

Capitolo IV

1933-1940. REGINA NEL SECONDO FUTURISMO

4.1 Possibili percorsi dell'avvicinamento di Regina al Secondo Futurismo

Interessanti nuove e modernissime opere in alluminio sarò lieto di pubblicarle e illustrarle e valorizzare i suoi geniali lavori:

con queste parole Fillia, in una lapidaria cartolina postale del 1931 conservata presso l'Archivio Fermani, segnala a Regina la propria stima e il proprio interesse per la sua opera¹. È questa la prima testimonianza del rapporto di Regina con i futuristi: e anche se in fondo non è nulla più di un brevissimo giudizio (per quanto lusinghiero), esso costituisce comunque un riferimento cronologicamente importante, che colloca già all'epoca della mostra presso la Galleria del Senato la prima attenzione per l'opera reginiana da parte di un membro autorevole del Futurismo, a dimostrazione di come la scultura laminare in metallo sperimentata dalla scultrice non fosse certo passata inosservata presso le schiere dei marinettiani, che anzi – in qualche modo – già la percepiscono come assimilabile alla loro ricerca. E a questo proposito giova forse segnalare che la Galleria del Senato, che si trovava appunto in via Senato al civico 22, era davvero poco distante da quella che per anni era stata la casa di Marinetti, al civico 2 della medesima strada (anche se in quegli anni, va detto, il poeta risiedeva ormai a Roma, e a Milano aveva acquistato una casa in Corso Venezia). Tuttavia, tra questi primi sintomi di un avvicinamento di Regina ai futuristi e la definitiva adesione della scul-

¹ Milano, Archivio Fermani. Tale cartolina, conservata presso l'archivio per molti anni, risulta al momento irrintracciabile; la citazione proviene dalla tesi di laurea di Anna Maria Bagnasco, che ha avuto modo di consultarla (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, p. 26).

trice al gruppo passano circa due anni, durante i quali dobbiamo pensare che l'artista abbia lungamente ponderato il da farsi. Infatti, posta la facilità con cui i futuristi, a quell'epoca, estendevano l'invito a sposare le posizioni estetiche del movimento (e a partecipare alle sue iniziative) praticamente a chiunque dimostrasse una qualche forma di avanguardismo (facilità che peraltro, all'interno del movimento stesso, generò più di qualche polemica)², non ci si stupirebbe troppo di riscontrare che tale invito sia stato esteso anche a Regina sin dal 1931, ovvero subito dopo aver verificato nella personale milanese la sua svolta verso la scultura in alluminio; tuttavia, in tal senso non disponiamo di documenti probanti, poiché in realtà – in assenza di altre conferme – il pur significativo apprezzamento di Fillia sembra troppo generico per poter essere considerato alla stregua di un vero e proprio invito ad aderire al movimento. Certo però, dal tono del telegramma, sembra di percepire da parte di Fillia non solo una simpatia spiccata, ma direi anche una conoscenza pregressa di Regina e della sua opera; e in effetti, come si ricorderà, la cosa è tutt'altro che improbabile, poiché come abbiamo visto Fillia conosceva il maestro di Regina, Alloati, della cui opera aveva scritto nella monografia del 1928 che abbiamo più volte citato (senza contare che, secondo quanto ha scritto Raimondo Collino Pansa in un già intravisto articolo su «La Martinella di Milano», Alloati doveva conoscere anche Marinetti, di cui era «fraterno amico»)³.

² Si veda ad esempio NUOVO FUTURISMO [LINO CAPPUCCIO], *Serietà in arte*, in «Nuovo Futurismo», 30 maggio 1934. Di contro, è molto interessante riportare ciò che ebbe modo di scrivere a posteriori Luigi Scrivo: «Ricordo che intorno agli anni 30 alcuni futuristi già affermati lamentarono l'eccessivo afflusso nel Movimento di giovani poco preparati accusati di diletterismo tanto nella poesia che nelle arti. A tale proposito Marinetti mi interrogò (ero allora suo segretario particolare) su tale argomento ed io risposi che non doveva esserci una selezione preventiva dei migliori, perché la selezione tra coloro che avessero intrapreso il cammino o meglio la corsa nei campi accidentati, asperissimi delle arti, delle lettere, o di ogni altra disciplina per giungere primi o tra i primi nelle diverse tappe, mai ad un traguardo finale, sarebbe avvenuta per legge naturale in base alle possibilità e capacità dei giovani medesimi, liberissimi essi di scegliersi il metodo ritenuto più congeniale per manifestare le loro encomiabili aspirazioni nei modi e nei tempi meglio rispondenti alle esigenze [sic] dell'arte e della poesia stesse» (LUIGI SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. XI-XII).

³ RAIMONDO COLLINO PANSA, *G.B. Alloati, alpino, scultore degli Alpini*, in «La Martinella di Milano», 15 maggio 1971: «La grande adunata degli Alpini a Cuneo [...] mi ha fatto ripensare a quel Gioan [sic] Battista Alloati, scultore, amico di Marinetti e di Fillia, autore del monumento ai caduti della prima guerra mondiale in Cuneo, la città del "DUI" il 2° reggimento Alpini. Alloati viveva a Torino, e la sua figlia bimbetta allora [...], ricorda di avere veduto Giovanni Giolitti, nello studio del padre che ne modellava la figura per il busto in bronzo. Perché ne parlo in questi "Scampoli di cronaca Milanese"? Perché sul numero della Martinella, precedente a questo, leggo che Luigi Bracchi nel dotto e vivace articolo su Regina, scultrice, ha scritto: "Iniziò la scultura a Torino, allieva di Alloati, per il [sic; nell'articolo di Bracchi è "pel"] quale conserva gratitudine per il rigoroso disegno che esigea. Regina vive a Milano ed è nota come scultrice astrattista, entrata giovanissima sulla fine del futurismo, per invito di Marinetti, fraterno amico di Alloati. Questi, per tutta la vita, recò in sé, devoto ri-

È dunque possibile che la scultrice sia entrata in contatto con i futuristi torinesi, o forse anche con il solo Fillia, attraverso il suo maestro, a mio avviso più probabilmente nella seconda metà degli anni Venti che non durante la sua fase di vero e proprio apprendistato all'inizio del decennio (tanto più che di fatto la cellula torinese del Futurismo nasce nel 1923). Sull'ambiente secondofuturista della città della Mole non c'è necessità di soffermarsi lungamente: a partire dai primi, pionieristici e fondamentali studi di Enrico Crispolti⁴ (che proprio dal caso di Torino ha cominciato la sua pluriennale analisi sulla questione del cosiddetto Secondo Futurismo), e sino alle ricerche più recenti che hanno visto importanti contributi soprattutto ad opera di Marzio Pinottini⁵ (ma anche di altri studiosi⁶), i protagonisti torinesi di questa nuova stagione del movimento marinettiano sono stati abbondantemente analizzati come artisti singoli e come raggruppamento, nonché ben contestualizzati in un

cordo dei sacrifici della prima guerra mondiale e tutto il Piemonte è ancor oggi popolato dei suoi monumenti agli Alpini e ai Fanti di allora"».

⁴ Per quanto riguarda il futurismo torinese in termini generale, si vedano soprattutto 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. Per quanto concerne, invece, alcune singole figure di artisti, si vedano soprattutto ENRICO CRISPOLTI, *Scultura di Mino Rosso*, Roma, Arti Grafiche Italiane, 1958; ENRICO CRISPOLTI, MARZIO PINOTTINI, a cura di, *Mino Rosso fra futurismo e intimismo espressionista* Torino, Piazza, 1986; ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Fillia. Fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, Milano, Mazzotta, 1988.

⁵ Si vedano in particolare MARZIO PINOTTINI, a cura di, *Fillia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976; MARZIO PINOTTINI, a cura di, *Diulgheroff futurista. Collages e polimaterici 1927-1977*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1977; MARZIO PINOTTINI, *Futurismo a Torino*, catalogo della mostra Torino, Galleria Narciso, 30 aprile - 15 giugno 1985, Torino, Edizioni Narciso, 1985; MARZIO PINOTTINI, CARLO BELLOLI, a cura di, *Nicola Diulgheroff: architetto graphic industrial designer. Documentazione storico-critica di un pioniere del costruttivismo e del futurismo oggettivo*, catalogo della mostra Torino, Galleria Narciso, 22 gennaio - 28 febbraio 1987, Torino, Galleria Narciso, 1987; MARZIO PINOTTINI, a cura di, *Mino Rosso e futurismo in Piemonte*, catalogo della mostra Bra, Centro polifunzionale Giovanni Arpino - Fondazione Cassa di Risparmio di Bra, 8 settembre - 29 ottobre 2000, Bra, Comunicazione, 2000; MARZIO PINOTTINI, a cura di, *Diulgheroff futurista e i sindacati artistici di via Sacchi a Torino*, catalogo della mostra Torino, Circolo degli artisti di Torino, 7 giugno - 13 luglio 2002, Torino, Circolo degli Artisti, 2002; MARZIO PINOTTINI, MARIDA FAUSSONE, *Fillia. Sensibilità futurista. L'avanguardia in quiete*, Torino, Daniela Piazza Editore, 2004.

⁶ SILVIA EVANGELISTI, a cura di, *Fillia e l'avanguardia negli anni del fascismo*, Milano, Mondadori, 1986; SANDRO ALBERTI, a cura di, *Mino Rosso. Scultore pittore 1904-1963*, Torino, Editris, 1993; ALESSANDRA OTTIERI, *Fillia. Un percorso futurista. Da Dinamite al Jazz-Band*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 1999; ADA MASOERO, RENATO MIRACCO, FRANCESCO POLI, *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Cavour, 29 ottobre 2004 - 30 gennaio 2005, Milano, Mazzotta, 2004; ADRIANO OLIVIERI, ELISA PAOLA LOMBARDO, a cura di, *Immaginazione senza fili. Futurismo a Torino 1923-1936*, catalogo della mostra Torino, Circolo degli Artisti - Galleria Narciso, 20 maggio - 24 luglio 2010, Moncalieri, Cast, 2010.

ambito nazionale. Purtroppo, però, al di là di questo telegramma non è documentato alcun altro contatto o rapporto tra i torinesi e Regina: insomma, nonostante la polemica innescata da Marisa Vescovo con Enrico Crispolti circa la partecipazione di Regina alle iniziative del gruppo futurista torinese⁷, a quanto mi consta non esistono riscontri di una effettiva presenza dell'artista pavese alle pur numerose manifestazioni promosse da Fillia e compagni. Posto questo, però, è altresì chiaro che il sicuro collegamento di Regina con Alloati, e quello possibile con Fillia proprio attraverso lo scultore, è molto interessante, e si pone come uno dei più probabili tramiti tra Regina e il Futurismo: e tra l'altro, come già segnalato anche da Campiglio⁸, presso l'Archivio Fermani è conservata una copia – appartenuta a Regina – di un ben noto volume di Fillia del 1932⁹ (fig. 305), che purtroppo non ha dediche e che certo non è dimostrabile sia pervenuto tra le mani di Regina già in occasione della pubblicazione (che precede l'adesione formale della scultrice al Futurismo)¹⁰, ma che d'altra parte è ulteriore testimonianza dell'esistenza di un rapporto privilegiato con Fillia¹¹. Inol-

⁷ «Enrico Crispolti nel suo poderoso "Il secondo Futurismo", Torino 1923/38" [sic], Fratelli Pozzo, Torino 1961, non menziona mai il nome di Regina, relegandola, negli elenchi dei partecipanti alle varie mostre, fra quelli che definisce sbrigativamente "e minori"» (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. 18, nota 5). Come già ricordato, Crispolti ha risposto l'anno seguente nel catalogo della mostra *Ricostruzione futurista dell'universo*: «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» (ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Musei Civici, 1980, pp. 514-515: 515).

⁸ 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: 16 e 29 (nota 7).

⁹ FILLIA [LUIGI COLOMBO], *Il futurismo. Ideologie, realizzazioni e polemiche del Movimento futurista italiano*, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1932 (Milano, Archivio Fermani).

¹⁰ In tal senso, segnalo ad esempio che la copia del *Viaggio di Gararà* di Benedetta (1931) appartenuta a Regina, ora conservato presso la Biblioteca Comunale di Tirano, deve essere giunta a Regina solo nel 1939, come testimoniato dalla dedica autografa dell'editore Morreale: «A REGINA BRACCHI scultrice futurista con simpatia futurista. Morreale marzo 939 XVII» (BENEDETTA [BENEDETTA CAPPÀ MARINETTI], *Viaggio di Gararà*, Milano, Giuseppe Morreale, 1931, s.p.; la copia in questione si trova a Tirano, Biblioteca Comunale).

¹¹ A proposito di Fillia, segnalo che Marinetti, ne *La grande Milano tradizionale e futurista*, accenna alla presenza del giovanissimo pittore (appena dodicenne) nell'ambiente milanese: «– Te vist el pitor Fillia? / – Te cerchet quel fieulett nevod del Cardinal che tutti i matin el va sulla scala a piturà i veder del Dom? [...] Cerco Fillia nella Redazione del "Verde Azzurro" quotidiano mondano letterario sportivo [...] – Ma chi è questo celebre pittore Fillia? / – Un non celebre dodicenne di genio che presto ammirerete [...] Nella navata del Duomo ecco arrampicato scoiattolo fulvo pallido a occhiate folgoranti Fillia / – Vieni giù che risolveremo l'arduo problema di Arte Sacra [...] – No no io cattolico ragazzo nipote del car-

tre, per restare alla questione dei rapporti di Regina con l'ambiente artistico torinese, credo non sia neppure inopportuno ricordare che anche Persico – ovvero il primo critico che abbia parlato diffusamente dell'artista – si era trasferito a Milano provenendo proprio da Torino: è possibile, insomma, che la frequentazione di Alloati (che secondo la testimonianza di Gaetano Fermani deve essere proseguita, sia pur saltuariamente, anche ben oltre gli anni Venti)¹² possa aver molto giovato alla scultrice pavese in termini di relazioni con alcuni protagonisti di quella stagione particolarmente felice per la cultura della città sabauda.

Quella torinese, dunque, è la prima possibile strada attraverso cui Regina può essere giunta al Futurismo, ed è forse anche la più probabile, se non altro perché le connessioni riscontrabili – sia pur ipoteticamente – sono abbastanza numerose e tra loro intrecciate (il che fa diminuire esponenzialmente l'eventualità che si tratti di mere coincidenze). Tuttavia, dobbiamo anche pensare che Regina sia stata molto attenta – a Milano – alle numerose e rumorose manifestazioni organizzate tra 1927 e 1932 non solo dalla direzione del movimento futurista, ma in progresso di tempo anche dagli stessi secondofuturisti che lavoravano nel capoluogo lombardo¹³. In particolare, nel 1927 i futuristi instaurano un proficuo rapporto di collaborazione con la Galleria Pesaro di Lino Pesaro, destinato a durare diversi anni e a dare frutti piuttosto interessanti, esplicitatisi per lo più nell'allestimento di mostre (in genere autunnali) e nell'organizzazione di serate e concorsi di poesia.

dinale Ratti ho il diritto di prendere per modello la nostra Piazza e il suo movimento e dipingere una aureola roteante aeroplano di automobili e tram affollati che si metamorfosano in aeroplani e vaporosamente fascino la sua soave fronte dolorosa» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista - Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1969, pp. 30-32). Non sono riuscito a trovare notizie precise circa questa parentela di Fillia con il Cardinal Achille Ratti (Papa Pio XI), che certo però sarebbe interessante approfondire in funzione di una miglior comprensione delle dinamiche che hanno condotto al *Manifesto dell'arte sacra futurista* (che come è noto – accanto a quella di Marinetti – porta proprio la firma di Fillia). Alla url http://www.prolocovillanovetta.net/un_po_di_storia.html si trova una notizia interessante, la cui attendibilità sarebbe però da verificare: «Colombo Domenico Carlo Giovanni (1866-1933). Nacque a Villanovetta il 2 novembre da Luigi Colombo, originario di Mandello Lario e qui trasferitosi al seguito del cav. Alberto Keller, nuovo titolare della Filanda. I Colombo erano imparentati con don Achille Ratti, Papa Pio XI nel 1922. Nel 1878 il padre acquistò il setificio di Revello dove Domenico sposò certa Maria Fillia di Martiniana Po. Nel 1904 nacque un nipote cui venne imposto il nome del nonno, Luigi. Legato da grande amicizia con Guido Keller, sarà un esponente autorevole del movimento futurista torinese (in arte "Fillia")». È più che evidente, naturalmente, che il testo di Marinetti (datato 1943-1944 e pubblicato postumo) riflette a posteriori sulla questione dell'arte sacra, dunque è chiaro che l'informazione circa la presenza di Fillia a Milano potrebbe essere una sorta di voluto *pastiche* temporale.

¹² Comunicazione personale di Gaetano Fermani.

¹³ Sul gruppo secondofuturista milanese, e sulla posizione di Regina all'interno di esso, si tornerà più avanti.

La prima mostra alla Pesaro, allestita proprio nel 1927 (tra novembre e dicembre), è l'importante rassegna *Trentaquattro pittori futuristi*¹⁴, in cui espongono tra gli altri Fillia (ben 19 opere), Boccioni, Balla, Depero e Prampolini, e tra i milanesi Azari e il ventenne Munari¹⁵. Nella presentazione in catalogo firmata da Marinetti, Benedetta, Azari e Fillia (in cui la mostra è tra l'altro definita – con una tipica iperbole marinettiana – «un trionfale punto di arrivo»¹⁶), si affronta innanzitutto la questione della «sensibilità futurista», che è «caratterizzata da quattro passioni»¹⁷:

1. Passione per la *profondità*. Cioè spingerci sempre oltre il piano sensitivo, superficiale, apparente, tradizionale, logico.
2. Passione per il *vivo* [...].
3. Passione per le *libertà* [...].
4. Passione per le *complessità* difficili da preferirsi alle elementarità facili, e conseguente passione per la macchina.

Due anni più tardi, tra il 5 e il 15 ottobre la galleria ospita la mostra *Trentatre futuristi. Pittura, scultura, arte decorativa*, nella quale compaiono tra l'altro – per restare alla scultura – il *Manichino* di Mino Rosso (che è forse l'opera più archipenkiana dello scultore torinese) e il *Dux* di Thayah (ottimo esempio di sintesi volumetrica, non troppo distante – sia pur nell'evidente diversità dei materiali e nell'accentuata angolosità – dalle opere "negre" di Regina)¹⁸. Per quanto più ci interessa, i-

¹⁴ *Mostra di trentaquattro pittori futuristi*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, novembre-dicembre 1927, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1927. Cfr. anche 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: 57.

¹⁵ Precisamente, alla mostra sono presenti Azari, Balestrieri, Balla, Benedetta, Boccioni, Brescia, Caligaris, Caviglioni, Costantini, Curtioni, Dal Monte, De Amicis, De Angelis, Depero, Dottori, Farfa, Fattorello, Ferinando, Fillia, Gambetti, Gaudenzi, Maino, Marasco, Munari, Pozzo, Prampolini, Pippo Rizzo, Russolo, Sabattini, Sassu (scritto «Sassù» in catalogo), Sturani, Vespignani, Zucco (*Mostra di trentaquattro pittori futuristi*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, novembre-dicembre 1927, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1927; cfr. anche ROBERTA CLOE PICCOLI, a cura di, *Registro cronologico 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. 202-213: 206).

¹⁶ *Mostra di trentaquattro pittori futuristi*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, novembre-dicembre 1927, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1927, p. 10.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 11-14.

