesi di diploma accademico di Marina Mariani) per «i rapporti e le connessioni tra disegno e opera»<sup>716</sup>.

Dopo aver dedicato pochissime righe al periodo di formazione dell'artista (a proposito del quale non è neppure citato l'apprendistato presso Alloati su cui pure, invece, lui stesso aveva insistito nella mostra vigevanese del 2008), Campiglio passa ad esaminare *Regina futurista*, non solo in rapporto a Mino Rosso e Fillia, ma anche a Depero (le opere reginiane esposte alla personale milanese del 1931, tra cui un *Cigno* e una *Colomba* in alluminio, un *Uccello* in ottone e un *Pavone* in latta «dovevano costituire un meccanico artificiale bestiario alla Depero»), ad Archipenko (la *Spiaggia* risente della «scomposizione dei piani» dell'ucraino), a Gonzales (la *Signora Provinciale* dimostra l'assimilazione del suo «calibrato gioco antiscultoreo»), a Nizzoli (i famosi manichini del Bar Craja, e ancor prima quelli per lo stand della SNIA Viscosa del 1928)<sup>717</sup>.

A questo punto, dopo aver citato le solite parole di Persico e dopo aver esaminato rapidamente le composizioni polimateriche di Regina (citando, tra l'altro, anche quanto scritto dall'artista su uno dei taccuini di cui poi si parlerà), Campiglio ripercorre la storia della partecipazione di Regina alle mostre futuriste, intercalando tale narrazione sia con alcuni rapidi incisi critici, sia con la citazione di recensioni dell'epoca (e in tal senso, anche in virtù del suo precedente studio sul dibattito critico reginiano – che abbiamo già commentato – Campiglio è il primo che non si sia limitato a citare solamente i ben noti testi di Persico e della Menni Giolli)<sup>718</sup>. Poi, lo studioso prosegue trattando dei

---

<sup>715</sup> *Ibidem*. Tuttavia, è più che evidente che per un'analisi incentrata strettamente sul periodo futurista di Regina la questione della partecipazione al movimento da parte delle donne non può essere elusa.

<sup>716</sup> *Ibidem*. In questo modo, peraltro – precisa Campiglio –, è anche possibile cogliere «i percorsi carsici di idee affiorate in un tempo e riprese a distanza di anni, in una sostanziale continuità di approcci e di forme» (*ivi*, p. 12).

<sup>717</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>718</sup> *Ivi*, pp. 15-20.

disegni e delle opere degli anni Quaranta e comincia ad analizzare le opere degli anni del MAC<sup>719</sup>, dei quali in seguito propone una sorta di cronistoria, anche in questo caso inserendo all'interno di essa i suoi brevi giudizi critici<sup>720</sup>. Infine, legge l'opera de *L'ultimo decennio*<sup>721</sup>, definendo tra l'altro gli esperimenti pittorico-poetici «poesia visiva»<sup>722</sup> *tout court*. Completa il catalogo la *Biografia* dell'artista, che pur essendo in alcuni punti imprecisa (lo si vedrà nei prossimi capitoli) è sostanzialmente buona, anche perché arricchita da considerazioni critiche che ben inquadrano l'opera della scultrice pavese.

Il testo di Campiglio è senz'altro una sintesi molto attenta, ed anzi costituisce oggi – accanto al testo di Caramel del 1991 – l'imprescindibile punto di partenza per qualunque studio sull'opera di Regina.

Grazie ad un'ampia e attentissima campagna di comunicazione, la mostra di Palazzolo viene recensita moltissime volte, sia su quotidiani e riviste che sul web; in questa sede, tuttavia, ci si limiterà a citare le sole segnalazioni a stampa (che sono ben 99!), poiché quelle online sono tutte segnalazioni semplicemente informative, che ripropongono ovunque i redazionali preparati dall'ufficio stampa (peraltro ottimi, se si eccettuano alcune imprecisioni). Inoltre, data l'enorme messe di materiale, conviene immediatamente distinguere gli articoli veri e propri dalle semplici segnalazioni (più o meno sintetiche o precise): mentre di queste ultime, che sono di scarsissimo interesse e comunque facilmente reperibili, non si proporrà un'analisi<sup>723</sup>, ci si soffermerà invece – al netto delle

---

<sup>719</sup> *Ivi*, pp. 20-22.