¹⁸ *Trentatre futuristi. Pittura - scultura - arte decorativa*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1929, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1929, s.p. (oggi disponibile in copia anastatica anche in PIERO PACINI, a cura di, *Esposi-*

noltre, emerge soprattutto «il definirsi di un gruppo di artisti milanesi-lombardi (oltre a Munari, il piacentino Bot, il bustocco Gambini, Duse, Lepore, Ricas, Strada)»¹⁹, nonché l'importante tendenza verso un «allargamento di campo delle opere esposte verso le arti applicate»²⁰. Nel testo di presentazione in catalogo²¹, Marinetti si limita per lo più a polemizzare con detrattori e passatisti, e specialmente – tra di essi – con gli ex-futuristi Carrà e Soffici (oltre che con Piscator, che accusa i futuristi di incoerenza con i loro manifesti d'anteguerra); e molto interessante – per restituire il senso della recezione della mostra – è soprattutto un articolo di Raffaello Giolli, che testimonia l'interesse destato da una rassegna che doveva essere di notevole spessore²². Peraltro, nello stesso anno Marinetti e Azari pubblicano anche il *Primo dizionario aereo italiano*²³ (fig. 306), una copia del quale si ritrova tra i libri di Regina conservati a Tirano. Anche in questo caso, come in quello del *Viaggio di Gararà*²⁴ (fig. 307) di Benedetta di cui si è discusso in nota, il volume potrebbe naturalmente essere giunto tra le mani di Regina in un momento anche parecchio successivo alla data di pubblicazione; tuttavia, è se non altro suggestivo pensare che *L'accademico* reginiano – che tradizionalmente è ritenuto essere un ironico ritratto di Marinetti, e che come abbiamo visto è però già

sizioni futuriste 1918-1931. 26 cataloghi originali, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1979, vol. 13). Purtroppo, sul catalogo non è segnalato l'elenco completo delle opere esposte, ma il *Manichino* di Rosso e il *Dux* di Thayht sono tra le sedici che vengono riprodotte.

¹⁹ 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: 58. Oltre ai segnalati milanesi-lombardi, espongono anche Balla, Ballelica (Elica Balla), Baricelli, Benedettarecord (Benedetta, o più probabilmente – con un errore di stampa – il futuro direttore di «Futurismo-oggi», Benedetto), Brescia, Cocchia, Dal Monte, De Ambrosio, De Rosa, Diulgheroff, Dottori, Farfa, Fattorello, Fillia, Gatti, Gaudenzi, Lepore, Marasco, Munari, Oriani, Diaz, Pozzo, Prampolini, Mino Rosso, Tato, Thayht, Zucco.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, in *Trentatre futuristi. Pittura - scultura - arte decorativa*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1929, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1929, pp. 5-12.

²² RAFFAELLO GIOLLI, *Cronache*, in «Emporium», novembre 1929, p. 310; cit. in 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: 58: «Se da qualche tempo in qua la pittura futurista ci pareva essere un po' scaduta d'interesse [...] l'esposizione di quest'anno ci ha interessato più a fondo [...] se gustiamo Fillia e Prampolini, ci interessa l'ingegno curioso e vivo di Thayht e l'ingegno di Balla, se ci fermiamo ad alcune ricerche di giovani, di Strada, Munari, Oriani, è solo perché ciascuno di questi, più o meno, ha rimesso in questione, a modo suo, tutto il mondo dell'arte, della pittura».

²³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, FEDELE AZARI, *Primo dizionario aereo italiano*, Milano, Morreale, 1929 (Tirano, Biblioteca Arcari).

²⁴ BENEDETTA [BENEDETTA CAPPA MARINETTI], *Viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per teatro*, Milano, Morreale, 1931 (Tirano, Biblioteca Arcari)

compiuto nel 1931 quando viene esposto alla Galleria del Senato (vale a dire già due anni prima dell'entrata di Regina nel movimento) – possa avere qualcosa a che fare proprio con il curioso dizionario, all'interno del quale, in apertura, l'editore Morreale precisa che la stampa avviene esattamente nel momento in cui Marinetti «entra a far parte dell'ACCADEMIA D'ITALIA»²⁵. A mio avviso è molto probabile che "l'accademico" ritratto nell'opera sia proprio il leader del movimento, perché nonostante la pressoché totale mancanza di elementi fisionomici riconoscibili mi pare che la scultura riesca davvero ad esprimere – con una sorprendente capacità di penetrazione – tutto lo spirito battagliero della «Caffeina d'Europa» (e confesso anzi che la prima volta che ho visto l'opera, senza sapere nulla della *querelle* relativa all'identificazione, subito ho pensato a Marinetti)²⁶; è chiaro invece che non è possibile essere certi del fatto che lo stimolo alla realizzazione della scultura sia giunto a Regina proprio dall'annuncio dato da Morreale nel volume... certo però la coincidenza è interessante.

Anche alla Biennale del 1930, in cui esponeva anche suo marito²⁷, Regina deve probabilmente aver guardato con curiosità le opere dei futuristi milanesi presenti (Andreoni, Bot, Duse, Gambini e Munari), così come certamente si deve essere interessata alla nuova mostra allestita da Pesaro tra ottobre e novembre (replica di quella allestita al Palazzo del Broletto di Como in onore di Sant'Elia²⁸, ai cui disegni si aggiungono opere di ventidue pittore futuristi²⁹). La prefazione di Marinetti nel

²⁵ GIUSEPPE MORREALE, in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, FEDELE AZARI, *Primo dizionario aereo italiano*, Milano, Editore Morreale, 1929, s.p. (la copia in questione è conservata a Tirano, Biblioteca Comunale).

²⁶ Non ci sono testimonianze coeve che attestino l'effettiva riferibilità della scultura (che viene appunto pubblicata con il solo e generico titolo de *L'accademico*) a Marinetti, ma a mio avviso la somiglianza è notevolissima, specialmente nella posa fiera e nello sguardo futuristicamente proiettato in avanti, molto simile a quello che caratterizza una famosa fotografia del 1919 in cui Marinetti si è fatto ritrarre accanto ai membri della redazione de «L'Italia futurista». L'identificazione con Marinetti è stata accettata anche recentemente da Luigi Sansone, che ha esposto il pezzo alla mostra dedicata a Marinetti da lui curata per la Fondazione Stelline di Milano (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; l'opera, in questo caso, è segnalata con l'improprio titolo *Marinetti accademico*).

²⁷ *XVIII Esposizione Internazionale Biennale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, 1930, Venezia, Officine Grafiche Ferrari, 1930, p. 32.

²⁸ Cfr. *Mostra delle opere dell'architetto futurista comasco Sant'Elia*, catalogo della mostra Como, Broletto, 14 settembre - 3 ottobre 1930, Como, Tip. Emo Cavalleri, 1930 (oggi disponibile anche in PIERO PACINI, a cura di, *Esposizioni futuriste 1918-1931. 26 cataloghi originali*, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1979, vol. 17). La mostra è poi traslocata anche a Roma: cfr. *Mostra delle opere dell'architetto futurista Sant'Elia*, catalogo della mostra Roma, Associazione Artistica in Roma, 6-17 dicembre 1930, Roma, Tip. Cav. Squarci e figli, 1930 (oggi disponibile anche in PIERO PACINI, a cura di, *Esposizioni futuriste 1918-1931. 26 cataloghi originali*, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1979, vol. 19).

catalogo della rassegna si sofferma – in particolar modo – da una parte sulle «simultaneità di tempo-spazio, lontano-vicino, concreto-sognato, ricordato-sperato», e dall'altra sull'«estetica della macchina»³⁰; per rimanere però a quanto più ci interessa, vale soprattutto la pena di notare i riferimenti ai «complessi plastici polimaterici» e alle «"Interviste con la natura" [sic]» di Prampolini, il quale attraverso di esse – spiega Marinetti – «ricerca particolarmente una piena trasfigurazione e spiritualizzazione della natura»³¹. Anche in questo caso, inoltre, molto interessanti per verificare la recezione della rassegna sono due segnalazioni della mostra, redatte rispettivamente da Raffaele Carrieri (che si concentra particolarmente sull'amico Andreoni, che in questa occasione esordisce nel Futurismo)³² e da Escodamé (che si sofferma piuttosto diffusamente sulle opere realizzate dai milanesi)³³.

²⁹ *Mostra futurista arch. Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1930, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1930 (oggi disponibile anche in PIERO PACINI, a cura di, *Esposizioni futuriste 1918-1931. 26 cataloghi originali*, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1979, vol. 18). Espongono Alimandi, Andreoni, Andreossi, Bot, Brescia, Tullio d'Albisola, Diulgheroff, Duse, Fattorello, Fillia, Gambini, Mondini, Munari, Oriani, Pizzo, Pozzo, Prampolini, Mino Rosso, Saladin, Tullio, Vasquez, Zucco. Cfr. anche ROBERTA CLOE PICCOLI, a cura di, *Regesto cronologico 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. 202-213: 206.

³⁰ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Prefazione*, in *Mostra futurista arch. Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1930, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1930, pp. 37-40: 37-39.

³¹ *Ivi*, p. 40.

³² RAFFAELE CARRIERI, *I pittori futuristi alla Galleria Pesaro. Cesare Andreoni*, in «La casa ideale», 29 settembre 1930, cit. in 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: 58.

³³ ESCODAMÉ [MICHELE LESKOVIC], *Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, in «Oggi e domani», ottobre 1930, cit. in 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: 58. Secondo Escodamé, i futuristi milanesi «occupano trionfalmente la loro grande sala, Munari in testa. Sanissima pittura questo chiaro nudo di donna supina ch'egli chiama "Buccia di Eva". Bello e audace! Meglio ancora "Scomposizione di un nudo, uno dei più forti quadri della mostra [...] Munari sta avviandosi al cuore dei problemi plastici, e ci fa molto piacere di vederlo abbandonare quell'umorismo che, se faceva divertenti i suoi primi saggi, lo rendeva disattento ai valori della vera pittura [...] Ed ecco la bella irruenza, l'entusiasmo di Andreoni, che qui lo fiancheggia con la sua vasta parete piena di forze espresse e da esprimere, con la sua calda "Fucina" nel mezzo, "Donna moderna" e "Trasvolatore" allato [sic], notevoli per la fusione di elementi meccanici e naturali, e "Circo" e "Clown" sintesi riuscitissime, e il bel ritratto di "Donna in treno" e l'altro, molto intenso, dello scrittore Raffaele Carrieri». E poi ancora – precisa Bassi – Escodamé prosegue nell'analisi dei milanesi-lombardi «citando Duse, Fattorello, Gambini ("gaio, facile, elegante, ma ancora troppo "cartellone"), Bot, Vasquez».

Nell'ottobre-novembre del 1931 è invece la volta – sempre da Pesaro – della *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia*, arricchita da una personale di Prampolini³⁴; le stesse identiche mostre, peraltro, saranno riproposte in galleria anche l'anno seguente³⁵, durante il quale tra l'altro tre futuristi milanesi – Andreoni, Munari e Bot – espongono anche alla Biennale di Venezia. Il catalogo della mostra³⁶ è particolarmente – e abbastanza insolitamente, per i futuristi – ricco di testi: oltre ad una brevissima introduzione di Marinetti, al *Manifesto dell'aeropittura* e al manifesto della *Scenografia futurista* di Prampolini (la personale di quest'ultimo è proprio una mostra di scenografie e costumi), si trovano infatti contributi dello stesso Prampolini, di Dottori, dei «Futuristi torinesi» (Fillia, Oriani, Mino Rosso, Diulgheroff, Pozzo, Saladin, Alimandi, Zucco, Vignazia), di Benedetta, di Ambrosi e dei «Futuristi milanesi» (Munari, Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini, Bot). Prampolini tratta di fatto della sua specifica interpretazione dell'aeropittura (che ricerca la «simultaneità di tempo-spazio», la «polidimensionalità prospettica» e la «trasfigurazione della realtà pittorica»), e soprattutto – per quanto ci riguarda più da vicino, perché almeno potenzialmente più interessante per Regina – precisa che «la scultura emigra dal blocco plastico e dai piani ausiliari» (così come del resto «la pittura emigra dalla superficie, e il quadro della cornice»). Anche Dottori tratta della propria interpretazione dell'aeropittura, secondo la quale «volare significa aprire e aerare la fantasia, purificarla dalle inevitabili scorie passatiste che impediscono il libero e rapido spiegarsi delle sue ali» (e in tal sen-

³⁴ *Mostra futurista di aeropittura (41 aeropittori) e di scenografia (mostra personale Prampolini)*, Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1931. Espongono Alimandi, Ambrosi, Andreoni, Ballelica, Belli, Benedetta, Bot, Caviglioni, Cocchia, Carli, D'Anna, Diulgheroff, Dormàl, Dottori, Duse, Fattorello, Fillia, Gambini, Garrisi, Gaudenzi, Lepore, Marasco, Manzoni, Munari, Oriani, Pocarini, Pozzo, Prampolini, Ram, Mino Rosso, Saladin, Tato, Thayaht, Verzetti, Vignazia, Voltolina, Zucco; sono inoltre esposti progetti di architettura (di De Giorgio e Sartoris) e ceramiche (di Fillia, Tullio d'Albisola, Farfa, Gambetti, Diulgheroff). Cfr. anche ROBERTA CLOE PICCOLI, a cura di, *Regesto cronologico 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. 202-213: 208.

³⁵ Cfr. ROBERTA CLOE PICCOLI, a cura di, *Regesto cronologico 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. 202-213: 208.

³⁶ *Mostra futurista di aeropittura (41 aeropittori) e di scenografia (mostra personale Prampolini)*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1931, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1931 (oggi disponibile in copia anastatica anche in PIERO PACINI, a cura di, *Esposizioni futuriste 1918-1931. 26 cataloghi originali*, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1979, vol. 22). Quasi tutti i testi del catalogo (manca il manifesto *Scenografia futurista* di Prampolini) sono inoltre riportati in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Musei Civici, 1980, pp. 494-495; ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Aeropittura futurista aeropittori*, catalogo della mostra Modena, Galleria Fonte d'Abisso, maggio-giugno 1985, Modena, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1985, pp. 13-25.

so, tra l'altro, egli può anche scrivere che «il soggetto è inessenziale nella plastica»). Il testo dei futuristi torinesi – con cui probabilmente Regina è già in contatto – illustra il modo di vivere e sentire l'aeropittura che è tipico del gruppo: Fillia e compagni, infatti, precisano innanzitutto come non ci sia «nessuna possibilità, nella maggior parte delle nostre opere, di rintracciare gli aspetti dell'aeroplano in volo, dei paesaggi e dello stato d'animo dell'aviatore», perché l'obiettivo che si pongono è al contrario quello di realizzare i «nuovi simboli», i «paesaggi cosmici» e gli «organismi aerei spirituali». Infine, mentre Benedetta e Ambrosi si limitano a descrivere brevemente (Benedetta anzi lapidariamente) le proprie opere, per noi più interessante è il testo teorico presentato dai futuristi milanesi, che sono coloro con i quali Regina – negli anni immediatamente seguenti – avrebbe instaurato i rapporti più assidui:

- 1.° – Abolire ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi di prospettive e plastiche cromatiche;
- 2.° – saper quindi distinguere i colori che vivono in noi nella nostra epoca, i quali come cellule vitali alimentano l'esistenza della creazione, dai colori appartenenti ad altre epoche, colori morti, che generano l'infezione pittorica e quindi la morte più o meno rapida dei complessi artistici;
- 3.° – dare alla materia colore, uno scheletro di elementi solidi e compatti nel quale poter vivere le nostre emozioni, e circondarlo di elementi fluidi nei quali volare e sperdersi nelle molecole cromatiche;
- 4.° – come le nuove macchine che dominano lo astratto per mezzo di piccoli elementi plastici intuitivi, così la creazione artistica deve essere un assieme preciso e completo col quale e dal quale esplorare le infinite atmosfere cromatiche che circondano il complesso plastico definibile come un'isola aerea nella quale sia abolita ogni legge della natura.

Per quanto concerne invece i pezzi esposti in mostra, l'*Elenco delle opere* (separato dal catalogo) propone tra l'altro il «quadro polimaterico» di Prampolini *Introspezione aerodinamica*, nonché le «aerosculture» *Elica ribelle* e *Aeroritratto del pilota* di Mino Rosso, *La Vittoria dell'aria* di Thayaht, la *Simultaneità aerea* e *Il ritmo dell'elica* di Vignazia.

Le mostre milanesi dei futuristi hanno indubbiamente costituito uno stimolo importante per chiunque, nel capoluogo lombardo, avesse deciso di muoversi sulla strada dell'avanguardia, e dobbiamo certamente pensare che anche Regina le abbia visitate con grande attenzione (tanto più se davvero già conosceva abbastanza bene Fillia); tuttavia, i concreti contatti con la cellula futurista di Milano potrebbero essere maturati anche in altro modo, attraverso le vie intricate e imprevedibili

del sistema dell'arte dell'epoca. Ad esempio, sappiamo per certo che Regina era in contatto con un'avanguardista decisamente *sui generis* come Attilio Alfieri, che in una sua testimonianza pubblicata nel 1979 ricorda i «rapporti di stima e informativi scontri-riscontri con il Prampolini codificato, codificante: Tato, Andreoni, Duse, Regina Bracchi, amici, con i quali collaborai saltuariamente»³⁷; ebbene, Alfieri abitava il famoso stabile di via Solferino 11 in cui risiedevano non solo i "chiaristi" Del Bon, Spilimbergo e Birolli (artisti che tra l'altro frequentavano abitualmente anche Edoardo Persico), ma anche i futuristi Strada e – soprattutto – Cesare Andreoni³⁸. Peraltro, tra il 14 e il 24 giugno 1931, «in un edificio di via Palermo 1 si tiene la "Mostra del n. 11", cui partecipano molti artisti che hanno lo studio in via Solferino 11 (Birolli, Spilimbergo, Alfieri, Andreoni, Del Bon, Mantica, Strada), Lucio Fontana e altri»³⁹: un'altra possibile occasione – attraverso Alfieri, o magari anche tramite Persico, che dati i suoi rapporti con i chiaristi vi avrà sicuramente presenziato⁴⁰ – per conoscere Andreoni, e dunque più in generale i futuristi milanesi. Inoltre, occasioni per entrare in contatto con gli artisti (anche futuristi) sono pure le mostre dello stesso Bracchi: ad esempio, nel dicembre del 1931, il pittore tiranese aveva esposto – proprio in quella Galleria Pesaro che spesso, come abbiamo visto, ospitava i marinettiani – nella mostra degli *Acquarellisti lombardi*, cui partecipavano non solo artisti "tradizionalisti" come Dudreville, Frisia, Bongiovanni Radice, Manzù e Sassu (quest'ultimo, però, da poco uscito dal Futurismo, dopo essere stato cofondatore del gruppo milanese), ma anche gli ancora futuristi Munari, Andreoni, Furlan, Manzoni e Gambini⁴¹.

³⁷ ATTILIO ALFIERI, *Racconto di una esperienza*, in MARCELLO VENTUROLI, a cura di, *Attilio Alfieri*, Milano, Galleria Cortina, 1979, pp. 3-8: 6.

³⁸ Sul retro di un volantino relativo alla «Quindicina futurista» del dicembre 1933, conservato presso l'Archivio Fermani, Regina ha peraltro scritto – accanto all'indirizzo di Marinetti in Piazza Adriana 30 – un altro indirizzo di Andreoni (forse successivo?): «Pittore Andreoni Via Statuto 13» (Milano, Archivio Fermani).

³⁹ ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Cronologia. Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 307-321: 310.

⁴⁰ Peraltro, sempre secondo la citata cronologia milanese curata da Elena Pontiggia, il 9 settembre dello stesso anno «In un articolo pubblicato su "L'Ambrosiano", *Via Solferino*, Persico parla degli "operai specializzati" Del Bon, Spilimbergo e Birolli, che in via Solferino 11 hanno lo studio. Nello stesso mese scrive per l'"Ambrosiano" un articolo che non verrà pubblicato, *Il Mokador*, in cui fra i frequentatori del caffè nomina Ghiringhelli, De Amicis, Bogliardi, Lilloni, Del Bon, Spilimbergo, Sassu, Birolli» (*ibidem*).