<sup>720</sup> *Ivi*, pp. 22-26

<sup>721</sup> *Ivi*, pp. 26-28.

<sup>722</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>723</sup> Di seguito l'elenco completo delle segnalazioni: *Appuntamenti. Regina*, in «Arte a Milano - supplemento di Arte e Critica», dicembre 2009; *Le Mostre d'Arte. Regina Cassolo Bracchi. Futurismo arte concreta e oltre*, in «Collezionare», 15 dicembre 2009; *Mostre in Italia. Regina Cassolo Bracchi alla Fondazione Ambrosetti*, in «Arte contemporanea», gennaio 2010; *Regina. Futurismo arte concreta e oltre*, in «ArteCultura», gennaio 2010; *L'Agenda delle mostre. Regina. Futurismo arte concreta e oltre*, in «Stile Arte», gennaio 2010; CHIARA GATTI, *Le sculture leggere della Regina futurista*, in «TuttoMilano», 14 gennaio 2010; *Weekend d'arte. Regina, ma solo di nome*, in «Sette - inserto Corriere della Sera», 14 gennaio 2010; *140 opere della Regina Futurista*, in «Corriere dell'Arte», 15 gennaio 2010; SERGIO D'ASNASCH, *La scultura futurista di Regina*, in «Ansa», 15 gennaio 2010; Paolo Campiglio cura "Regina", in «La Voce del Popolo», 15 gennaio 2010; *Le Mostre d'Arte. Regina Cassolo Bracchi. Futurismo arte concreta e oltre*, in «Collezionare», 15 gennaio 2010; [GIAN MARCO WALCH], *Sculture e disegni: il Futurismo ha la sua Regina*, in «Il Giorno», 16 gennaio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 16 gennaio 2010; *Regina, la Futurista*, in «QN», 17 gennaio 2010; *Fiere, sagre, mostre. Regina*, in «Famiglia Cristiana», 17 gennaio 2010; *Aprire la mostra Bracchi*, in «Il Giorno», 17 gennaio 2010; *Regina a Mede dagli anni '20 ai '70*, in «Avvenire», 19 gennaio 2010; *Mostre e Musei in*

rapide informative – su trenta articoli veri e propri di vario interesse, che si esamineranno con maggior attenzione (sebbene anche molti di essi siano piuttosto sommari).