⁴¹ ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Cronologia. Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 307-321: 311.

Più in generale, inoltre, non bisogna sottovalutare il fatto che nell'ambiente artistico milanese si conoscevano un po' tutti: si pensi ad esempio che Bracchi – come abbiamo visto – era stato in contatto con Romani (ex-futurista) e lo era ancora con Ugo Nebbia (che nel 1914 aveva partecipato all'esperienza di "Nuove Tendenze"⁴²); e infine – si tratta di questione collaterale, ma che si cita per rendere l'idea dell'ampissimo spettro di possibili strade attraverso cui Regina può infine essere giunta a contatto con le schiere marinettiane – Bracchi conosceva il letterato, giornalista e politico tiranese Paolo Arcari, che già nel 1910 era stato tra i primissimi sostenitori del Futurismo e che ancora negli anni Trenta era sicuramente in contatto con essi⁴³.

4.2 1933: le prime mostre futuriste e i polimaterici

La storia di Regina all'interno del movimento marinettiano comincia ufficialmente con la partecipazione all'*Omaggio futurista a Umberto Boccioni*: siamo nel giugno del 1933, e da questo momento in avanti, per sette anni, la scultrice esporrà frequentemente con i futuristi, mantenendo con essi stretti rapporti che sono testimoniati non solo dalle assidue presenze alle mostre, ma anche da numerosi documenti – in massima parte inediti – che ho avuto modo di rinvenire presso l'Archivio Fermani, e che di volta in volta si citeranno. Va però detto che almeno in un primo momento Regina deve avere avuto qualche dubbio sulla "logica di gruppo" su cui tanto insisteva il Futurismo: an-

⁴² Su Nuove Tendenze, si vedano in particolare ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 130-162 (già pubblicato, ma in una versione leggermente diversa che è stata ampliata per *Storia e critica del Futurismo*, in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 72-112), e *Nuove Tendenze: Milano e l'altro Futurismo*, catalogo della mostra Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 31 gennaio - 31 marzo 1980, Milano, Electa, 1980.

⁴³ Testimoniano del rapporto di Bracchi con Arcari una cartolina postale (datata «Bormio 4/8/28») ed una lettera (datata «Milano 30/9/24») da me rinvenute nel carteggio di Arcari conservato presso la Biblioteca Comunale di Tirano (particolarmente interessante è la lettera, che sembra trattare di quel *San Francesco* con cui due anni più tardi Bracchi avrebbe vinto il «Concorso artistico nazionale francescano»). Circa i rapporti di Arcari con i futuristi ci sono moltissime testimonianze: non solo missive di letterati ed artisti futuristi conservate alla Biblioteca Comunale di Tirano, e articoli in cui Arcari sostiene appunto il Futurismo, ma anche e soprattutto un notevolissimo numero di volumi futuristi (circa sessanta, e per lo più con dedica autografa) inviati ad Arcari dagli stessi futuristi, e da me inaspettatamente scoperti presso i magazzini della Biblioteca Comunale di Tirano nel corso delle ricerche sulla biblioteca di Regina e Bracchi. A questo proposito, segnalo che si sta lavorando ad una mostra dei suddetti volumi futuristi – a mia cura – che si terrà a Tirano nella primavera-estate del 2012, e che sarà progettata per divenire itinerante prima di confluire in un apposito museo, che si ipotizza di realizzare a Tirano all'interno dell'attuale magazzino della biblioteca, che si trova proprio nel palazzo donato dalla vedova di Arcari – contestualmente al lascito dei volumi – alla fine degli anni Settanta.

cora nel febbraio-marzo 1934, ad esempio, secondo la già più volte citata cronologia delle mostre milanesi redatta da Elena Pontiggia, Regina espone accanto a Carpi, Vellani Marchi e Marussig (i quali semmai potevano essere rapportati a Bracchi, ma non certo ai futuristi) in una non meglio precisata mostra di grafica al Circolo "Nuova Vita"⁴⁴. Inoltre, l'esame di un documento conservato presso l'Archivio Fermani mi ha anche consentito di collocare all'estate del 1933 – ovvero ad un momento in cui Regina ha già per la prima volta esposto con i futuristi – la realizzazione, o comunque il completamento o la consegna, di un ritratto tuttora inedito (sebbene ad esso abbia già fatto riferimento Renzo Sertoli Salis in due suoi contributi)⁴⁵. Il documento da me rinvenuto è un biglietto indirizzato «a Regina Bracchi» (fig. 308) e redatto su carta intestata del «Sac. Dott. Pietro Angelini - prevosto - Tirano (Sondrio)», datato «Tirano, 8-8-1933» e appunto firmato «Don Angelini»: in esso, il sacerdote ringrazia Regina – esprimendo il suo «pieno gradimento» e le sue «vive congratulazioni» – per aver realizzato «il medaglione Arciv. Merizzi»⁴⁶, che ancora oggi – all'interno dell'Oratorio del Sacro Cuore di Tirano – orna una lapide in marmo dedicata al prelado (e per il cui testo Bruno Ciapponi Landi, che ringrazio per la segnalazione, suggerisce un probabile intervento del già citato Paolo Arcari)⁴⁷. Tale ritratto – firmato e datato alla base «Regina Bracchi 1933» – è un'opera del tutto tradizionale (figg. 309-310), che evidentemente la scultrice deve aver realizzato su commissione, sia perché probabilmente ben pagata (si tratta di un pezzo in bronzo, anche se di piccole dimensioni), sia in virtù degli stretti legami del marito con l'ambiente tiranese ed ecclesiastico (Bracchi, tra l'altro, era anche nipote di un sacerdote⁴⁸). E va peraltro detto che nonostante Regina – almeno a quanto ne sappiamo – non si esercitasse da tempo nella ritrattistica tradizionale, il busto dell'Arcivescovo risulta comunque un'opera più matura e consapevole rispetto agli ana-

⁴⁴ ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Cronologia. Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 307-321: 314

⁴⁵ RENZO SERTOLI SALIS, *Futurismo e astrattismo di Regina*, in «Il Conciliatore», 15 maggio 1971 («il busto di un vescovo tiranese che lo scrivente ha riscoperto in uno dei suoi itinerari provinciali»); RENZO SERTOLI SALIS, *Regina a cavallo*, in RENZO SERTOLI SALIS, *Siparietto Valtellinese*, Sondrio, Bissoni, 1972, pp. 54-58: 56 («Di tale periodo, chi scrive ricorda un busto in bronzo del vescovo tiranese Giacomo Merizzi che appunto a Tirano si trova»).

⁴⁶ «A Regina Bracchi esprime il suo pieno gradimento e le sue vive congratulazioni per il [illeggibile] gesto d'arte col quale ha modellato il medaglione Arciv. Merizzi, ed invia distinti ossequi [illeggibile] a chi le è compagno sui sentieri della vita, dell'arte e della Gloria» (Milano, Archivio Fermani).

⁴⁷ «Giacomo dei nobili Merizzi / Arcivescovo / per il pane divino dello spirito ai figli del popolo / questo oratorio maschile / erigeva e alla patria sua donava / MCMX / Tiranesi / grandi e piccoli - per i secoli più lontani / gloriando il suo nome / siate qui concordi in un sol volere / la riconoscenza».

⁴⁸ Cfr. RENZO SERTOLI SALIS, *Ricordando Luigi Bracchi*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 1978.

loghi lavori degli anni Venti, ai quali è nettamente superiore non tanto nella qualità della modellazione, ma soprattutto per la vivezza dello sguardo. Quanto poi all'insolita firma «Regina Bracchi», essa sembrerebbe quasi segnare una netta separazione tra quest'opera per così dire "non sua" e le altre che propriamente erano di «Regina» (senza cognome); ma a Tirano, d'altra parte, un rimando al marito non poteva mancare, tanto più che nell'ambiente valtellinese – come mi ha confermato Bruno Ciapponi Landi⁴⁹ – la produzione più personale di Regina era ignota, ed era convinzione comune che l'unico vero artista della famiglia fosse Bracchi.

In ogni caso, indipendentemente dai possibili dubbi e da questo episodico "ritorno all'ordine", nel giugno del 1933 Regina ha ormai ufficialmente aderito al Futurismo. Infatti, contrariamente a quanto ha ripetutamente sostenuto Crispolti⁵⁰, come abbiamo visto nel primo capitolo credo non ci possano essere dubbi sulla partecipazione dell'artista pavese all'*Omaggio futurista a Umberto Boccioni*: certo è vero che le sue opere non compaiono sul «dettagliato catalogo»⁵¹ dell'esposizione, ma d'altra parte credo che la loro segnalazione nelle recensioni (talora persino con riproduzioni fotografiche) lasci pochi dubbi circa la sua effettiva presenza, se non altro perché evidentemente – essendo state esposte alla mostra ben quattrocento opere di novanta artisti – non credo proprio che per illustrare le recensioni stesse ci sarebbe stata la necessità di ricorrere addirittura alle opere (non esposte) di un'artista che sino a quel momento ancora non aveva aderito al movimento. Regina dunque ha certamente esposto con i futuristi in occasione dell'*Omaggio a Boccioni*, anche se purtroppo il mancato inserimento delle sue opere nel catalogo ci impedisce di precisare inequivocabilmente i termini della sua partecipazione; sappiamo però con certezza sia che le sue opere non dovevano essere poche (perché una recensione parla addirittura di una sua personale)⁵², sia che i lavori da lei esposti erano realizzati in lamiera metallica (poiché altri due articoli parlano di sculture

⁴⁹ Comunicazione personale di Bruno Ciapponi Landi.

⁵⁰ *Regina*, in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, p. 615; ENRICO CRISPOLTI, *Cesare Andreoni e il futurismo milanese*, in ARCHIVIO CESARE ANDREONI, a cura di, *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano fra le due guerre*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993, Bergamo, Edizioni Bolis, 1992, pp. 71-92: 82.

⁵¹ ENRICO CRISPOLTI, *Cesare Andreoni e il futurismo milanese*, in ARCHIVIO CESARE ANDREONI, a cura di, *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano fra le due guerre*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993, Bergamo, Edizioni Bolis, 1992, pp. 71-92: 82.

⁵² PAOLO SIGHINOLFI, *Vivere per dare alla patria immortale maggior fama*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 giugno 1933; PAOLO SIGHINOLFI, *Vivere per dare alla patria immortale maggior fama*, in «Corriere Emiliano», 23 giugno 1933; *La specola delle arti - Le notizie*, in «Il Secolo XIX», 28 giugno 1933.

«in stagnola»⁵³. Inoltre, sappiamo che tra i pezzi esposti vi è senz'altro *Sofà* (una riproduzione fotografica del quale compare nella prima recensione citata)⁵⁴, mentre invece – probabilmente – in questa occasione Regina non presenta ancora opere polimateriche, poiché la recensione de «Il Popolo d'Italia» (che esamina con attenzione la sezione dedicata a questa nuova tipologia di opere) non la cita tra gli autori di esse⁵⁵ (e semmai, come già abbiamo detto nel primo capitolo, è interessante ricordare che le opere di Regina sono esposte nella sala «dedicata all'architettura, alla scenografia e all'arte decorativa»)⁵⁶. Infine, segnalo che ad ulteriore testimonianza della partecipazione di Regina all'evento rimane anche un ritaglio di quotidiano (purtroppo imprecisato nella data e nella testata) conservato nell'Archivio Fermani, in cui è riprodotto il testo della poesia di Pino Masnata vincitrice della «gara cronometrica per la proclamazione del *poeta campione futurista 1933*» (che costituiva una delle iniziative collaterali all'esposizione e che sappiamo essersi tenuta il 15 giugno 1933); il foglio è peraltro impreziosito dalla bellissima dedica autografa del neo "poeta-record" a Regina: «Alla Regina di un popolo di latta, un suddito poeta. Pino Masnata 22/VI/33/a XI»⁵⁷ (fig. 311).

⁵³ «[...] la signora Regina Bracchi presenta alcuni saggi di scultura in stagnola» (*Le onoranze a Umberto Boccioni: l'omaggio degli artisti futuristi*, in «Il Popolo d'Italia», 11 giugno 1933); «[...] sculture in stagnola della Bracchi»: cfr. PAOLO SIGHINOLFI, *Vivere per dare alla patria immortale maggior fama*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 giugno 1933; PAOLO SIGHINOLFI, *Vivere per dare alla patria immortale maggior fama*, in «Corriere Emiliano», 23 giugno 1933; *La specola delle arti - Le notizie*, in «Il Secolo XIX», 28 giugno 1933.

⁵⁴ *Le onoranze a Umberto Boccioni: l'omaggio degli artisti futuristi*, in «Il Popolo d'Italia», 11 giugno 1933.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Milano, Archivio Fermani. Tale dedica è già stata citata, nel catalogo della mostra di Palazzolo, da Paolo Campiglio, il quale ha segnalato l'articolo come «s.d.», senza citare, dunque, la data della dedica, che è invece perfettamente leggibile (PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia*, e *Biografia*, 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: 16 e 29, pp. 145-149: 146). In realtà, nelle prime due righe del testo della recensione, che si trovano esattamente sotto la dedica di Masnata, si legge «Giovedì 15 corr. alla Galleria Pesaro si è tenuta, come è noto, la gara cronometrica per la proclamazione del *poeta campione futurista 1933*, presieduta da F.T. Marinetti»: di conseguenza, dal momento che è anche noto che proprio il 15 giugno 1933 – nell'ambito dell'*Omaggio futurista a Umberto Boccioni* – si è tenuta una serata di poesia (alla quale fa riferimento anche Campiglio, p. 146), l'articolo è in realtà databile tra il giorno successivo alla gara (dunque il 16 giugno) e il giorno della dedica (appunto, come detto, il 22 giugno). Credo dunque non ci siano dubbi sul fatto che la dedica sia stata redatta in occasione della mostra, e pur non essendo questo un dato probante circa l'effettiva esposizione di opere di Regina alla rassegna (che comunque a mio avviso è comprovata certamente dagli articoli che si sono citati ed esaminati), è chiaro che si tratta di un altro tassello che contribuisce a smentire l'ipotesi crispolitiana secondo la quale Regina non ha esposto.

Nella sua prima presenza al fianco dei futuristi, Regina espone dunque – con ogni probabilità – opere che già aveva realizzato (e forse persino esposto, come appunto nel caso del *Sofà*) negli anni precedenti la sua adesione al Futurismo. E probabilmente la stessa cosa, sebbene anche in questo caso non ci siano dati inoppugnabili che lo possano garantire, deve essere accaduta in occasione della sua seconda partecipazione ad una collettiva futurista, che si colloca precisamente tra il 6 e il 15 di luglio (ovvero pochissimi giorni dopo la chiusura dell'*Omaggio a Boccioni*) nella *Piccola Mostra dei futuristi milanesi* allestita presso la milanese Libreria Bolaffio⁵⁸ (in cui accanto alla scultrice pavese sono presenti Andreoni, Asinari, Boschini, Duse, Frisone, Furlan, Manzoni, Munari, Negri, Ricas e Scaini). Infatti, una nuova riproduzione fotografica del *Sofà* compare il 25 luglio – ovvero a mostra chiusa da poco – sul periodico filliano «La Terra dei Vivi» (che pure, va detto, non propone una vera e propria recensione della mostra). E d'altra parte, vista la prossimità cronologica tra la nuova mostra e l'*Omaggio a Boccioni*, è più che evidente che Regina non avrebbe comunque avuto tempo e modo di presentare una produzione molto differente.

Tra il 5 e il 19 dicembre dello stesso anno Regina partecipa anche alla *Mostra futurista di aeropittura* allestita al Circolo Nazario Sauro nell'ambito della «Quindicina futurista» (della quale, tra le sue carte, ho rinvenuto un volantino promozionale)⁵⁹ (fig. 313). Nonostante la presenza di artisti at-

⁵⁸ *Piccola Mostra dei futuristi milanesi*, Milano, Libreria Bolaffio, 6-15 luglio 1933. Cfr. il primo capitolo e ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Cronologia. Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 307-321: 313. Tra le carte dell'artista ho peraltro rinvenuto anche l'invito alla rassegna (fig. 312) (che viene definita «mostra di aeropittura, pittura, plastica, polimerici e tavole parolibere del gruppo futurista di Milano») e alle sue iniziative collaterali, tra le quali si contano l'«autopropaganda simultanea di ogni futurista espositore» subito dopo l'inaugurazione e una «serata di poesia futurista» (Milano, Archivio Fermani).

⁵⁹ Milano, Archivio Fermani: «QUINDICINA FUTURISTA al CIRCOLO "NAZARIO SAURO" – Animatore S.E.F.T. MARINETTI / ORGANIZZATORE DELLA MOSTRA: ALBANO / Milano, 1 dicembre 1933 – XII.. [sic] / Ecco il programma delle manifestazioni della "quindicina futurista" / MARTEDÌ 5 Dicembre ore 21,15 inaugurazione della mostra di aeropittura, pittura, scultura [sic], arte decorativa, polimerici, macchine sensibili, tavole parolibere, fotografia, fotocomposizione - discorso panoramico di S.E. F.T. Marinetti. Dibattito sulla "Radia futurista" diretto da F.T. Marinetti e Pino Masnata. / GIOVEDÌ 7 Dicembre ore 21,15 serata di poesia - declamazione politimbrica di parolibere dei poeti Marinetti, Buzzi, Mazza, Centonze, Masnata (poeta campione 1933), Farfa (poeta campione 1932), Gerbino, Depero, Spano, Cerati. Escodamè, Vianello, Duse, Manzoni, Taparelli, Mastrodonato. / SABATO 9 Dicembre Veglia Futurista dalle 22 alle 5. / LUNEDÌ 11 Dicembre ore 21,15 Serata dedicata alla Poesia di Paolo Buzzi con discorso del Senatore Innocenzo Cappa e declamazione delle liriche eseguite da Albano, dicatore futurista. / MERCOLEDÌ 13 Dicembre ore 21,15 musica futurista 1913-1933. - musiche di Mix, Casella, Guarino, Honegger, De Angelis, Vittoria Astuni, Ravasenga, Aldeman. / GIOVEDÌ 14 Dicembre ore 21,15 S.E.F.T. MARINETTI proietterà una nuovissima creazione musicale. / SABATO 18 Dicembre Veglia Futurista dalle 22 alle 5. / MARTEDÌ [sic] 19 Dicembre ore 21,15 "Depero - New York" auto declamazione parolibera onomalinguistica.».

tivi anche in altri contesti (tra cui Depero, Prampolini e Tullio d'Albisola), espongono soprattutto futuristi di area lombarda, tra cui certamente presenti sono – accanto a Regina – Furlan, Andreoni, Scaini, Bot, Mauroni, Munari, Albano, Asinari, «Rossi» (Silvio Rossi?), Costa, Vaccarini, Gege Bottinelli, Balzarro, «Ledda» (Marius Ledda, che aveva esposto con Luigi Bracchi alla Galleria Bardi?), Magnaghi, Silvia Maggioni, Manzoni, Negri, Ricas e Dilma (moglie di Munari)⁶⁰. Secondo le recensioni a nostra disposizione, in questa occasione la scultrice presenta dei non meglio precisati «ritratti di alluminio»⁶¹ (in cui credo siano da riconoscere le opere archipenkiane di cui abbiamo parlato nel terzo capitolo) e sicuramente anche il perduto polimaterico *Polenta e pesci* (definito da Mussio un «misto di alluminio [...] e di altre più o meno consimili materie»)⁶² (fig. 314).

Quest'ultima mostra è per noi di grandissimo interesse: in questa occasione, per la prima volta, Regina non si limita a riproporre in un contesto futurista opere già realizzate ed esposte prima della sua adesione alle schiere marinettiane, ma presenta almeno un pezzo – appunto *Polenta e pesci* – certamente realizzato in questa nuova fase della sua carriera, in cui è ormai venuta a contatto con il pensiero e la prassi operativa del Futurismo. Fino a quel momento, se Regina era stata "futurista" lo era stata involontariamente e indirettamente (vorrei dire quasi suo malgrado, perché non si era mai posta l'obiettivo di *creare opere futuriste*, e anche quando con i futuristi aveva esposto – appunto nell'*Omaggio a Boccioni* e alla Libreria Bolaffio – non aveva fatto altro che riproporre lavori precedenti, nati senza l'assillo di *dover essere futuristi*); a questo punto, invece, avendo aderito al movimento, Regina certamente *vuole essere e vuole dimostrarsi futurista*, e di conseguenza le opere nuove che realizza in questi mesi sono opere che sono e vogliono essere futuriste sin dalla concezione. Posto questo, va allora detto che allo stato attuale delle indagini *Polenta e pesci* deve essere considerato come il primo lavoro *programmaticamente* futurista uscito dallo studio di Regina: il che significa, cioè, che quando la scultrice ha voluto dimostrarsi futurista lo ha fatto proponendo un'opera polimaterica, e che dunque il primo vero e proprio incontro teorico tra Regina e il movimento marinettiano è avvenuto proprio sul terreno del polimaterismo, che l'artista non aveva

⁶⁰ *La mostra di aeropittura inaugurata da Marinetti*, in «Corriere della Sera», 6 dicembre 1933. Ricas non è segnalato, ma la sua presenza è indicata da Elena Pontiggia (ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Cronologia. Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 307-321: 313). La presenza di Dilma Munari (con degli «specchi graffiati») si ricava invece da GIOVANNI MUSSIO, *Le mostre d'arte. I futuristi alla Nazario Sauro*, in «Popolo d'Italia», 22 dicembre 1933.

⁶¹ *Le onoranze a Umberto Boccioni: l'omaggio degli artisti futuristi*, in «Il Popolo d'Italia», 11 giugno 1933.

⁶² GIOVANNI MUSSIO, *Le mostre d'arte. I futuristi alla Nazario Sauro*, in «Popolo d'Italia», 22 dicembre 1933. Per la precisione, l'articolo di Mussio riporta come titolo *Polenta e pesce*, ma si tratta di un errore.

mai praticato in precedenza e che dovette intendere – una volta entrata nel sodalizio – come la principale e più caratterizzante novità da esso proposta in ambito scultoreo.

Certo viene da chiedersi per quale motivo Regina abbia potuto attribuire al polimaterismo un ruolo tanto decisivo, poiché in realtà – per quanto sicuramente di estremo interesse – la produzione propriamente polimaterica del Futurismo è largamente minoritaria rispetto a quella pittorica e scultorea. Il polimaterismo era stato precocemente suggerito da Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura futurista*⁶³, e già negli anni Dieci ne avevano fatto uso non solo Balla e Depero (con i loro famosi «complessi plastici» teorizzati e illustrati nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*)⁶⁴, ma anche i poeti Marinetti e Cangiullo con due ironici lavori del 1914⁶⁵; poi se ne era certamente servita Rougena Zàtkovà a cavallo tra i decenni Dieci e Venti⁶⁶, ovvero proprio nel momento in cui Marinetti lanciava il manifesto *Il tattilismo*, con cui cercava di aprire la strada – per la verità senza grande successo anche presso i suoi stessi compagni di strada – a una forma d'arte che egli considerava qualitativamente diversa sia dalla pittura che dalla scultura, e di conseguenza del tutto indipendente da esse⁶⁷. Poi, nei primi anni del decennio Venti gli episodi significativi di polimaterismo spinto sono piuttosto pochi, ma tra la fine di quel decennio e l'inizio degli anni Trenta si assiste invece ad un rinnovato interesse per le potenzialità del nuovo mezzo, soprattutto per merito di

⁶³ UMBERTO BOCCIONI, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912 (ripubblicato innumerevoli volte; recentemente si veda VIVIANA BIROLI, *Manifesti del Futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 51-57).

⁶⁴ GIACOMO BALLA, FORTUNATO DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, 11 marzo 1915 (ripubblicato innumerevoli volte; recentemente si veda VIVIANA BIROLI, *Manifesti del Futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 161-164).

⁶⁵ *La signorina Flic Flic Chiap Chiap* di Marinetti e Cangiullo e l'*Autoritratto* del solo Marinetti, entrambi del 1914 ed esposti all'*Esposizione Futurista* allestita presso la Doré Galleries nel 1914 (i due pezzi, che risultano perduti, sono riprodotti in LUIGI SANSONE, a cura di, *F. T. Marinetti = Futurismo*, catalogo della mostra Milano, Fondazione Stelline, 12 febbraio - 7 giugno 2009, Motta, Milano, 2009, pp. 26 e 233).

⁶⁶ Su Rougena Zàtkovà si veda in particolare FRANCA ZOCCOLI, *Rougena Zatkova. Pittura e altro*, in MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008, pp. 123-136. Cfr. anche ENRICO CRISPOLTI, *Una nota per la Zatkovà*, in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 362-372, e ELISABETTA FERMANI, *Rougena Zatkova*, in 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, pp. 90-91 (in quest'ultimo volume è disponibile, sebbene non ne sia segnalato l'autore, anche la presentazione di Enrico Prampolini per il catalogo della personale della Zàtkovà allestita a Roma, nel 1921, presso la Casa d'Arte Bragaglia: ENRICO PRAMPOLINI, *Rougena Zatkova*, in *Mostra di pitture e plastici dell'artista boema Rougena Zatkova*, catalogo della mostra Roma, Casa d'Arte Bragaglia, 6 aprile - 6 maggio 1921, Roma, Casa d'Arte Bragaglia, 1921).

⁶⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il tattilismo*, 11 gennaio 1921 (ripubblicato innumerevoli volte; recentemente si veda VIVIANA BIROLI, *Manifesti del Futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 188-193).

Prampolini, che dopo aver forse realizzato i suoi primi polimaterici già nel corso degli anni Dieci (ma su questo in realtà c'è più di qualche dubbio)⁶⁸, ne realizza di splendidi proprio a partire dai primissimi anni Trenta, durante i quali tra l'altro affianca alla concreta operatività anche una riflessione teorica sulla questione di crescente complessità e profondità, destinata a sfociare nel fondamentale manifesto *Al di là della pittura verso i polimaterici*⁶⁹, e infine – ma siamo molto più avanti, agli atti conclusivi del Futurismo – nel meno noto volumetto *Arte polimaterica (verso un'arte collettiva?)*⁷⁰.

Ebbene, all'inizio degli anni Trenta è proprio il gruppo futurista milanese a dimostrare un particolare interesse nei confronti del polimaterismo, forse anche perché il numero di composizioni polimateriche che i suoi membri avevano potuto vedere nelle mostre allestite da Pesaro negli anni immediatamente precedenti era stato abbastanza elevato. Così, ad esempio, tra i circa novanta artisti che espongono nell'*Omaggio a Boccioni*, oltre a Prampolini solo Munari, Manzoni, Furlan e Negri presentano pezzi che definiscono apertamente polimaterici⁷¹; e significativamente, in occasione della mostra al Circolo Nazario Sauro (a cui pure partecipava anche Prampolini), l'onere e l'onore di illustrare al pubblico presente all'inaugurazione il «significato [...] delle composizioni "polimateriche"» era stato conferito a Munari⁷², a testimonianza dell'impegno e della profondità con cui in ambito milanese si lavorava e si ragionava sulle potenzialità di tale mezzo. E ancora, come in parte abbiamo già notato nel primo capitolo, è molto significativo che il primo contributo critico di Albano su «Nuovo Futurismo» sia dedicato – tra tutti i possibili ambiti di intervento dell'arte futurista – proprio ai polimaterici: evidentemente, insomma, i futuristi di Milano dovevano davvero nutrire grande considerazione per questa nuova forma d'arte. E allora, detto questo, credo non stupisca neppure

⁶⁸ Cfr. ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Prampolini dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, Roma, Carte Segrete, 1992; 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.

⁶⁹ ENRICO PRAMPOLINI, *Al di là della pittura verso i polimaterici*, in «Stile futurista», agosto 1934 (disponibile anche in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Prampolini dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, Roma, Carte Segrete, 1992, pp. 311-312, e in PAOLA BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, vol. III, Torino, Einaudi, 1990).

⁷⁰ ENRICO PRAMPOLINI, *Arte polimaterica (verso un'arte collettiva?)*, Roma, Edizioni del Secolo, 1944; oggi disponibile in ristampa anastatica anche in 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.

⁷¹ *Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, catalogo della mostra Milano, Galleria Pesaro, 1-20 giugno 1933, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1933, pp. 9-26.

⁷² *La mostra di aeropittura inaugurata da Marinetti*, in «Corriere della Sera», 6 dicembre 1933.

il fatto che l'avvicinamento di Regina al movimento marinettiano abbia potuto concretizzarsi inizialmente proprio su questo piano.

Veniamo dunque alla produzione polimaterica di Regina, che è senz'altro interessante ma che purtroppo è anche decisamente malnota, poiché in sostanza a testimonianza di essa ci rimangono solo tre fotografie di altrettante opere perdute (*Polenta e pesci*, *Il poeta e la natura* e *L'albero felice*) (figg. 314-316), cui ora si possono aggiungere un certo numero di disegni e appunti (che tuttavia non sappiamo se si siano effettivamente mai tradotti in opere vere e proprie) che ho rinvenuto all'interno dei taccuini dell'Archivio Fermani.

Cominciamo da *Polenta e pesci*, che siamo in grado di collocare certamente entro il 1933 non solo in virtù della sua comprovata presenza alla mostra al Circolo Nazario Sauro, ma anche perché sulla fotografia riprodotta nella monografia scheiwilleriana del 1971 – in cui si precisa anche che il pezzo è stato «distrutto dall'autrice» – si leggono chiaramente, nell'angolo in basso a destra, la firma di Regina e la data dell'opera («Regina 33»)⁷³. Allo stato attuale, la mostra al Nazario Sauro sembra essere stata l'unica in cui l'opera è stata esposta, poiché non è documentata alcun'altra presenza del pezzo in nessun catalogo o articolo; di tale polimaterico esiste però, oggi, anche una fedele «ricostruzione postuma» eseguita nel 2009 – su concessione degli eredi legali di Regina – dallo Studio Restauri Formica di Milano, ed esposta in occasione della retrospettiva palazzolese curata da Campiglio⁷⁴.

Nei taccuini, evidenti studi preparatori per questo polimaterico si trovano nel taccuino 59 in corrispondenza dei fogli 44, 45sopra, 45sotto, 46sopra, 46sotto e 47 (figg. 317-322). Il foglio 44 mostra un primissimo schema dell'opera, in cui già sono delineati la massa circolare del piatto in basso a destra e lo sfondo quadrato reticolare (anche se qui, per la verità, ad essere raffigurata non è proprio una rete, poiché sono presenti solo righe orizzontali; tuttavia, Regina stava sicuramente già pensando ad una rete vera e propria, poiché nell'adiacente foglio 45sopra si legge nitidamente la scritta autografa «retina»). Il disegno del foglio 45sotto sembra riflettere su possibili soluzioni alternative, proponendo una rete rettangolare e ragionando sul modo migliore di delineare il pesce, ma già l'abbinata tra i fogli 46sopra (in cui il polimaterico è descritto a parole) e 46sotto (in cui esso è disegnato) offre una versione ormai davvero molto simile a quella definitiva, cui si approssima an-

⁷³ VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, tavola 6.

⁷⁴ 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, 2009, pp. 45 (opera) e 137 (scheda).

cor più il disegno del foglio 47, in cui la matita sfumata disegna anche il fumo che sale dalla polenta. Di particolare interesse, per noi, oltre a un paio di indicazioni scritte sul foglio 47 («polenta e pesciolini dalla Pina» e «tela cerata bianca»), è ovviamente la descrizione fornita dal foglio 46sopra, che ha costituito la base per la ricostruzione postuma⁷⁵ e che vale la pena di riportare integralmente:

rete cotone marrone rotta molle / piatto bianco smaltato (metà) / polenta gialla granulosa carta vetrata / pesci (sardine) alluminio con qualche / in mezzo alle reti carminio / sotto la rete fumo nero capillare / pesci sul fumo / rete staccata sul muro bianco / oppure su tavoletta bianco smalto / e fumo dipinto a carbone

A proposito dell'utilizzo della rete, mi pare interessante sottolineare che proprio in quegli stessi anni l'amico Attilio Alfieri si serviva spesso di «reticelle di filo»⁷⁶. In una testimonianza contenuta in un volume sulla sua opera curato da Marcello Venturoli, Alfieri ricorda di averla utilizzata sin dal 1918, e particolarmente proprio in quel 1933 in cui guarda caso possiamo collocare anche *Polenta e pesci*⁷⁷:

Usai quindi quella Rete [Alfieri ne scrive sempre utilizzando la maiuscola, *ndr*] [...] la prima volta come stimolo-atto patriottico (1918) per bloccare l'avanzata nemica a Caporetto. Servendomi di una illustrazione di Beltrami, di allora, ingrandita per una scena del Teatro Comu-

⁷⁵ Segnalo che nei due fogli dell'Archivio Fermani in cui Regina ha riportato le date delle opere, la cronologia di *Polenta e pesci* è incoerente: nel foglio che riporta solo le date delle opere degli anni Trenta il pezzo è datato 1934 (per la precisione, si trova scritto, sulla stessa riga, «uccelli – 34 – polenta»), mentre il foglio che comprende anche le opere degli anni sino al 1971 propone come datazione il 1933. Al di là del fatto che sicuramente si tratta di un'opera del 1933, è comunque interessante segnalare come in ogni caso Regina li collochi nei primissimi mesi della sua esperienza all'interno del Futurismo.

⁷⁶ La citazione proviene da un non meglio precisato testo di Mario Portalupi riportato in MARCELLO VENTUROLI, a cura di, *Attilio Alfieri*, Milano, Galleria Cortina, 1979, p. 286.

⁷⁷ ATTILIO ALFIERI, *Racconto di una esperienza*, in MARCELLO VENTUROLI, a cura di, *Attilio Alfieri*, Milano, Galleria Cortina, 1979, pp. 3-8: 4. Illustrazioni delle opere in questione si trovano nello stesso volume alle pp. 13 (*Sei personaggi in cerca d'autore* e *Scenario Teatro Loreto*), 17 (*La Divina*), 81 (*Il Ricamo*, con l'errata datazione 1940 confutata nella stessa fotografia dall'indicazione «XXV Biennale»), 82 (*Vetrina «Lanerossi»*); i pannelli del 1933 che Regina deve aver visto sono invece, probabilmente, tre dei cinque *Omaggi* del 1933 realizzati da Alfieri (ma va detto che nella versione riprodotta la retinatura manca): sono l'*Omaggio a Persico*, l'*Omaggio a Pagano*, l'*Omaggio a Terragni*, l'*Omaggio a Casabella* e l'*Omaggio a Giolli* (pp. 90-93, in cui manca però l'*Omaggio a Giolli* che è invece visibile, con tutti gli altri, in RENATO BARILLI, FLAMINIO GUALDONI, a cura di, *Attilio Alfieri. Collages e disegni 1932-1953*, Bologna, Edizioni Bora, 1978 pp. 1-5).

nale di Loreto. [...] Continuai a usarla, negli anni venti-trenta, in «Due in una» e in «Sei personaggi in cerca d'autore» di Pirandello e in altre successive opere: la «Divina» (1939), «Lane Rossi» e il «Ricamo di Venezia», del 1948. Ma particolarmente nel 1933 su tre pannelli: uno bianco, retinato bianco. Uno grigio, retinato grigio. Uno nero, retinato nero. «Una terza dimensione; una nuova struttura», la definì Persico. Fontana «Una griglia inter-spaziale». E la proposero agli architetti Figini e Pollini, per ambientarla nella «villa-studio» per un artista, costruita quale modello esposto nella Triennale del 1933. Questi tre pannelli non furono accettati da quegli architetti, sebbene io fossi favorito dalla mia periodica presenza alla Triennale e dalla mia qualità di consulente affreschista in quella «villa-studio».

Non escluderei, dunque, che nella scelta della rete abbia potuto giocare anche l'esempio di Alfieri, che guarda caso ricorda di averla utilizzata con particolare costrutto – anche se senza fortuna espositiva – proprio nello stesso anno in cui anche Regina se ne serve per la prima volta.

Inoltre, mi pare che in quest'opera si possa anche riscontrare, nel rigore compositivo, una qualche influenza della coeva fotografia futurista. Regina aveva certamente interessi fotografici: come già segnalato nel secondo capitolo (nota 457), tra i suoi taccuini ho ad esempio rinvenuto tre «fotogrammi astratti» di ardua datazione (poiché evidentemente, trattandosi di fotografie, potrebbero essere state inserite nei taccuini in momenti successivi), ma uno dei quali si trova proprio nel taccuino 59 ed è chiaramente collegabile ad alcuni disegni di cui si parlerà; inoltre, sappiamo che in questi anni si dedicano massicciamente alla fotografia non solo lo stesso Alfieri, ma anche i sodali "marinettiani" Munari e Ricas (anche in relazione all'attività del loro studio grafico R+M): insomma, l'attenzione per le potenzialità del *medium* fotografico doveva essere condivisa da diversi esponenti del gruppo futurista milanese⁷⁸. E in effetti qualcosa, in questa sorta di natura morta polimaterica (più dadaista che futurista, ma su questo si tornerà fra poco), ricorda diversi enunciati del manifesto *La fotografia futurista* di Tato e Marinetti⁷⁹: ad esempio, a *Polenta e pesci* si attaglia alla perfezione la definizione di «dramma degli oggetti mobili e immobili» e delle «ombre degli oggetti» (punti 1 e 2 del manifesto), così come l'idea dei «camuffamenti» (punti 3 e 16; si vedano la polenta in carta vetrata e le sagome metalliche per i pesci) e quella della «mobile o immobile sospensione

⁷⁸ Cfr. GIOVANNI LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira, 2001; MASSIMILIANO VITTORI, a cura di, *L'obbiettivo futurista. Fotodinamismo & fotografia*, catalogo della mostra Latina, marzo 2009, Latina, Novecento, 2009; GIOVANNI LISTA, a cura di, *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra Firenze, Museo Nazionale Alinari, 17 settembre - 15 novembre 2009 (poi Pordenone, Palazzo della Provincia, 5 dicembre 2009 - 7 febbraio 2010), Firenze, Fratelli Alinari, 2009.

⁷⁹ Pubblicato su volantino con data 11 aprile 1930, il manifesto è stato poi edito in «Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata», gennaio 1931. Cfr. anche MASSIMILIANO VITTORI, a cura di, *L'obbiettivo futurista. Fotodinamismo & fotografia*, catalogo della mostra Latina, marzo 2009, Latina, Novecento, 2009, pp. 125-127.

degli oggetti e il loro stare in equilibrio» (punto 8)⁸⁰. E guardando ai concreti esempi della fotografia futurista, più che a Munari e Ricas (che sperimentano in direzioni piuttosto diverse, legate al fotomontaggio e al "comportamento"), *Polenta e pesci* è assimilabile alle fotografie di Tato, di Gianni Croce e specialmente di Giulio Parisio (quest'ultimo, peraltro, vicino a Regina anche nella scelta di utilizzare – per le sue paradossali scenette – piccole sagome ritagliate nella carta)⁸¹.