---

*Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 19 gennaio 2010; *Appuntamenti. Regina Cassolo a Palazzolo sull'Oglio*, in «La Provincia Pavese», 20 gennaio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 20 gennaio 2010; *Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Vita», 22 gennaio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 23 gennaio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 28 gennaio 2010; *Fino al 9 aprile c'è Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «La Voce del Popolo», 29 gennaio 2010; *Laboratori da Regina a Palazzolo sull'Oglio*, in «Il Giorno», 31 gennaio 2010; *Arte e Cultura. Il Futurismo di Regina*, in «Vivi Lombardia», febbraio 2010; *Appuntamenti. Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Arte e Milano – supplemento Arte e Critica», febbraio 2010; *100 Mostre. Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Artedossier», febbraio 2010; *Almanacco. Regina*, in «Qui Touring», febbraio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 2 febbraio 2010; *Appuntamenti. Regina Cassolo a Palazzolo sull'Oglio*, in «La Provincia Pavese», 3 febbraio 2010; *Regina del Futurismo*, in «Il Giornalino», 7 febbraio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 7 febbraio 2010; *Domenica da Regina alla Fondazione*, in «BresciaOggi», 11 febbraio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 11 febbraio 2010; *Percorsi didattici per Regina*, in «La Voce del Popolo», 12 febbraio 2010; *Percorso alla Ambrosetti*, in «Giornale di Brescia», 13 febbraio 2010; *Le Mostre d'Arte. Regina Cassolo Bracchi. Futurismo arte concreta e oltre*, in «Collezionare», 15 febbraio 2020; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 16 febbraio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 17 febbraio 2010; *Oltre confine. Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Corriere del Ticino», 18 febbraio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 18 febbraio 2010; *Laboratori da Regina a Palazzolo sull'Oglio*, in «Il Giorno», 21 febbraio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 21 febbraio 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 26 febbraio 2010; *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Antiquariato», 28 febbraio 2010; *Omaggio antologico a Futurist Lady*, in «Arca», 28 febbraio 2010; *Carnet eventi. Evoluzione stilistica*, in «Spazio Casa», 28 febbraio 2010; *Frammenti d'arte. Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Arte In», 28 febbraio 2010; *L'altra metà della scultura*, in «News Magazine Esselunga», marzo 2010; *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Ladies & Gentlemen», marzo 2010; [MATTEO FERRARELLI], *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «In Arte», marzo 2010; *Regina*, in «Arte», marzo 2010; *Almanacco. Regina*, in «Qui Touring», marzo 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 4 marzo 2010; *Weekend Lombardia. Sguardi sul Futur...ismo*, in «Cronaca Qui», 6 marzo 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 9 marzo 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 10 marzo 2010; *Una domenica da "Regina" laboratori didattici*, in «BresciaOggi», 11 marzo 2010; *Arte, laboratorio alla Ambrosetti*, in «Giornale di Brescia», 12 marzo 2010; *Ultima domenica da Regina alla Fondazione Ambrosetti*, in «Giornale di Brescia», 26 marzo 2010; *Mostre e Musei in Lombardia. Regina Cassolo Bracchi*, in «Corriere della Sera - Milano», 30 marzo 2010; *Appuntamenti con l'arte. Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «ArteCultura», aprile 2010; *100 Mostre. Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Artedossier», aprile 2010; *Almanacco. Regina*, in «Qui Touring», aprile 2010; *Regina in mostra*, in «La Provincia Pavese», 6 aprile 2010; *Prorogata la mostra sul Futurismo*, in «Giornale di Brescia», 6 aprile 2010.

Il primo articolo interessante viene pubblicato nel dicembre 2009 – ovvero già prima dell'inaugurazione della mostra – sulle pagine di «Art & Art», ed è firmato da Francesco Minerva<sup>724</sup>: si tratta di un'ampia e dettagliata presentazione della rassegna, che tuttavia appare molto chiaramente debitrice del saggio di Campiglio in catalogo e del materiale fornito dall'ufficio stampa; simile, ma meno ampia, è anche la recensione de «La provincia pavese» del 13 gennaio<sup>725</sup>, che dedica dunque un certo spazio ad una delle glorie del locale Futurismo.

Il primo contributo che si possa propriamente definire critico è quello di Fausto Lorenzi per «Il Giornale di Brescia» del 14 gennaio<sup>726</sup>: d'altra parte, la mostra si svolge in provincia di Brescia, e di conseguenza i quotidiani locali non possono che trattarne in maniera più approfondita di quanto non facciano altre testate. Pur nella sua brevità, il testo di Lorenzi – attento e ben documentato – offre un ottimo spaccato del Futurismo e della partecipazione di Regina ad esso, e contiene anche incisi acuti; tra di essi, quello in cui Lorenzi contestualizza l'opera reginiana nella Milano degli anni Trenta, con un occhio al giudizio di Persico citato da Campiglio e un altro alla "modulazione" cara a Melotti<sup>727</sup>.

Un nuovo articolo da citare certamente è quello di Chiara Gatti per «la Repubblica» del 15 gennaio<sup>728</sup>, ma in questo caso perché davvero pieno di dati scorretti o quanto meno di congetture liberamente derivate da una personalissima lettura del catalogo curato da Campiglio<sup>729</sup>. Puntuale, ma non particolarmente interessante, è l'articolo non firmato, ma attribuibile a Viviana Devoto, che compare su «Il Brescia» dello stesso 15 gennaio<sup>730</sup> (spicca soprattutto l'interpretazione del "futura-

---

<sup>724</sup> FRANCESCO MINERVA, *Regina Cassolo Bracchi. Futurismo arte concreta e oltre*, in «Art & Art», dicembre 2009.

<sup>725</sup> *Regina Cassolo, 40 anni d'arte*, in «La provincia pavese», 13 gennaio 2010.

<sup>726</sup> FAUSTO LORENZI, *Una Regina dal Secondo Futurismo all'Arte concreta*, in «Giornale di Brescia», 14 gennaio 2010.