Nella monografia scheiwilleriana è riprodotto anche *Il poeta e la natura* (fig. 315), che nella didascalia è indicato come opera del 1932⁸². Cominciamo però dall'unico dato certo: una riproduzione dell'opera illustra il già visto articolo di "Chiara" (Rosa Menni Giolli?) comparso su «Eva» il 3 agosto del 1935, data entro la quale dunque deve essere datato il pezzo; peraltro, come già si accennava nel primo capitolo, nell'articolo in questione si trova anche una descrizione dell'opera che viene spesso citata nella bibliografia, soprattutto in virtù del felice connubio tra la capacità di penetrazione critica (forse derivante anche da un colloquio tra l'autrice e Regina) e le poetiche immagini che è in grado di suggerire⁸³:

La plastica che voi vedete è di Regina, la nota artista che in questo genere di creazioni è una delle più geniali e che espone in tutte le mostra d'arte pura e d'arte decorativa. Questa plastica è intitolata «il poeta e la natura». Abilmente ella immagina che il poeta guardi la natura con occhi umani, come ogni mortale, ma con la sua forza geniale che la trasfiguri. Per questo l'altro occhio è assai più grande. La bocca è disegnata solo a metà perché quando il poeta guarda, tace; è raccolto in sé stesso [*sic*], e ascolta nel silenzio i suggerimenti che la bellezza porge alla sua fantasia. Dopo solamente parla e scrive, insomma si esprime quando l'idea maturata in silenzio dentro di lui diventa immagine vissuta di poesia. Il piccolo ramoscello al quale sono appesi strani fiori di metallo rappresenta la natura.

⁸⁰ *Ibidem*: «1. Il dramma degli oggetti immobili e mobili, e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili. 2. Il dramma delle ombre degli oggetti, contrastanti e isolate dagli oggetti stessi. 3. Il dramma di oggetti umanizzati, pietrificatori, cristallizzati o vegetalizzati, mediante camuffamenti e luci speciali. [...] 8. La mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio. [...] 16. L'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra, che ha lo scopo d'illudere gli osservatori aerei».

⁸¹ Cfr. GIOVANNI LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira, 2001, pp. 200, 204-205, 214-216, 234; MASSIMILIANO VITTORI, a cura di, *L'obbiettivo futurista. Fotodinamismo & fotografia*, catalogo della mostra Latina, marzo 2009, Latina, Novecento, 2009, pp. 58, 72, 74; GIOVANNI LISTA, a cura di, *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra Firenze, Museo Nazionale Alinari, 17 settembre - 15 novembre 2009 (poi Pordenone, Palazzo della Provincia, 5 dicembre 2009 - 7 febbraio 2010), Firenze, Fratelli Alinari, 2009, pp. 109, 111, 114-116.

⁸² VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, tavola 6. Segnalo peraltro che l'opera, nel 1971, risultava ancora esistente.

⁸³ CHIARA [ROSA MENNI GIOLLI?], *Occupate gli ozi estivi*, in «Eva», 3 agosto 1935.

Tuttavia, posto tutto questo, a mio avviso è però molto probabile che il polimaterico vada collocato in una data assai più prossima a quella di *Polenta e pesci*: innanzitutto, perché va detto che Regina stessa, nel già incontrato foglio con le date delle opere degli anni Trenta, lo ha collocato al 1933 (anche se nel foglio con le date di tutte le opere riprodotte nella monografia di Scheiwiller la data è quella poi riportata nel volume), ma soprattutto perché dei palesi schizzi preparatori per l'opera si ritrovano nello stesso taccuino 59 in cui abbiamo riscontrato la presenza dei modelli di *Polenta e pesci*, a testimonianza di una cronologia certamente molto vicina se non altro nell'ideazione. Nello specifico, i disegni in questione sono quelli dei fogli 69sopra e 69sotto (figg. 323-324): il 69sotto propone uno schizzo che – per quanto un po' diverso dalla versione definitiva del polimaterico – rimanda abbastanza chiaramente ad esso, così come strettamente connesso sembrerebbe anche essere il foglio 69sopra, che probabilmente descrive l'aspetto che avrebbe dovuto avere quella prima versione del pezzo:

maschera alluminio / ~~fondo verde~~ / uccelli alluminio / fondo verde erba che sfuma / nell'azzurro chiaro / in alto / un po' di bianco / uccelli bianchi?

Insomma anche per *Il poeta e la natura* suggerirei una collocazione alla seconda metà del 1933, ovvero ad un momento in cui l'adesione al Futurismo è già avvenuta e si esplica ancora – primariamente – in una ricerca sulle potenzialità del polimaterismo. Segnalo inoltre l'analogia davvero marcata, al punto che è a mio avviso impossibile parlare di coincidenza, tra il volto del poeta reginiano e quello del *Ritratto di poeta* di Luigi Broggin (cioè, guarda caso, un'opera proprio del 1933 realizzata da un artista della cerchia di Edoardo Persico)⁸⁴.

Il terzo ed ultimo polimaterico a noi noto è *L'albero felice* (fig. 316), anch'esso distrutto e datato al 1933 nella monografia scheiwilleriana⁸⁵. Come *Il poeta e la natura*, anch'esso è stato riprodotto in un articolo degli anni Trenta, e precisamente a corredo dell'intervento critico di Rosa Menni Giolli

⁸⁴ Si veda ELENA PONTIGGIA, *17 Ritratto di poeta*, in 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, 1998, p. 42. Cfr. anche, sia per l'opera che per il rapporto tra Broggin e Persico, ELENA PONTIGGIA, *Luigi Broggin*, 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. 144-146.

⁸⁵ VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, tavola 7.

comparso sulle pagine di «Eva» il 1° dicembre 1934, nel quale è inoltre riportata una descrizione che – per quanto imprecisa nella definizione del pezzo, impropriamente indicato quale «polimetria» anziché «polimaterico» – è per noi davvero importantissima, poiché segnala elementi cromatici e testurali che dalla semplice visione della fotografia non è possibile cogliere⁸⁶:

L'albero felice è una polimetria aeroplastica che va veduta in trasparenza. L'albero è vero, gli uccelli alternativamente giallo, limone e celeste. Quest'albero è chiuso fra una rete metallica finissima grigio chiaro e un foglio di celluloido. Qua e là degli accenni di verde smeraldo;

anche in questo caso, evidentemente, ritorna tra l'altro la «Rete» cara ad Alfieri.

Credo dunque che anche in questo caso il 1933 sia effettivamente una data corretta: non solo perché è quella segnalata dalla stessa Regina nel foglio con le date delle opere riprodotte da Scheiwiller, e perché appunto a quell'anno sono databili i pannelli alfieriani che devono essere stati alla base di questi polimaterici "retinati", ma anche e soprattutto perché un sicuro disegno preparatorio dell'opera – peraltro a colori, una vera e propria rarità nei taccuini reginiani – si trova nel foglio 11 (fig. 325) di uno dei pochissimi album certamente databili (per la presenza di date apposte dalla stessa artista in calce ad uno degli schizzi contenuti nell'album), e specificamente datato «natale 33 [sic]»: si tratta del taccuino 66, in cui il foglio con l'indicazione della data è il numero 16 (fig. 326). Per di più, contribuiscono a rendere credibile questa datazione anche le evidentissime consonanze dell'opera con *Il poeta e la natura*, al quale è chiaramente avvicicabile non solo per la scelta di presentare un vero ramoscello vegetale, ma anche per l'aspetto degli uccelli, le cui ali spiegate – nell'una come nell'altra opera – sono ottenute tramite vere e proprie spirali di metallo; e ancora, se si guarda ai colori, si noterà come il «verde smeraldo» di cui parla la Menni Giolli, e che si coglie anche nel disegno preparatorio, si avvicina al «fondo verde erba che sfuma» che Regina indicava nel foglio di taccuino che accompagnava il disegno del *Poeta*.

Cerchiamo, a questo punto, di leggere i tre polimaterici reginiani a noi noti in rapporto alle indicazioni offerte dal citato articolo di Albano dedicato a *I polimaterici*, il quale evidentemente esprime l'interpretazione che del polimaterismo dava il gruppo milanese, o comunque un suo interessante esponente⁸⁷. Le tangenze tra il testo e le opere di Regina sono davvero molte: e non parlo solamente delle questioni più generali (fondamentali, certo, ma anche tali da poter essere applicate a

⁸⁶ ROSA GIOLLI MENNI, *Metallo cromato*, in «Eva», 1 dicembre 1934.

⁸⁷ ALBANO [ALBANO ROSSI], *I polimaterici*, in «Nuovo Futurismo», 30 giugno 1934, p. 3.

qualunque futurista realizzasse delle composizioni polimateriche)⁸⁸, ma anche delle considerazioni più specifiche, che certo non possono valere per tutto il variegato universo del polimaterismo futurista. Ad esempio, credo si possa cogliere un qualche riferimento di Albano a Regina quando l'artista/critico parla dei polimaterici come di «applicazioni di sogni formulati» – tra le altre materie – «sulla ruvida carta vetrata» o «sulla sezione del tronco d'albero» (ovvero, guarda caso, proprio su due dei pochi materiali, tra i mille infiniti possibili, che Regina aveva utilizzato per i suoi polimaterici); e ancora – ma questa volta in senso inverso, ovvero come adeguamento di Regina ad un'idea che è propria del gruppo e che Albano esprime – credo non sia senza significato il fatto che almeno *L'albero felice*, da quanto possiamo capire dalle descrizioni e dagli schizzi, doveva essere un'opera cromaticamente molto vivace, senz'altro molto più delle abituali opere di Regina (anche più di quelle degli anni Cinquanta, in verità, poiché anche in quel caso la pur evidente policromia data dalle diverse qualità di plexiglas era come stemperata, nella sua intensità, dalla trasparenza della materia, che rendeva meno brillanti i colori): infatti, nel suo testo Albano sottolinea come nei polimaterici si possano cogliere innanzitutto «sviluppi di colori fluenti». Infine, come già abbiamo accennato nel primo capitolo, è altresì indubbio che Albano colga nel segno quando esamina i polimaterici reginiani in rapporto a quelli degli altri futuristi, poiché se Prampolini è «iniziatore e promotore della forma leggibile» e Munari «raccolgitore di elementi cosmici, isolati e contrastanti nello spazio», Regina è invece acutamente definita «selezionatrice dello spazio e stratificatrice dei piani»: e viste le opere e soprattutto le descrizioni coeve che abbiamo potuto leggere, credo sia evidente che davvero tra le maggiori preoccupazioni di Regina vi è quella di "stratificare i piani", di articolare l'opera nella profondità dello spazio, secondo una ricerca che del resto è coerente con il suo percorso "archipankiano" degli anni immediatamente precedenti.

Facciamo ora un passo oltre. Tutti e tre i polimaterici a noi noti sono credibilmente databili al 1933, e in particolare – da quel che si può capire mettendo assieme tutti gli indizi che abbiamo enumerato – alla seconda metà dell'anno, ovvero come detto al momento in cui Regina ha ormai ufficial-

⁸⁸ Di tali considerazioni di carattere generale se ne possono elencare parecchie. In apertura, ad esempio, Albano descrive il senso dei polimaterici sottolineando come «ormai non basta più il piano levigato per esprimere le nostre concezioni volumetriche, dinamo-plastiche, e neppure la creta malleabile, troppo monotona, troppo stucchevole!»; e ancora, in chiusura, di grandissimo interesse è la polemica che Albano imposta con i "passatisti": «cari passatisti, ci avete consigliato, suggerito, incitato con parole malaccorte e frasi nauseanti di *ritornare al vero, di risentire l'emozione della realtà palpante*, ci avete spronato alla riproduzione perfetta della *materia vera*, vi accorgete ora di quanto vi siete ingannati, e di quanta insulsaggine sono da accusare le vostre vuote polemiche? Noi futuristi nella nostra nuova scoperta polimaterica, non già la riproduzione fotografica, ma la fotografia stessa vi riportiamo sul polimaterico. Non la copia perfetta della materia nera, ma la materia stessa vi riportiamo nei nostri polimaterici» (*ibidem*).

mente aderito al Futurismo. Tuttavia, tra i disegni conservati nei taccuini ci sono anche diversi altri studi per opere polimateriche, che almeno a quanto ne sappiamo – ma non abbiamo certezze – non sono mai stati tradotti in opere vere e proprie. Non ci sono dubbi, però, sul fatto che essi nascano nella stessa identica temperie in cui sono stati realizzati *Polenta e pesci*, *Il poeta e la natura* e *L'albero felice*: gli studi giunti sino a noi, infatti, si trovano concentrati nel solo taccuino 59 in cui già abbiamo incontrato gli studi preparatori per i primi due polimaterici⁸⁹.

All'interno di tale album si possono chiaramente individuare almeno cinque-sei-sette progetti per altrettante diverse opere polimateriche. I fogli 31sopra (descrizione) e 31sotto (disegno) (figg. 327-328) mostrano il progetto dell'opera che tra tutte quelle progettate è apparentemente quella meno complessa: il disegno del foglio 31sotto sembra ritrarre una fabbrica o una centrale energetica, con larghe ciminiere da cui esce un fumo denso, che riempie di sé il cielo soprastante; nella descrizione a lato, c'è scritto solo «nuvole piatte di carta / tramonto». Ben più interessante il quadro offerto dai fogli 33sopra e 33sotto (figg. 329-330): il disegno del 33sotto mostra una nave inquadrata obliquamente, con due ciminiere (da una delle quali esce del fumo), un albero privo di vele e vari sfiati; a lato, nel 33sopra, le indicazioni sono più precise che nel caso precedente: «cielo opaco / fumo filo ferro nero capillare / barchetta celluloide» (peraltro, va detto che il lavoro su questo progetto è stato più insistito che sugli altri, tanto che nel foglio 35 (fig. 331) c'è uno schizzo quasi identico al 33sotto, e anche altri disegni nelle pagine vicine rimandano chiaramente a questi lavori). Nei fogli 37sopra (descrizione) e 37sotto (disegno) (fig. 332-333) si trova lo studio per un'altra opera, consistente in un raggruppamento di piccole barchette sul mare, che secondo le indicazioni poste nel 37sopra avrebbero dovuto essere poggiate su un mare realizzato con uno «specchio sotto le barche per rifletterle». Quest'ultimo progetto può forse essere collegato ad altri due che si ritrovano rispettivamente nei fogli 50sopra e 50sotto (figg. 334-335) e nei fogli 64 e 65 (figg. 336-337) (con un ulteriore rimando al 59sopra e al 59sotto). (figg. 338-339) I fogli 50sopra e 50sotto sembrano infatti descrivere – sia a parole, sia nel disegno – una scena molto simile a quella disegnata nel foglio 37: nello specifico, al centro in alto nel foglio 50sopra è scritto il probabile titolo che l'opera avrebbe dovuto avere («il sonno delle barche»), e appena sotto inizia una lunga serie di indicazioni relative all'aspetto del polimaterico stesso, che proseguono poi sul 50sotto e che senz'altro mo-

⁸⁹ Il taccuino è tra l'altro uno dei pochissimi album reginiani già almeno in parte studiati: se ne è infatti occupata Rachele Ferrario in occasione della personale di Regina allestita presso la Galleria Spaziotemporaneo di Milano nel marzo-aprile del 2009 (cfr. 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.).

strano più di qualche punto di contatto con l'atmosfera adombrata dallo schizzo con le barche raggruppate:

barche a sera / barche nero fumo / pali (qualcuno storto?) nero fumo / filo ferro nero fumo
sottile come ricamo groviglio / mare plumbeo ~~chiare~~ / alluminio opaco / qualche punta di palo
d'argento / ~~niente cielo~~ / linea d'orizzonte impercettibile / riflessi chiari nell'acqua vetro? pez-
zetti o latta lucente

invece del mare cassetta fonda / aria scura con velario chiffon grigio scuro.

Quanto ai fogli 64 e 65, nella parte alta del secondo di essi sembra essere disegnata una barca con due alberi, ai quali aderiscono altrettanti visi stilizzati con la bocca aperta e gli occhi chiusi; più sotto, la barca sembra essersi trasformata in una sorta di grande lira orientata orizzontalmente, in cui però ancora sopravvive un volto con bocca aperta e occhi chiusi. A lato, le parole chiariscono almeno in parte ciò di cui si dovrebbe trattare:

fili oro / maschera celluloida pallida / dipinta nero / (~~pallida~~ / base nera / canzone-lamento

Ma perché mai questi ultimi due schizzi potrebbero essere collegati con le barche che abbiamo visto? Semplicemente perché nei fogli 59sopra e 59sotto, in cui Regina sembra aver studiato un dettaglio di una nave, con una struttura che regge dei tiranti tesi (che in qualche modo può ricordare una sorta di strumento musicale a corde simile alla lira, anche se ovviamente trasportato nel mondo della navigazione), troviamo – precisamente in basso nel foglio 59sopra – la scritta «le sirene del mare», che peraltro potrebbe forse essere collegata anche alla scritta «canzone delle barche» che si trova nel foglio 37sopra (ovvero accanto al disegno delle barche raggruppate) e che risulterebbe piuttosto incomprensibile se non la si mettesse in relazione con queste «sirene del mare». Ancora, due interessantissimi progetti illustrati e descritti si trovano nei fogli 42sopra e 42sotto (figg. 340-341) e nei fogli 43sopra e 43sotto (figg. 342-343). Nel 42sotto si trova la vivace illustrazione di un pacifico sbarco di marinai – elegantemente vestiti con la loro divisa – da una nave non meglio precisata (l'inquadratura non è molto diversa da quella della nave che in precedenza abbiamo visto essere stata disegnata due volte); lì accanto, nel foglio 42sopra, ecco la descrizione di come il polimaterico avrebbe dovuto essere realizzato:

marinai celluloida bianca dipinta blu / scala filo ferro scuro /mare vetro? smerigliato.

Infine, nei fogli 43sopra e 43sotto è illustrata e descritta l'opera polimaterica più ambiziosa che a quanto ci risulta Regina abbia mai progettato. Il disegno del 43sotto è descritto nel migliore dei modi dal probabile titolo del progetto, che si trova in basso al centro del foglio 43sopra e recita «danza dell'aeroplano sul mare»; appena sopra, ecco le indicazioni per portare a compimento il polimaterico:

areoplano [*sic*] celluloido trasparente 2 ali / cielo azzurro dipinto bell'azzurro chiaro / nuvole rosate di seta leggerissima o velo / mare verde bottiglia celluloido / con qualche spuma bianca (impuntura lana bianca sfioccata o seta).

In nessun altro dei taccuini databili agli anni Trenta – a parte ovviamente quello in cui compare lo schizzo per *L'albero felice* – è possibile riscontrare la presenza di studi per opere polimateriche. Che cosa significa questo? Non è semplicissimo stabilirlo. L'impressione è però che dopo questa rapida infatuazione per il polimaterico (maturata nel momento in cui aderisce ufficialmente al Futurismo), Regina abbia poi deciso di abbandonare questa innovativa forma d'arte per tornare a dedicarsi alle opere in sola lamiera metallica, con cui nel 1931 aveva esordito nel sistema delle esposizioni milanesi e con cui si era guadagnata la stima dei futuristi. C'è da credere, insomma, che nonostante gli sforzi profusi Regina non fosse del tutto convinta dai risultati da lei ottenuti, tanto che appunto sappiamo con certezza, ad esempio, che *Polenta e pesci* (ovvero l'unico, tra i tre polimaterici sicuramente realizzati, che sia stato senza dubbio esposto) è stato appunto «distrutto dall'autrice», come lei stessa ha voluto puntualizzare nella monografia scheiwilleriana del 1971 (anche se in quel momento, probabilmente, con qualche rimpianto). Le motivazioni di tale insoddisfazione, purtroppo, non ci sono note, né in questo caso si possono ricavare dalla lettura degli articoli coevi. Forse si potrebbe addirittura pensare che all'epoca del suo ingresso nel gruppo futurista milanese Regina si sia sentita in qualche modo costretta ad esercitarsi nel polimaterismo (data l'attenzione che i suoi nuovi compagni di strada vi dedicavano), ma che personalmente non ne sia mai stata troppo attratta; e in effetti, anche quando nel 1934 le giunge l'invito a partecipare alla *I Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*⁹⁰ (che vuole essere il trionfo del polimaterismo futurista su scala monumentale), Regina decide di non partecipare.

⁹⁰ Milano, Archivio Fermani. Ecco il testo della lettera, scritta su carta intestata della rassegna stessa: «Genova: 4/8/34/XII°. Signor REGINA BRACCHI – via Rossini 3 – MILANO, A riconoscimento del Vostro ingegno originale, il Comitato

Viene però anche da chiedersi – al di là delle valutazioni che di esse poteva dare Regina – se davvero tali composizioni polimateriche possano dirsi futuriste in senso stretto. C'è più di qualche dubbio, e già molta parte della critica lo ha fatto notare. Scheiwiller, nella monografia del 1971, a proposito di *Polenta e pesci* scriveva che «non esistono tante opere dadaiste e, oggi, "pop", così spiritosamente eleganti»⁹¹ (scorgendo dunque in essa – e il giudizio vale anche per le altre due – un carattere piuttosto lontano da quello del Futurismo). Una posizione simile la esprimeva nel 1979 anche Marisa Vescovo, che definiva i polimaterici «di gusto neo-dada» e dall'«aspetto "povero", vicino ad un certo Surrealismo»⁹². È però di Caramel, ripreso poi da Campiglio nel 2010⁹³, il giudizio che mi pare più puntuale⁹⁴:

Con accenti dadaisteggianti, qui, però sul registro, una volta di più, lirico-evocativo, cui è in sostanza piegata l'oggettualità dei materiali. Senza, tra l'altro, quell'ambiguità metamorfica che è invece propria dei polimaterici di Prampolini [...]. Questi montaggi di Regina vivono in una pacifica spazialità che in nulla partecipa della fluida "continuità della discontinuità", di Prampolini, dell'"assonanza di rapporti che, operando per contrasto, non valgono esclusivamente per la forma dell'*elemento oggetto*, quanto per la presenza biologica della materia stessa", da lui cercata, della sua "transustanziazione della materia".

Esecutivo presieduto da S.E. Marinetti è lieto d'invitarvi alla Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista che avrà luogo a Genova in Novembre 1934 / XIII. Vi uniamo il Regolamento e la Scheda di Notifica, pregandoVi di volerci comunicare subito la Vostra adesione. Auguri e simpatia. Il Diretorio Tecnico-Amministrativo. De Filippis». Molto interessante, per sottolineare quanto la rassegna fosse almeno teoricamente sbilanciata in direzione del polimaterismo (anche se poi, in realtà, esso non fu da tutti rispettato), è anche il regolamento, che non si è conservato tra le carte di Regina ora nell'Archivio Fermani ma che è riportato sul catalogo dell'esposizione: al punto 2 si legge infatti che «la plastica murale supera e abolisce la vecchia pittura murale e gli affreschi, per spaziare nelle numerose possibilità espressive e illustrative offerte dai polimaterici e dalle simultaneità plastiche-documentarie-parolibere, mediante l'uso di tutti i materiali e di tutte le tecniche» (*Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, catalogo della mostra Genova, Palazzo Ducale, novembre-dicembre 1934, Torino, Stile futurista, 1934; oggi disponibile anche in facsimile nell'edizione Latina, Associazione Novecento, 2008).

⁹¹ VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, p. 8.

⁹² MARISA VESCOVO, a cura di, *Regina (1894-1974)*, catalogo della mostra Modena, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 dicembre 1979 - 15 gennaio 1980, Comune di Modena, Cooptip, 1979, p. 5-18: 8.

⁹³ 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, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 11-29: 16.

⁹⁴ 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: 18.

I polimaterici reginiani, insomma, non paiono realmente così vicini all'estetica del Futurismo, e semmai paiono più prossimi ad esperimenti dadaisti o comunque «dadaisteggianti», come dice Caramel (anche se prima di tutto bisognerebbe intendersi su che cosa sia, negli anni Trenta, il Futurismo; ma di questo parleremo più avanti). E d'altra parte un interesse di Regina per il Dadaismo sembra essere testimoniato anche dalla presenza, nella sua biblioteca, del catalogo della mostra *Fantastic Art Dada Surrealism*, allestita al MOMA nel 1936⁹⁵: evidentemente i lavori lì riprodotti non possono aver agito su questi polimaterici (che sono stato realizzati molto prima), ma è chiaro che Regina non doveva essere sorda alle innovazioni che giungevano da tutta Europa.

Infine, uscendo un po' dal discorso che abbiamo sin qui impostato ma rimanendo nel medesimo ambito cronologico, a proposito del fondamentale taccuino 59 si deve anche segnalare la presenza – nel foglio 61 (fig. 344) – dello studio preparatorio definitivo di un'altra opera reginiana, il *Piroscafo* (fig. 345) del Museo di Mede.

Si tratta di una scultura che non ha avuto particolare fortuna critica, e sulla quale c'è anche un po' di confusione. Innanzitutto, va detto che – almeno a quanto mi consta – l'opera non è mai stata pubblicata prima del 2010: non compare infatti né nella monografia scheiwilleriana, né nelle ricche personali di Modena 1980, Mantova 1990, Sartirana 1991 e Palazzolo 2010; solamente la Zelaschi, che già ne aveva parlato nella sua tesi di laurea del 1995, l'ha pubblicata nel suo studio del 2010, sia pur – praticamente – non commentandola⁹⁶. Va detto, però, che anche la studiosa medese è stata piuttosto imprecisa, e bisogna dunque cercare di chiarire alcune questioni. Nella scheda dell'opera contenuta nella sua monografia, alla voce «dimensioni» la Zelaschi scrive «cm

⁹⁵ 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. La copia in questione, naturalmente, è conservata presso la biblioteca comunale di Tirano.

⁹⁶ ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi, Varzi*, Edizioni Guardamagna, 2010 («I quaderni di Lomellina Musei», 2), p. 71 (scheda p. 42, n. 25). A proposito del pezzo, la studiosa medese si limita a segnalare (p. 31) che «*Piroscafo* dovrebbe collocarsi fra fine 1930 e inizio 1931, essendo la tecnica simile a quella usata per ottenere *Nave* e *Le Betulle*: infatti utilizza il ritaglio di fogli d'alluminio». Peraltro, anche tralasciando il fatto che la tecnica del *Piroscafo* appare decisamente più scaltrita e avanzata rispetto a quella delle due opere citate, va detto che – con la sola eccezione dei polimaterici, di cui comunque la Zelaschi non parla – tutte le opere degli anni 1930-35 sono realizzate utilizzando il «ritaglio di fogli d'alluminio», per cui evidentemente la scelta di tale tecnica non può in alcun modo considerarsi probante ai fini di una datazione proprio al 1930.

22,3x39,2,3»⁹⁷; in realtà, però, il pezzo in questione è di dimensioni maggiori, ovvero di circa 40 x 50 cm. Cos'è successo? Semplicemente, l'autrice ha confuso il *Piroscafo* con un'altra opera: infatti, nella sua tesi (da cui derivano in sostanza i dati della monografia), il *Piroscafo* è chiamato *Nave*⁹⁸, mentre con il titolo *Piroscafo* è indicato un altro rilievo in alluminio⁹⁹ (fig. 346) – molto simile ma non identico, e corrispondente alle misure da lei riportate – che già era stato pubblicato da Caramel nel catalogo della mostra di Sartirana del 1991¹⁰⁰.

In ogni caso, per quanto un po' sottovalutate dalla critica, le due opere non hanno a mio avviso nulla da invidiare agli altri rilievi in alluminio che abbiamo già incontrato. Entrambi i pezzi sono ancora latamente catalogabili come lavori archipenkiani, anche se – rispetto ai precedenti – in essi sembra emergere una maggior preoccupazione per la volumetria, che pur rimanendo compressa nei limiti del rilievo viene suggerita dal rigonfiamento dello scafo (leggero ma comunque percepibile); quanto invece alle differenze tra di essi, macroscopiche sono la diversità cromatica (il più grande è colorato e il più piccolo no) e poi la mancanza, nel più piccolo, della lastra di supporto in legno su cui appoggia invece il più grande (ma va comunque detto che sul retro del più piccolo, a destra, ci sono tracce di un sottile strato di compensato, evidentemente asportato in un secondo momento). Per il pezzo di maggiori dimensioni, credo che la datazione al 1933 suggerita dalla presenza del suo modello grafico nel taccuino (datato) di *Polenta e pesci* sia assolutamente credibile; quanto invece al rilievo più piccolo, pur non disponendo di disegni ad esso puntualmente collegabili, ritengo comunque si debba ipotizzare una datazione assai prossima, non solo perché i due pezzi sono molto simili, ma anche perché – come vedremo nel prossimo paragrafo – i disegni reginiani a soggetto navale sono per lo più concentrati in taccuini databili non oltre il 1934.

⁹⁷ ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Edizioni Guardamagna, 2010 («I quaderni di Lomellina Musei», 2), p. 42, n. 25.

⁹⁸ 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. 84-86.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 87-88. Al momento il più piccolo dei due rilievi non si trova al Museo Mede di Regina, ma è in deposito presso il Museo della Permanente di Milano.

¹⁰⁰ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera - estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 47 (immagine) e 146 (scheda n. 14)

4.3 1934-1940: Regina con i futuristi nelle grandi manifestazioni espositive

Nel 1934, dopo che Regina ha partecipato alla mostra non futurista – cui si è accennato – al Circolo "Nuova Vita" (da collocare tra febbraio e marzo, secondo Elena Pontiggia)¹⁰¹, tra il 4 ed il 18 marzo la Galleria Tre Arti promuove la mostra *Omaggio dei futuristi venticinquenni ai venticinque anni del Futurismo*¹⁰². Secondo il volantino-catalogo della mostra (in questo caso non disponibile presso l'Archivio Fermani), espongono Andreoni, Asinari, Bottinelli, Dilma, Furlan, Grignani, Manzoni, Munari, Ricas, Silvio Rossi e Scaini: Regina, dunque, non risulta presente, e in effetti non è citata nemmeno nelle recensioni della rassegna. Tuttavia, la scultrice è tra i firmatari del *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* (di cui si parlerà meglio) che viene letto da Munari il giorno dell'apertura, e che era già stato pubblicato – appena una settimana prima – su «Sant'Elia»: evidentemente, dunque, come del resto suggerisce anche Crispolti¹⁰³, pur non avendo partecipato alla rassegna Regina doveva comunque essere davvero molto vicina a coloro che vi esponevano. Tra le opere presenti in mostra, che Regina senz'altro ha visto, abbondano i polimaterici e in particolare spiccano le «macchine inutili» di Munari¹⁰⁴:

Sul piano strumentale è evidente un'apertura sperimentale nella pratica dei numerosi polimaterici: di Asinari (uno intitolato *Umanità geologica*), di Dilma (il ricordato *Ombra della sera*), di Furlan (il pure ricordato *Smaterializzazione*), di Munari (*La ricchezza*). Il quale ultimo tuttavia pratica l'"aeroplastica" (*Volumi d'aria*) e l'"aeroplastica tattile" (*Avventura d'estate*); mentre al-

¹⁰¹ ELENA PONTIGGIA, a cura di, Cronologia. *Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 307-321: 314.

¹⁰² Secondo Elena Pontiggia (ELENA PONTIGGIA, a cura di, Cronologia. *Milano 1930-40. Le vicende della pittura e della scultura*, in ELENA PONTIGGIA, NICOLETTA COLOMBO, a cura di, *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 307-321: 314), la mostra apre il 5 marzo, mentre secondo Alberto Bassi il 4 marzo (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: 61). Il volantino della mostra conferma la data del 4 marzo.

¹⁰³ «Quanto al lavoro di Regina non presente alla mostra dei venticinquenni, ma certamente vicina se ha potuto aggiungere contemporaneamente (ed è l'unica) la propria firma in calce al manifesto [...]» (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: 81).

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 80.

tri "aeroplastici" propongono anche Furlan e Manzoni. Ma lo sperimentalismo di Munari si spinge appunto fino alle "macchine inutili", come quella intitolata *Respiro di macchina* (sorta di bizzarro metronomo, se è quella riprodotta nella monografia di Tanchis del 1986, ma allora con l'errata data 1938). E tuttavia lo è certamente anche *Volumi d'aria*, del tutto tridimensionale, pur indicato nel foglio-catalogo, ove peraltro è anche riprodotto, come "aeroplastico". Le "macchine inutili" di Munari nascono infatti da una articolazione spaziale aerea, appunto tridimensionale, degli "aeroplastici".

Poi, sempre nel 1934, Regina espone per la prima volta con i futuristi alla Biennale di Venezia. Si tratta, con ogni evidenza, di un momento epocale per la sua carriera: dopo aver esposto esclusivamente in mostre d'ambito milanese o al massimo lombardo (sia pur con partecipazioni talora più ampie), adesso la scultrice ha modo di presentare i frutti del proprio lavoro dinnanzi ad una platea internazionale. Ci sono pochi dubbi sul fatto che tale presenza in laguna sia dovuta innanzitutto alla sua adesione al Futurismo: infatti, nonostante i marinettiani, in Biennale, siano ancora guardati con sospetto e sufficienza (ne fanno ampiamente fede le numerose recensioni che abbiamo allineato nel primo capitolo, in cui appaiono spesso letteralmente ghettonizzati dai *media*), è evidente che ben difficilmente Regina avrebbe potuto essere invitata in laguna se non vi fosse stata la rumorosa legittimazione del movimento, che nel corso degli anni, a furia di proteste, era riuscito ad ottenere anche in Biennale un proprio apposito spazio. Con questa presenza veneziana, dunque, per Regina inizia un periodo assai felice in termini di soddisfazioni e riconoscimenti, destinato a durare sino al 1940 e durante il quale ha modo di presenziare in alcuni dei più importanti consessi nazionali (Quadriennali di Roma e anche Triennali di Milano) ed internazionali (appunto la Biennale di Venezia).

È ancora una volta l'amico e vecchio estimatore Fillia ad invitarla in Biennale: lo testimonia una lettera dattiloscritta su carta intestata del periodico «La Città Nuova» (fig. 347) conservata presso l'Archivio Fermani, datata «Torino: 12/3/34 XII» e firmata appunto dal pittore torinese, il quale cura l'allestimento della sezione futurista e invita Regina «per due opere»¹⁰⁵. In mostra e nel catalogo,

¹⁰⁵ Milano, Archivio Fermani. Riporto per intero il testo della lettera: «Torino: 12/3/34 XII. Caro AMICO, per incarico di S.E. Marinetti, curerò il l'allestimento [*sic*] della sala futurista alla prossima Biennale di Venezia. Sei invitato per due opere e ti prego di voler immediatamente comunicarmi TITOLO - PREZZO E DIMENSIONI perché devo procedere di urgenza all'organizzazione ed alla preparazione [*sic*]. Le opere, incassate a tue spese, saranno spedite in PORTO ASSEGNATO, ma la spedizione non può avvenire oltre il 30 marzo p.v.: ti manderò in tempo utile cartellini e documenti necessari alla spedizione. Per espresso desiderio di S.E. Marinetti, le opere della sala futurista dovranno essere di AEROPITTURA o AEROSCULTURA. Ti sarò grato se vorrai rispondermi subito. Con i più vivi saluti. Fillia via Cardinal Maurizio, 30 - Torino». A mano, in pastello

però, i lavori della scultrice sono curiosamente inseriti tra le «pitture» anziché tra le «sculture» (dove si trovano invece i pezzi di Carmassi, Di Bosso, Mino Rosso e Thayaht)¹⁰⁶. Per quale motivo, è difficile capirlo; forse però dobbiamo pensare a banali questioni di spazio, perché sembrerebbe proprio che Regina – evidentemente per poter esporre più opere, o forse perché si trattava di lavori di piccolo formato – abbia un po' giocato con i numeri, facendo figurare come due sole opere – emblematicamente intitolate «Gruppo A. allumini (aerosensibilità)» e «Gruppo B. allumini (aerosensibilità)» – un numero in realtà ben più alto di sculture. Infatti, anche se non è possibile ricostruire con precisione assoluta il corredo di lavori con cui Regina si presenta in laguna, una fotografia conservata presso l'Archivio Fermani (con indicazione autografa sul retro «Biennale di Venezia 1934»)¹⁰⁷ testimonia della sicura presenza di *Bagnanti (Spiaggia)*, *L'accademico*, *La signora provinciale (Signora dell'800)* e *Bambina*, mentre una riproduzione fotografica che illustra una citata recensione di Ugo Nebbia su «Emporium» (fig. 348) mostra – oltre alle già viste *Bagnanti* – anche *Danzatrice* e *Sofà*¹⁰⁸. Sfortunatamente non è possibile comprendere quali opere costituissero il «Gruppo A» e quali il «Gruppo B», ma va comunque detto che i raggruppamenti sembrano essere puramente strumentali: e allora di fatto, con questo giochetto avallato da Fillia, alla sua prima Biennale Regina riesce ad esporre almeno sei opere in lamiera metallica, posizionandosi dunque – in termini di presenza numerica – dopo i soli Prampolini, Fillia e Dottori, e almeno alla pari con Mino Rosso.

Detto questo, però, è altresì chiaro che qualche domanda circa la partecipazione di Regina alla mostra bisogna pur porsi, poiché di fatto – leggendo l'elenco delle opere da lei sicuramente esposte – non si può non notare che si tratta di pezzi già presentati nella personale pre-futurista alla Galleria del Senato. A questa data, Regina aveva da pochi mesi realizzato le sue composizioni polimateriche, per cui in linea di principio avrebbe potuto esporre quelle, opere fresche e con le quali – come abbiamo visto – doveva credere di aver sposato il verbo futurista in maniera più palese di

verde, Fillia ha inoltre aggiunto altre indicazioni: «Gent. Signora, sono lieto di unirle l'invito per Venezia. Saluti suo marito. Mi mandi fotografie per il giornale. Con i migliori saluti. Fillia».

¹⁰⁶ *XIX Biennale Internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra Venezia, giugno-ottobre 1934, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934, pp. 171-179: 177.

¹⁰⁷ Milano, Archivio Fermani. Non ho avuto modo di visionarla, ma ne parla Paolo Campiglio che l'ha esaminata (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, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 11-29: 17 e 29, nota 14).

¹⁰⁸ UGO NEBBIA, *La XIX Biennale: il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in «Emporium», n. 6, giugno 1934.

quanto non avesse fatto con i lavori degli anni precedenti¹⁰⁹; invece ciò non accade, e la scultrice ripresenta opere degli anni 1930-31 che tutt'al più potevano essere considerate "inconsciamente futuriste". Anche in questo caso, non è semplice comprendere per quale motivo; si potrebbe ad esempio pensare che Fillia abbia spinto per farle presentare a Venezia quei lavori che qualche anno prima non aveva esitato a definire «geniali»; tuttavia, sta di fatto che nella lettera "ufficiale" di invito (in cui pure Fillia aggiunge a mano, confidenzialmente, alcune righe) non traspare assolutamente nulla che possa far pensare ad un suo "ufficioso" suggerimento circa i pezzi da esporre. Allora, più probabilmente, potrebbe essere stata Regina a voler presentare quelle opere che avevano già ricevuto un sicuro riconoscimento da parte dell'amico pittore, forse anche per poterle appunto esporre – in virtù delle ridotte dimensioni, e attraverso il giochetto dei raggruppamenti – in un numero più alto. In ogni caso, ciò che più ci interessa è che qui Regina – che pure aveva già realizzato sculture polimateriche che doveva ritenere inequivocabilmente derivanti dall'estetica del movimento – propone come opere futuriste dei lavori che non sono nati per essere futuristi, e che al massimo si possono considerare tali solo inconsapevolmente.