<sup>727</sup> «Nella Milano di Fontana e di Melotti, Regina apprese a lavorare su un concetto di spazio-tempo fluido, sicché si oppose al modellato, ai volumi, per delle sculture – sul confine tra decorazione e arte pura – che non invadessero lo spazio, ma lo modulassero. Moduli musicali, attraverso un disegno incarnato in una materia sottile di ritagli e fili metallici» (*ibidem*).

<sup>728</sup> CHIARA GATTI, *Una Regina dell'arte in viaggio nel Futurismo*, in «la Repubblica - Milano», 15 gennaio 2010.

<sup>729</sup> Nell'articolo della Gatti risulta ad esempio che Regina «fin dai banchi di Brera, sezionava i fiori per cavarne motivi astratti», «che si ispirò alle novità del Bauhaus prima che facessero il giro del mondo», e addirittura «che definiva le sue sculture "concrete", ben prima di aderire (nel '51) alle file del MAC» (quando invece, semmai, tale definizione fu utilizzata da Regina in un secondo momento, retrospettivamente, per indicare opere che in precedenza erano nate con intenzioni e titoli diversi). Inoltre, piuttosto avventurosa – perché nient'affatto documentata neppure dalla mostra palazzolese – è anche la notazione circa «l'impennata degli esordi, quando *nel giro di pochi mesi* [il corsivo è mio, ndr] passò dai ritratti patinati ai volti in alluminio, miracolo di sintesi e leggerezza».

<sup>730</sup> [VIVIANA DEVOTO], *Una domenica da "Regina"*, in «Il Brescia», 15 gennaio 2010.

smo" di Regina come «"uscita dagli schemi"»), mentre più significativo – nonostante alcune imprecisioni nei dati – è l'articolo di presentazione su «BresciaWeek», supplemento del quotidiano bresciano «Bresciaoggi»<sup>731</sup>. Sintetica ma precisa è la recensione di Chiara Vanzetto per il «Corriere della Sera»<sup>732</sup>, mentre più ampia – ma chiaramente derivata dallo stesso redazionale cui aveva fatto riferimento la prima recensione che abbiamo citato – è la lettura di Paola Pettinati per «La Regione Ticino»<sup>733</sup>. Dal Ticino si passa poi alla vicina Tirano con l'articolo pubblicato il 19 gennaio su «La provincia di Sondrio»<sup>734</sup>, in cui però la figura di Regina è per lo un più pretesto per ricordare il marito Luigi Bracchi e le sue parentele valtelinesi.

Poco più che puramente informativo è l'articolo del «Giornale di Brescia» del 22 gennaio<sup>735</sup>, mentre acuto – seppur veramente brevissimo – è il contributo di Carlo Alberto Bucci per «la Repubblica» del giorno successivo (in particolare, Bucci coglie l'interesse del percorso proposto dalla mostra tra disegni, bozzetti, modelli in carta e opere finite)<sup>736</sup>; il giorno dopo è poi la volta di «Lombardia Oggi», in cui Fabrizio Rovesti definisce con intelligenza Regina «aeropittrice "di facciata"»<sup>737</sup>. Il 25 gennaio Fiorella Minervino offre una efficace sintesi della mostra su «La Stampa»<sup>738</sup>, mentre le considerazioni di Filippo Rizzi sull'«Avvenire» sono decisamente azzardate («stelle polari di ispirazione per quest'artista saranno Marinetti e Bauhaus»; «Piero Manzoni, Marcello Nizzoli e Bruno Munari sono i grandi intellettuali da cui attinse il suo sapere di artista "antiromantica" all'interno del MAC»)<sup>739</sup>; il 28 gennaio, invece, sul «Giornale di Brescia» compare un articolo piuttosto corposo, ma consistente esclusivamente in una descrizione dei laboratori didattici collegati alla mostra<sup>740</sup>. Ancora un giorno e Simona Maggiorelli su «Left»<sup>741</sup> (rivista di dichiarate simpatie di sinistra) cerca di svincolare Regina dalla «marmaglia guerrafondaia del secondo Futurismo» (le pregiudiziali politiche sono dure a morire), mentre ottima è la lettura di Emiliano Paladini sul «Corriere dell'Arte»<sup>742</sup>

---

<sup>731</sup> Regina. *Futurismo, arte concreta e oltre. La ragazza della prima metà del Novecento*, in «BresciaWeek - inserto BresciaOggi», 15 gennaio 2010.

<sup>732</sup> CHIARA VANZETTO, *La Regina che incantò Marinetti*, in «Corriere della Sera - Milano», 17 gennaio 2010.

<sup>733</sup> [PAOLA PETTINATI], *Regina, scultrice dalla vena "concreta"*, in «La Regione Ticino», 19 gennaio 2010.

<sup>734</sup> M.N.A., *Regina Bracchi, una futurista legata a Tirano*, in «La Provincia di Sondrio», 19 gennaio 2010.

<sup>735</sup> Palazzolo. *Il futurismo di Regina*, in «Giornale di Brescia», 22 gennaio 2010.

<sup>736</sup> CARLO ALBERTO BUCCI, *Disegni e modellini della Regina futurista*, in «la Repubblica», 23 gennaio 2010.

<sup>737</sup> FABRIZIO ROVESTI, *La Regina del plexiglass: riscoperta di una futurista*, in «Lombardia Oggi», 24 gennaio 2010.

<sup>738</sup> FIORELLA MINERVINO, *Una Regina d'avanguardia*, in «La Stampa», 25 gennaio 2010.

<sup>739</sup> FILIPPO RIZZI, *Un'autentica Regina dell'arte*, in «Avvenire», 26 gennaio 2010.

<sup>740</sup> Palazzolo. *Percorso didattico alla Ambrosetti*, in «Giornale di Brescia», 28 gennaio 2010.

<sup>741</sup> SIMONA MAGGIORELLI, *Regina, outsider futurista*, in «Left», 29 gennaio 2010.

<sup>742</sup> EMILIANO PALADINI, *La cosmologia naturista di Regina Cassolo*, in «Corriere dell'Arte», 29 gennaio 2010.

(tra l'altro, l'autore evidenzia come l'attenzione per il volo aerospaziale qualifichi Regina «con ogni probabilità come la prima *space-artist* italiana»).

Sul numero di gennaio-febbraio di «Architetti» Marco Vintem offre una buona sintesi della mostra<sup>743</sup>, ma più interessante è l'articolo su «Espoarte» (non firmato ma di Matteo Galbiati)<sup>744</sup>, che si sofferma in particolare – interpretandoli quali capolavori della mostra – sui fogli del *Linguaggio del canarino*; poco più che puramente informativa è invece la nota di Selene Tirelli per «La Voce di Mantova»<sup>745</sup>.

La recensione criticamente più significativa dell'intera mostra (e anzi forse l'unica che davvero dica qualcosa di nuovo, o comunque di insolito) è quella che compare sulla pagine de «L'Unità» il 13 febbraio, e che non a caso porta la firma autorevole di Renato Barilli<sup>746</sup>. Dopo aver notato come «le fin troppo numerose mostre indette per celebrare il centenario dalla nascita del Futurismo molto di nuovo non hanno potuto dire sui massimi esponenti del Futurismo [...], ma senza dubbio hanno arricchito la nostra conoscenza attorno al bellissimo sciame di presenze minori, che, come una rarefatta coda di cometa, hanno accompagnato i capofila, costituendo globalmente quello che viene detto secondo Futurismo», Barilli evidenzia come la scultura di Regina – come del resto quella di altri futuristi – si sia caratterizzata per il

superamento dei confini tra pittura e scultura verso la realizzazione di un *tertium*, ottenuto con materiali leggeri, volti a contestare i classici marmo e bronzo; e per la volontà precisa di assumere tonalità frivole, ludiche, ornamentali;

inoltre, Barilli sottolinea come «l'attenzione di Regina, sempre in questi suoi modi sintetici ma gustosi e accattivanti, sia andata a tutte le creature del cosmo, non solo persone, ma anche animali e vegetali, quasi ricalcando da lontano le icone esili, filiformi di un Calder, o i capricci grafici di un Munari, o i trespoli ondegianti di Melotti».