Allo stesso 1934 risale anche una lettera di invito alla *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista* (fig. 349), datata «Genova: 4/8/34/XII°» e firmata da De Filippis per il Direttorio Tecnico-Amministrativo (di cui egli stesso fa parte con Prampolini e Fillia)¹¹⁰. Regina non risulta aver partecipato alla mostra, nel cui catalogo – come accennato – non compare¹¹¹; ho però comunque provato a verificare, analizzando i disegni dei taccuini, se la scultrice potesse aver quanto meno progettato delle opere con cui rispondere alle richieste della mostra, il cui «Comitato Esecu-

¹⁰⁹ Ovviamente, si potrebbe pensare che già a questa data Regina avesse distrutto i polimaterici; tuttavia, dal momento che ancora tra la fine del 1934 e l'estate del 1935 l'artista deve aver certamente avallato la pubblicazione di una loro riproduzione fotografica su «Eva» (fornendo probabilmente lei stessa la fotografia), è a mio avviso più probabile che i polimaterici fossero ancora esistenti, e che dunque le ragioni della loro mancata presentazione in Biennale si debbano ricercare altrove.

¹¹⁰ Milano, Archivio Fermani. Ecco il testo della lettera: «Genova: 4/8/34/XII°. Signor REGINA BRACCHI – via Rossini 3 – MILANO, A riconoscimento del Vostro ingegno originale, il Comitato Esecutivo presieduto da S.E. Marinetti è lieto d'invitarvi alla Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista che avrà luogo a Genova in Novembre 1934 / XIII. Vi uniamo il Regolamento e la Scheda di Notifica, pregandoVi di volerci comunicare subito la Vostra adesione. Auguri e simpatia. Il Direttorio Tecnico-Amministrativo. De Filippis».

¹¹¹ *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia fascista*, catalogo della mostra Genova, Palazzo Ducale, novembre-dicembre 1934, Torino, Stile futurista, 1934 (oggi disponibile anche in fac-simile nell'edizione Latina, Associazione Novecento, 2008).

tivo» – costituito da importanti gerarchi e da alcuni funzionari statali¹¹² – aveva sollecitato gli artisti a realizzare opere che potessero illustrare «dei soggetti e delle ideologie» adeguate a una serie piuttosto lunga di edifici pubblici¹¹³. Tuttavia, gli unici progetti compatibili in quanto a soggetto mi paiono i già visti progetti per polimerici di navi e aerei, che sono tuttavia contenuti in album che devono essere considerati precedenti.

Nel febbraio del 1935 Regina espone per la prima volta alla Quadriennale di Roma, nella cui XXXIV sala presenta – sempre accanto ai lavori dei colleghi futuristi – la *Piccola Italiana* (fig. 350)¹¹⁴. Per questa specifica occasione, purtroppo, neppure l'Archivio Fermani conserva documentazione utile a comprovare le dinamiche dell'invito e le eventuali richieste specifiche degli organizzatori; tuttavia, è evidente che la scelta di un soggetto dichiaratamente fascista è molto interessante. In tal senso, a mio avviso è molto probabile che il suggerimento, o forse addirittura l'imposizione, sia giunta direttamente da Marinetti, il quale – come è più che noto, e come vedremo anche in seguito – certo non mancava di indirizzare l'opera dei suoi seguaci sulla strada della propaganda; e d'altra parte, dando uno sguardo all'introduzione marinettiana in catalogo, si legge esplicitamente che le opere presentate dai futuristi possono essere suddivise

in due categorie che rivelano le nostre preoccupazioni immediate:

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

¹¹² Ne fanno parte il Ministro dei Lavori Pubblici Crollalanza, il Ministro dell'Educazione Nazionale Ercole, il Ministro delle Comunicazioni Puppini, il Ministro Plenipotenziario e Direttore degli Italiani all'Estero Parini, il Segretario del PNF Starace, il Sottosegretario per la Propaganda e la Stampa Ciano, i Sottosegretari per le Corporazioni Asquini e Biagi, il Sottosegretario per l'Educazione Nazionale Ricci, il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Rossoni, il Prefetto di Genova Albini, il Segretario Federale di Genova Molfino, il Podestà di Genova Bombrini, il Preside della Provincia di Genova Gardini, il Presidente dell'Unione Provinciale Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti di Genova Cogliolo e il Presidente dell'Associazione Sviluppo Turismo Ligure Pozzo (*ivi*, p. 3).

¹¹³ Lo si legge nel quarto punto del già citato regolamento, riportato sul catalogo dell'esposizione: «4) Il Comitato Esecutivo propone che si svolgano dei soggetti e delle ideologie adeguate alle seguenti costruzioni: Case del Fascio, Case del Balilla, Case delle Piccole Italiane, Aeroporti, Scuole, Palazzi del Governo, Palazzi Municipali, Stazioni, Palazzi delle Poste, Case degli Italiani all'estero, Istituti assistenziali, Caserme della M.V.S.N., Costruzioni sportive, Sedi di Dopolavoro, Colonie Estive» (*ivi*, p. 4).

¹¹⁴ *Il Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935, Roma-Milano, Tumminelli, 1935, pp. 136-146: 139.

Per di più – posto che anche la stessa tematica aviatoria va collocata tra le questioni care al regime¹¹⁵ –, se si guardano i titoli delle opere presenti in mostra ci si rende immediatamente conto che il rispetto della tematica fascista doveva essere stato richiesto quale presupposto imprescindibile per partecipare alla mostra, perché davvero tutte le opere – nessuna esclusa – hanno titoli che in maniera più o meno esplicita vi fanno riferimento. Ciò però non significa necessariamente che Regina sia stata costretta a seguire – non approvandola – l'impostazione esplicitamente fascista proposta da Marinetti: come in altra occasione ho cercato di dimostrare¹¹⁶, la presenza di temi di propaganda nella scultura futurista degli anni Trenta sembra aver seguito in maniera piuttosto precisa l'oscillante andamento del consenso nei confronti del regime, e di conseguenza – posto che proprio tra 1935 e 1936 il consenso del regime raggiunge uno dei suoi momenti più alti – non è affatto da escludere che anche Regina, come buona parte dei futuristi e più in generale buona parte degli italiani, sostenesse il fascismo (e vedremo in tal senso dei documenti che sembrano provarlo). Detto questo, però, è altresì vero che tra tutti i possibili soggetti di regime la raffigurazione di una *Piccola Italiana* è senz'altro uno tra i meno oltranzisti.

A differenza delle sculture presentate un anno prima a Venezia, la *Piccola Italiana* è certamente un'opera nuova, mai esposta e a mio avviso collocabile – al contrario di quanto ritiene Caramel, che la pone al 1930¹¹⁷ – in una data non molto distante da quella della Quadriennale del 1935. Sono diverse le ragioni che mi inducono a crederlo. Innanzitutto, il fatto che la sua presenza non sia mai stata segnalata in precedenza: se veramente fosse stata realizzata nel 1930, con ogni probabilità avrebbe dovuto essere esposta alla personale del 1931, poiché è difficile pensare che Regina abbia deciso di espungere dalla mostra proprio un pezzo come questo, che non solo è assai riuscito, ma è anche alquanto impegnativo. Secondariamente, in quest'opera – che è alta ben settanta centimetri – mi sembra di poter cogliere un evidente cambio di scala rispetto ai lavori di inizio decennio (che sono più piccoli, talvolta anche di molto). Inoltre, come già accennavo, il soggetto dichiaratamente propagandistico mi fa pensare che l'opera abbia potuto essere realizzata più probabilmente in un momento di pieno consenso nei confronti del regime come appunto è il 1935. Infine, sono ancora una volta i taccuini a confortarci: posto che il più evidente modello dell'opera sembra

¹¹⁵ Cfr. PAOLO SACCHINI, *L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta*, in «Ricerche di S/Confine», 2010 (disponibile online alla url <http://www.ricerchedisconfine.info/1/SACCHINI.htm>).

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 51 (opera) e 146 (scheda).

essere una fotografia non datata che ritrae due bambine (non identificate) con veste e cappello davvero molto simili a quelli della scultura (fig. 351), e posto anche che il bel disegno pubblicato da Rachele Ferrario nel 2009¹¹⁸ (fig. 352) deve essere stato uno degli ultimi studi prima della realizzazione definitiva, direi che all'interno dei taccuini i più evidenti riferimenti alla scultura sono costituiti dai disegni 48 e 52 del taccuino 66 (figg. 353-354), il quale come già visto è non solo tra i pochi album datati, ma addirittura l'unico in cui compaiano due date tra loro abbastanza distanti («natale 33 [sic]» e «22 agosto 34»), il che ci consente di collocarlo in un arco cronologico abbastanza preciso. E in particolare, se lo studio per *L'albero felice* precedeva di qualche pagina il foglio con la scritta «natale 33 [sic]» (e dunque ha potuto essere ragionevolmente datato entro quella data), i disegni 48 e 52 sono posti dopo il foglio con la scritta «22 agosto 34», e di conseguenza – anche se chiaramente non ci sono certezze – è presumibile che la loro realizzazione sia da collocare appunto tra l'agosto 1934 e il febbraio 1935 in cui l'opera è esposta in Quadriennale. Peraltro, nel caso specifico, più che a Regina il disegno 48 mi sembra attribuibile a Luigi Bracchi: il tratto sciolto e libero, molto fluente, e la stessa tecnica con cui è realizzato lo schizzo (tratteggiato a penna con un inchiostro molto liquido), sono infatti davvero molto diversi da quelli abituali di Regina, che predilige la matita e una certa durezza del tratto. Del resto, il taccuino 66 è certamente realizzato a più mani: innanzitutto, anche nei fogli 25 e 26 mi sembra di poter riscontrare la mano di Bracchi (che occasionalmente si incontra anche in altri album), e poi il taccuino ospita anche disegni di diverse bambine, che talora firmano i loro "capolavori" (ad esempio, accanto ai disegni del foglio 37 si leggono le firme «Anna Maria», «Giulia», «Cecilia» e «Naruja», e sono firmati anche diversi altri fogli; e a questo punto è anche possibile che il primo modello della *Piccola Italiana* sia stata proprio una di queste bambine)¹¹⁹. Oltre a questi schizzi, nei taccuini compaiono solo pochi altri fogli che possono essere latamente collegati alla scultura: si tratta dei disegni 12, 13 e 14 del taccuino 48 e dei fogli 0, 2 e 3 del taccuino 20, i quali tuttavia sembrano essere più che altro studi di dettagli (specialmente la posa delle mani dietro la schiena). E allora, a giudicare dalla somiglianza veramente notevole tra lo schizzo attribuibile a Bracchi e la scultura finita, sembrerebbe che questa volta Regina abbia visto in un'intuizione del marito il miglior modello per la sua opera.

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ A puro titolo di curiosità, segnalo che nel foglio 46 una di queste bambine ha disegnato l'entrata e l'insegna di un non meglio precisato «Albergo Clementi», forse da identificare con un'omonima struttura ricettiva di Bormio, paese che sappiamo essere stato meta di villeggiatura dei coniugi Bracchi (si pensi ad esempio alla citata cartolina di Bracchi e Regina a Paolo Arcari).

Posto tutto questo, a mio avviso la *Piccola Italiana* non si può definire – a rigore – un'opera strettamente futurista. La questione è molto complessa, anche perché implica delle riflessioni sulla più ampia problematica del cosiddetto "Secondo Futurismo", e ci si tornerà dunque più dettagliatamente in chiusura di questo capitolo; già adesso, però, possiamo dire che gli unici elementi dell'opera che si possano considerare almeno vagamente caratteristici del Futurismo sono il tema propagandistico (che comunque non è certo un'esclusiva del movimento marinettiano) e la scelta del materiale (metallico, e dunque moderno, meccanico, antitradizionale); tuttavia, anche tralasciando il fatto – comunque non marginale – che Regina lavorava con la lamina metallica già due o tre anni prima di aderire al Futurismo (per cui questa scelta non può essere strettamente collegata alla sua svolta futurista), mi pare anche evidente che la declinazione del tema propagandistico offerta da Regina è davvero ben poco futurista, poiché credo non ci siano dubbi sul fatto che la placida immagine di una bambina ben poco si attaglia alle radicali esplicazioni propagandistiche del movimento: ad esempio, per non restare che alla sola Quadriennale del 1935 e anzi alla sua sola sezione di scultura, si pensi alla ben più palese esaltazione del regime che aveva offerto Renato Di Bosso con il suo *Milite della rivoluzione fascista*, o Mino Rosso con il suo *Duce*.

Il 1936 è per Regina – come già abbiamo verificato esaminando il dibattito critico – un anno particolarmente ricco di partecipazioni a mostre ed eventi. Innanzitutto, partecipa per la seconda volta alla Biennale di Venezia: tra l'altro, tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani si trova una lettera inedita – datata «Roma 23 aprile 1936 - XIV» e dattiloscritta su carta intestata della Reale Accademia d'Italia – in cui Luigi Scrivo (ovvero il segretario particolare di Marinetti che già abbiamo incontrato nel dibattito critico) esorta Regina ad «inviare con sollecitudine i titoli e le dimensioni delle opere» che intende esporre in laguna¹²⁰ (ed ecco allora, forse, anche il motivo per cui le opere reginiane – come già abbiamo a suo tempo notato¹²¹ – non compaiono nel catalogo della mostra: la scultrice potrebbe aver inviato i dati in questione troppo tardi) (fig. 355). In ogni caso, indipendentemente dal catalogo, recensioni e documenti dimostrano inequivocabilmente che in mostra le sculture reginiane ci sono senz'altro. Cominciamo dalle recensioni: Rosa Menni Giolli, scrivendo della Biennale su «Eva», pur non citando alcuna opera testimonia della presenza della

¹²⁰ Milano, Archivio Fermani. Ecco il testo completo: «Roma 23 aprile 1936 - XIV. Gentile Signora, S.E. Marinetti mi incarica pregarla di voler inviare con sollecitudine i titoli e le dimensioni delle opere che lei intende esporre alla Biennale di Venezia con il gruppo futurista. Distinti saluti. Il Segretario Luigi Scrivo. PIAZZA ADRIANA 30 - ROMA».

¹²¹ Cfr. Capitolo I, paragrafo 13.

scultrice¹²², e già qualche giorno prima Ottorino Passerella aveva citato tra le opere di Regina *Sensibilità aerea* (variante del titolo *Aerosensibilità*, oggi più usato)¹²³ (fig. 356). Altra opera certamente presente in laguna, sebbene non sia mai citata nelle recensioni, è *L'amante dell'aviatore* (fig. 357), nella cui parte posteriore è riportata un'etichetta della «XX Esposizione Internaz. d'Arte di Venezia - 1936 - XIV». Infine, due lettere dell'Ufficio Vendite della Biennale (già citate, anche se non pubblicate, da Campiglio)¹²⁴, dimostrano inoppugnabilmente la presenza in Biennale di due lavori intitolati *Porto n.1* e *Porto n.2*, purtroppo oggi non facilmente identificabili ma che sappiamo essere stati venduti proprio in quell'occasione al «Marchese Roi di Vicenza»¹²⁵ (e non di Verona, come invece sostiene Campiglio)¹²⁶.

¹²² R.G.M. [ROSA GIOLLI MENNI], *La XX Biennale veneziana*, in «Eva», 20 giugno 1936.

¹²³ OTTORINO PASSERELLA, *Arte italiana alla XX Biennale*, in «Il Gazzettino di Venezia», 7 giugno 1936: «[...] le bizzarrie di cartonaggio lucidato a porporina di Regina (vedi "*Sensibilità aerea*")».

¹²⁴ PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia, e Biografia*, 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: 17 e 29 (nota 15).

¹²⁵ Milano, Archivio Fermani. Nella prima delle due lettere, l'Ufficio Vendite della Biennale informa Regina dell'offerta giunta per le sue opere: «Venezia, 29 giugno 1936 - XIV. Preg. Sig. Regina, Ci [sic] è gradito informarLa che ci è pervenuta una offerta di Lire 800.= (Ottocento) complessivo per le Sue composizioni "Porto N;1" [sic] e "Porto N.2" che figurano in questa Esposizione, Padiglione dei Futuristi. L'Acquisto verrebbe effettuato da parte del marchese Antonio Roi di Vicenza. Attendiamo una Sua cortese risposta in merito, con cortese sollecitudine, e Le inviamo i nostri migliori saluti. IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO Romolo [illeggibile]. Preg. Sig. Regina Via Rossini, 3 MILANO». Nella seconda lettera, dopo aver evidentemente ricevuto il richiesto riscontro da parte di Regina (che purtroppo non ci è noto), l'Ufficio Vendite conferma a Regina l'acquisto e le allega la somma pattuita (al netto della provvigione): «Venezia, 20 novembre 1936 XV° [sic]. Gentile Signora, Com'Ella sa, le Sue due opere "Porto N.1" e "Porto N.2" furono acquistate dal Marchese Roi di Vicenza per l'importo complessivo di Lire 800.= Ed io m'affretto a rimetterle la somma che Le spetta. Sul prezzo di vendite la Biennale trattiene la provvigione regolamentare del 15%, che corrisponde appunto a Lire 120.= A Lei spettano pertanto Lire 680.= che troverà qui accluse in un assegno del Credito Italiano. La prego di volermi cortesemente ritornare firmata l'acclusa quietanza e di aggradire i miei migliori saluti. IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO Romolo [illeggibile]. Preg. Sig. Regina Via Rossini, 3 MILANO. Allegati: 1 assegno del Credito Italiano N. D.784978 1 quietanza».

¹²⁶ PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia, e Biografia*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, 2010, pp. 11-29: 29 (nota 15). Ulteriore testimonianza del fatto che l'acquirente è di Vicenza e non di Verona è l'indicazione di Luigi Bracchi nel catalogo-volantino della personale della moglie presso la Libreria Salto (in cui peraltro il cognome del marchese diviene, come pare sia più corretto, «Roj»: evidentemente, finito il periodo delle italianizzazioni forzate dei cognomi, il nobile aveva potuto riprendere il suo cognome originario...