Ampie e ben fatte sono le presentazioni di «On the Road»<sup>747</sup>, «Arte & Art»<sup>748</sup> e «Dentro Milano»<sup>749</sup> (che però mutuano dai redazionali stampa), mentre quella di Beatrice Buscaroli per «Arte» è più

---

<sup>743</sup> MARCO VINTEM, *L'eclissi della scultura*, in «Architetti», gennaio-febbraio 2010.

<sup>744</sup> [MATTEO GALBIATI], *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Espoarte», febbraio 2010.

<sup>745</sup> SELENE TIRELLI, *La "Regina" del Futurismo a Palazzolo sull'Oglio*, in «La Voce di Mantova», 6 febbraio 2010.

<sup>746</sup> RENATO BARILLI, *La Regina del Secondo Futurismo*, in «L'Unità», 13 febbraio 2010.

<sup>747</sup> *La Regina dell'arte Futurista*, in «On the Road», 24 febbraio 2010.

<sup>748</sup> *Regina Cassolo Bracchi. Anche il Futurismo ha la sua Regina*, in «Art & Art», marzo 2010.

sintetica e offre come certezze quelle che in realtà sono semplici supposizioni dell'autrice (secondo la quale Regina sarebbe stata «diplomata in scultura» e addirittura – oltre che scenografa e costumista – anche «regista» teatrale)<sup>750</sup>.

Un nuovo articolo di un certo interesse è quello firmato per «BresciaOggi» da Mauro Corradini, che tra l'altro conclude il suo contributo con parole che ben esprimono l'atmosfera della bella rassegna<sup>751</sup>. Altre presentazioni della rassegna compaiono poi su «La provincia pavese» del 14 aprile<sup>752</sup>, su «Capodopera» di maggio (in un articolo di Stefano De Angelis, che è parte in causa della rassegna in quanto titolare dello studio di comunicazione che ne ha curato la divulgazione)<sup>753</sup> e su «DDN» dello stesso mese<sup>754</sup>, che pubblica un breve ma penetrante contributo di Alessandro Beltrami, che individua nell'opera reginiana un'influenza deperiana e prampoliniana, e che coglie come il suo lavoro si muova «secondo le categorie della leggerezza e della trasparenza, portando la scultura alle soglie della smaterializzazione».

Infine, l'ultima recensione della rassegna – che compare su «Avanti»<sup>755</sup> – arriva veramente *in extremis*, ovvero a soli sei giorni dalla chiusura della mostra (che nel frattempo era stata prorogata sino al 7 settembre): si tratta di un articolo efficace, che evidenzia la bontà della scelta di accostare opere e disegni e sottolinea il carattere de-materializzato della scultura di Regina.

L'analisi del dibattito critico reginiano si chiude dunque come era iniziato, ovvero con brevissimi articoli di quotidiani. A questo punto, analizzato quanto sulla scultrice è stato scritto, si potrà finalmente cercare di ricostruire la parabola creativa di Regina tra gli anni della formazione e la conclusione della sua stagione futurista.

---

<sup>749</sup> ROBERTO ROMANI, *Dal disegno alla scultura. Oltre 100 opere raccontano l'arte di Regina Cassolo Bracchi*, in «Dentro Milano», aprile 2010.

<sup>750</sup> BEATRICE BUSCAROLI, *A Brescia la Regina del Futurismo*, in «Arte», 28 febbraio 2010.

<sup>751</sup> MAURO CORRADINI, *L'arte «concreta» di Regina*, in «BresciaOggi», 1 aprile 2010: «È una mostra di visioni e di scoperte; una mostra piena di prove, tensioni, di una autrice che non si accontenta dei risultati raggiunti, ma punta sempre al nuovo, sperimenta anche nei materiali [...]».

<sup>752</sup> *Grande successo per le opere di Regina*, in «La Provincia Pavese», 14 aprile 2010.

<sup>753</sup> STEFANO DE ANGELIS, *La Regina del plexiglas*, in «Capodopera», maggio 2010.

<sup>754</sup> ALESSANDRO BELTRAMI, *La Regina del futurismo*, in «DDN», maggio 2010.

<sup>755</sup> *Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Avanti», 1 maggio 2010.