Aerosensibilità è forse in assoluto – per dimensioni e soprattutto per complessità strutturale – l'opera più impegnativa che Regina abbia realizzato non solo nel corso della sua militanza futurista, ma forse nella sua intera carriera (l'unico pezzo che possa competere per l'arditezza compositiva è la *Danzatrice*, che è però più piccola di oltre un terzo). Già la posa della figura, che poggia su un cilindro ed ha le gambe accavallate, è plasticamente più elaborata rispetto a quelle di quasi tutte le altre sue sculture (si pensi ad esempio, per rimanere al periodo che abbiamo già esaminato, alla relativa semplicità delle prime opere e anche degli stessi rilievi archipenkiani); è però soprattutto la struttura ad essere ben più complessa rispetto a quella di quasi tutte le altre opere di Regina, poiché il pezzo è realizzato attraverso la giunzione – ottenuta in vari modi – di molte lastre di alluminio, secondo una logica costruttiva ad incastri i cui termini specifici sono stati dettagliatamente descritti da Anna Zelaschi nella sua tesi di laurea del 1995¹²⁷, e che è stata altresì attentamente stu-

¹²⁷ Data la difficoltà di reperimento della tesi, riporto integralmente la descrizione della Zelaschi, davvero utilissima per comprendere la complessità della scultura (specialmente, come è ovvio, se letta mentre si visione l'opera dal vivo, potendo girarvi attorno e verificare i dettagli): «La scultura rappresenta una donna seduta su un cilindro e con le gambe accavallate. Il cilindro ha forma regolare e sul davanti in basso presenta un taglio a cui s'incasta una lamina che poggia a terra e che dall'estremità opposta è curva e rimane in tutta la sua superficie sollevata quasi perpendicolarmente rispetto al cilindro: essa rappresenta la gamba destra della donna; salendo abbiamo un primo foglio di alluminio fortemente ripiegato, a cui sono sovrapposti altri due fogli con le stesse pieghe che andrebbero a costituire la gonna e che occupano sul davanti i 3/4 del cilindro. Il foglio direttamente appoggiato al cilindro, dal lato destro, si tronca sul retro, ma solo a questo Regina ha unito un'ulteriore lamina (tramite un corto fil di ferro) a spicchio di cerchio e perpendicolare al foglio. Dal lato sinistro i tre fogli subiscono un'interruzione data da una lamina a essi sovrapposta che occupa un certo spazio coprendolo per poi ripiegarsi internamente e scendere fortemente obliqua a tagliare trasversalmente il cilindro a toccare la striscia precedentemente nominata: è la gamba sinistra accavallata. L'interruzione si conclude al di là di questa lamina dove ricompaiono i tre fogli sovrapposti, in posizione parallela al cilindro, per interrompersi a 180° e uniti da un fil di ferro sotto la lamina alla loro ideale anticipazione. Dietro a tutto questo gioco di incastri si erge un'altra lastra incastrata, per una parte, all'interno del cilindro e poi fuoriuscente a dar origine al busto della donna con l'estremità superiore squadrata e di lunghezza minore dell'estremità inserita nel cilindro: siamo di fronte a una lastra trapezoidale. Questa lastra fa da "àncora" ai tre fogli sovrapposti sia a destra che a sinistra per mezzo di sottili fili di ferro solo in parte visibili perché, parallelamente alla lastra-busto, Regina ha inserito un'altra lastra più larga in fondo poiché poggia sul retro del cilindro (non chiuso, entro cui, perciò, si può vedere una sezione di cilindro lignea, ad altezza minore del cilindro in cui è contenuta e recante un gancio, la cui utilità è dubbia). Questa lastra non finisce a ricordare un trapezio, come la sua parallela, ma continua verso l'alto lievemente ondulata per poi ritornare liscia e concludersi a semicerchio: dovrebbe costituire la capigliatura della donna. Davanti a essa la lastra-busto prosegue, ma lavorata e tagliata così da avere nel centro una piccola sezione che vuole essere il collo, solo in parte unito alla lastra originaria e, salendo, la medesima lastra subisce un taglio regolare da cui si ricava un ovale perfetto, che sarebbe il viso enigmaticamente tagliato in verticale da un semicerchio. Le braccia, due strisce attaccate da una piccola giuntura alla lastra-schiena, scendono a celare, in parte, il vuoto busto-schiena per poi ripiegarsi poggiando sulla gonna [...]» (ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di*

diata e replicata dallo Studio Restauri Formica che in occasione della mostra palazzolese del 2010 (in cui l'originale dell'opera non aveva potuto essere esposto) ha realizzato un efficacissimo modello in cartoncino rigido (fig. 358), utilizzando quali linee-guida per la ricostruzione le carte a suo tempo ritagliate da Regina allo stesso scopo e ancora oggi disponibili presso l'Archivio Fermani¹²⁸ (sulle carte ritagliate si tornerà nel paragrafo dedicato al metodo di lavoro di Regina negli anni Trenta) (fig. 359).

Prima però di giungere al modello fatto di carte ritagliate e incastrate con gli spilli, Regina aveva attentamente studiato *Aerosensibilità* con i più consueti mezzi del disegno: e d'altra parte, se così era abituata a fare per sculture di semplice aspetto e magari bidimensionali, nel caso di un pezzo tanto impegnativo e sfaccettato la verifica grafica non poteva che essere indispensabile. I modelli diretti dell'opera conclusa, o comunque del suo cartamodello tridimensionale che si pone in questo caso come ultima e decisiva tappa della progettazione, sono senz'altro quelli conservati sui fogli dal 2 al 7 del taccuino 53 (figg. 360-365): nonostante manchino del tutto le braccia, la scultura è infatti qui inquadrata da molti differenti punti di vista, a testimonianza di un'attenzione del tutto particolare per la riuscita tridimensionale del pezzo. In particolare, il disegno più prossimo all'opera è senz'altro quello del foglio 6 (già pubblicato e messo in relazione all'opera, con l'adiacente foglio 7, da Campiglio): mentre a sinistra Regina propone una veduta frontale che è ormai pressoché identica a quella della scultura, gli schizzi più a destra offrono delle approssimazioni delle due differenti vedute laterali, che però vengono forse meglio approfondite nei disegni 3 e 5 (sia pure più a livello strutturale che non nel dettaglio della linea). I fogli 4 e 7 studiano invece la veduta posteriore dell'opera, mentre il foglio 2 propone un'inquadratura di tre quarti che sembra soprattutto cercare di verificare complessivamente la fisionomia del pezzo, e che dobbiamo dunque immaginare preliminare a tutti gli altri schizzi esaminati. Peraltro, va detto che proprio guardando questo schizzo è abbastanza evidente che la distanza tra le due lamiere che costituiscono il torso (quelle che la Zelaschi, nella descrizione che abbiamo riportato in nota, definisce «lastra-busto» e «lastra-schiena») è forse l'elemento che maggiormente disturba la visione e che risulta meno efficace: è forse questo, allora, il motivo per cui alla fine Regina ha deciso di aggiungere le braccia (che in effetti – nota

Mede Lomellina, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, pp. 111-113).

¹²⁸ Cfr. 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. 47 (immagini) e 137 (schede).

sempre la Zelaschi – «scendono a celare, in parte, il vuoto busto-schiena per poi ripiegarsi poggiando sulla gonna») ¹²⁹.

Ci sono poi anche molti altri disegni che si devono collegare ad *Aerosensibilità*, anche se in essi il naturalismo delle pose è ancora molto evidente e viceversa l'aspetto finale della scultura lungi dall'essere sia pur vagamente delineato. Disegni che ritraggono insistentemente – da diverse inquadrature – figure femminili sedute e per lo più con le gambe accavallate si trovano infatti in abbondanza nel taccuino 67 (nei disegni 6, 11, 14, 31, 32 e 33) (figg. 366-371) e nel taccuino 73 (quasi nell'intero taccuino, ma soprattutto nei fogli 5, 10, 21, 22, 28 e 30) (figg. 372-377): anche se ovviamente non in tutti è possibile leggere un riferimento diretto all'opera, sicuramente riferibili mi paiono specialmente i disegni 31 e 32 del taccuino 73 (figg. 378-379), in cui l'intera posa – braccia comprese – è davvero molto simile a quella della scultura, anche se evidentemente più morbida e rilassata.

Per quanto non strettamente illustrativa di alcuna tematica futurista, né tantomeno di quella dimensione "aerea" cui allude il titolo (basti pensare che la figura è solidamente seduta su un piedistallo che poggia a terra), *Aerosensibilità* mi pare in assoluto l'opera più futurista che Regina abbia mai creato: la durezza e la moderna "brutalità" del metallo vengono infatti esaltate dalla spigolosità delle forme, che si fanno più taglienti e rigide che in ogni altra scultura dell'artista pavese. Inoltre, forse qualcosa di "aerosensibile" lo si può comunque riscontrare: nell'ondulazione della chioma e nella strutturazione tripartita della gonna sembra quasi di cogliere, appunto, uno scorrere dell'aria sulla superficie, impossibile da misurare ma non per questo meno tangibile nell'impressione che lascia sullo spettatore.

Nella stessa Biennale, come detto Regina presenta anche *L'amante dell'aviatore* (fig. 357), altra opera tra le più famose della sua produzione e anch'essa abbastanza complessa strutturalmente, in virtù di una stratificazione di piani che definisce una sorta di "scatola spaziale" entro cui la figura – derivante dalla simbiosi di due diverse lastre poste a differenti livelli di profondità – viene come compresa e racchiusa. L'opera, come anche *Aerosensibilità*, non è datata; tuttavia, evidentemente, la presenza nella XX Biennale pone come termine *ante quem* per entrambe il giugno del 1936, e più in generale una collocazione delle due opere a cavallo tra 1935 e 1936 – e non prima – appare decisamente credibile, se non altro perché quella veneziana è la loro prima presenza attestata e perché la tecnica di lavorazione dell'alluminio si è fatta ora evidentemente più scaltrita rispetto a

¹²⁹ 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. 111-113: 113.

quella utilizzata qualche anno prima, tanto da consentire all'artista di "osare" con la realizzazione di opere di dimensioni e complessità maggiori.

Anche per quest'opera si conoscono dei "cartamodelli" ritagliati (due, conservati nell'Archivio Fermani e già pubblicati¹³⁰) (figg. 380-381): nel primo di essi (piuttosto piccolo, e nello specifico pari a poco meno della metà delle dimensioni della scultura finita) i due fogli di carta sono fissati con gli spilli, mentre nel secondo – che è invece a grandezza naturale – le giunzioni sono ottenute tramite nastro adesivo. Anche nei taccuini si possono riscontrare moltissimi studi in qualche modo collegati, ma in questo caso si tratta per lo più di studi che trasmettono la medesima atmosfera della scultura, o che magari mostrano dei dettagli poi utilizzati nella versione definitiva; non si trova, invece, nessun modello diretto dell'opera. Sono comunque strettamente connessi con il pezzo finito, per la posizione di almeno un braccio sopra la testa, i due schizzi del foglio 0 del taccuino 88 (in cui peraltro le figure paiono addormentate come appunto *L'amante dell'aviatore*), il disegno 6 del taccuino 20 e il disegno 4 del taccuino 27 (quest'ultimo più naturalistico, si tratta forse della prima idea della scultura) (figg. 382-384); inoltre, proprio da tali taccuini provengono diversi altri schizzi che pur non essendo puntualmente riconducibili all'opera sembrano comunque ad essa legati tramite un filo sottile, fatto per lo più di "sensibilità", ma anche di qualche concreto dettaglio. È il caso ad esempio del disegno 4 del taccuino 88 (fig. 385), dei disegni 7, 8 e 11 del taccuino 20 (figg. 386-388) e soprattutto dei fogli 16, 40, 41, 43, 44 e 45 del taccuino 27 (figg. 389-394), nei quali la figura dormiente con la testa reclinata (poco importa su quale lato) sembra avvicinarsi molto alla scultura finita.

Al contrario di *Aerosensibilità*, *L'amante dell'aviatore* mi pare una scultura davvero poco futurista. È davvero sufficiente il titolo a renderla una "aeroscultura"? Personalmente non credo proprio, soprattutto quando si pensi che senza conoscerne la titolazione la si potrebbe interpretare come una semplice "donna che dorme", qualitativamente non dissimile dalla figura del *Sofà* che abbiamo av-

¹³⁰ 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. 46 (opera) e 85 (scheda); 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, p. 16; *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, p. 9; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 55 (opera) e 147 (scheda); 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.; 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. 46 (opere) e 137 (schede).

vicinato alla pittura di Bracchi e alle languide donne matissiane abbandonate su letti e tappeti. E va bene che anche la letteratura rosa dell'epoca – si pensi a Liala – fa della donna in attesa dell'amato aviatore un autentico *tòpos*, ma le futuriste offrivano tutt'altri modelli di vita anche in rapporto all'aviazione: si pensi ad esempio a Marisa Mori e a Barbara, che avevano il brevetto di volo e si piccavano di volare come e meglio dei loro colleghi uomini. Credo dunque che Regina abbia apposto tale titolo vagamente aviatorio al solo fine di rendere la sua opera accettabile in una mostra che voleva essere di aeropittura e aeroscultura, ma che davvero la sua ispirazione sia stata del tutto indipendente dal verbo "aereo" del Futurismo più ortodosso di quegli anni.

Le altre due opere esposte, *Porto n.1* e *Porto n.2*, ci sono del tutto sono ignote. Purtroppo le recensioni dell'epoca non vi accennano neppure, e le due lettere dell'Ufficio Vendite che ce ne testimoniano la presenza in mostra (e appunto la successiva cessione per la discreta cifra di 800 lire), si limitano ovviamente a trattarne secondo meri criteri amministrativi, senza entrare nel dettaglio delle descrizioni. L'unica informazione di cui disponiamo per cercare di ricostruirne l'aspetto è contenuta nella breve presentazione che Bracchi dedica alla moglie nel 1951 (in occasione della personale alla Libreria Salto con cui Regina aderisce di fatto al MAC): parlando di *Aerosensibilità*, infatti, Bracchi ricorda che tale opera era stata esposta alla Biennale del 1936 «assieme ai due bassorilievi navali (ora nella collezione del marchese Roj di Vicenza)»¹³¹. Dobbiamo quindi immaginare *Porto n.1* e *Porto n.2* come due bassorilievi, ma nessun'altra notizia è giunta sino a noi; e questa volta – posta la mancanza di ogni altra notizia sul loro aspetto – neppure i taccuini possono offrire sicuri punti di riferimento. Possiamo però dire – questo sì – che i disegni reginiani a soggetto navale (che pure non mancano) sono per lo più concentrati in taccuini che paiono tutti databili ai primi anni Trenta, e precisamente entro il 1933-34¹³². Il disegno 4 del taccuino 1 (fig. 395), ad esempio, si trova in un taccuino in cui compare anche il non meglio precisato *Ritratto* di Mede, opera archipenkiana che abbiamo collocato al biennio 1931-32; il taccuino 41, in cui i disegni 8, 9, 10, 25 e 26 (figg. 396-400) sono di soggetto navale, è certamente della prima metà degli anni Trenta; i disegni 3, 4, 10, 15, 45 del taccuino 25 (figg. 401-405) sono databili – in virtù della presenza dell'indicazione «Savona 21-10-34» sui fogli 1 e 2 del medesimo album (figg. 406-407) – appunto alla fine del 1934; e ancora – soprattutto – al 1933 sono collocabili i tantissimi disegni contenuti nel già incon-

¹³¹ LUIGI BRACCHI, a cura di, *Regina*, invito alla mostra Milano, Libreria Salto, 5-19 gennaio 1951 (Milano, Archivio Ferrarini).

¹³² Fa eccezione il disegno 5 del taccuino 70, che è datato sul retro «Venezia Zattere 4 giugno 1936», ed è dunque uno schizzo che Regina deve aver tracciato proprio in occasione della sua presenza alla Biennale di quell'anno (inaugurata da pochi giorni). Non può dunque trattarsi, evidentemente, di un modello per i *Porti* esposti in quella stessa mostra.

trato taccuino 59, che è quello non solo dei tanti progetti di polimaterici (alcuni dei quali, peraltro, come si è visto, proprio di ambientazione navale-portuale), ma anche dello studio preparatorio per il *Piroscafo* di Mede. In tale album ci sono in effetti davvero tanti studi di dettagli: i disegni 8, 11sopra e 11sotto (figg. 408-410) studiano ad esempio l'area circostante l'albero di una nave, mentre altri particolari sicuramente relativi ad imbarcazioni si trovano delineati nei disegni 18, 20, 21sotto, 22, 62, 58 e 59sotto (gli ultimi due, peraltro, sono collegabili al già citato fotogramma astratto inserito nell'album) (figg. 411-416; fig. 339). Le barche, poi, sono molte: oltre a quelle disegnate nei fogli che progettano due dei polimaterici che abbiamo visto (quello con il taglio obliquo della nave e quello che ipoteticamente abbiamo chiamato «il sonno delle barche»), se ne trovano alcune simili tra loro ai fogli 66, 67 e 68 (figg. 417-419), e una diversa da tutte le altre nel foglio 7 (figg. 420). Soprattutto, però, c'è un foglio – il numero 26 (fig. 421) – in cui un disegno piuttosto confuso e costipato, ma almeno apparentemente del tutto compatibile con la strutturazione a rilievo, è accompagnato da una scritta a matita che recita «porto / bianco - rosso - nero / vivo – mare alluminio opaco grigio morto»: che sia il progetto di uno dei due *Porti*? E c'è anche di più: perché sempre nello stesso taccuino si trova anche un secondo ipotetico porto, in questo caso non accompagnato da scritte che lo identifichino ma ciononostante chiaramente delineato dai disegni "gemelli" dei fogli 4 e 5 (figg. 422-423), che restituiscono l'idea di un placido molo con una barca attraccata (in un'atmosfera che pare decisamente notturna e nebbiosa nel foglio 5, e invece diurna e ben illuminata dal sole nel foglio 4, come se si fosse trattato di due ipotesi alternative). Abbiamo dunque trovato i progetti delle perdute *Porto n.1* e *Porto n.2*? Postularlo sarebbe decisamente azzardato, poiché è palese che fino a quando, e anzi soprattutto se, non si rinverranno i due bassorilievi (ammesso e non concesso, naturalmente, che le opere esistano ancora), ci si muoverà sempre in un limbo indistinto, a meno di fortunati ritrovamenti che possano testimoniare, sia pur in assenza delle due opere, se non altro quello che doveva essere il loro aspetto; certo però la suggestione in tal senso offerta da questi disegni è fortissima. In ogni caso, indipendentemente dal fatto che in essi si possano o meno individuare i modelli delle due sculture, credo comunque – data la concentrazione di disegni di porti e navi in un ristretto numero di taccuini – che per i due pezzi in questione si possa plausibilmente immaginare un aspetto non troppo dissimile da quello profilato dai disegni, tanto più quando si pensi che la tipologia degli schizzi stessi appare assolutamente compatibile con quella che caratterizza i progetti dei rilievi archipenkiani.

Sempre nel 1936, mentre Marinetti e Masnata le inviano una «cartolina postale per le forze armate» dall'Africa Orientale (alla cui campagna militare i due poeti stavano partecipando)¹³³ (fig. 424), Regina riceve sia una proposta da parte di Di Bosso (che la invita invano a partecipare ad una serie di mostre futuriste in Sudamerica)¹³⁴ (fig. 425), sia una lettera – di cui però è rimasta solo la busta – da parte della sezione napoletana dell'Associazione donne artiste e laureate (la quale presumibilmente dovette invitarla, ma anche in questo caso invano, ad una mostra organizzata a Na-

¹³³ Milano, Archivio Fermani. La cartolina è priva di data, ma è timbrata dalla Posta Militare «25.2.1936». Sul fronte: «Alla pittrice scultrice Regina Via Rossini 3 Milano Seniore F.T. Marinetti e Cent. Medico Masnata - Divisione 28 Ottobre A.O.»; sul retro: «Splendore futurista dei combattimenti vittoriosi Uarien Gloria all'Italia F.T. Marinetti Pino Masnata - futurista». Sul fronte, a quanto pare di capire, prima di scrivere l'indirizzo milanese di Regina, Marinetti e Masnata hanno riportato l'indirizzo del periodico filliano «Stile futurista» («Stile futurista via S. Teresa 21 Torino»), poi cancellato e sostituito con quello dell'abitazione della scultrice. Può darsi che Marinetti e Masnata – in un primo momento – non avessero facilmente a disposizione l'indirizzo di Regina, e che dunque abbiano pensato di inviare la cartolina presso il periodico. Peraltro, forse in questa scelta si può intravedere un'ulteriore testimonianza di un rapporto privilegiato di Regina con Fillia: per farla giungere a Regina, la cartolina non viene inviata a Munari, o a uno qualunque dei futuristi milanesi, ma appunto al periodico di Fillia (il quale tra l'altro – ahimè – probabilmente non sarebbe mai riuscito a riceverla e a inoltrarla alla scultrice, poiché sarebbe scomparso il 10 febbraio dello stesso anno, ovvero solo otto giorni dopo la data segnalata nel timbro della cartolina).

¹³⁴ Milano, Archivio Fermani. Si tratta di una lettera dattiloscritta su carta intestata dell'artista: «Verona - Giugno 1936 XIV. Caro futurista, A [sic] nome di F.T. Marinetti ti [corretto a penna con "Le", a testimonianza del fatto che i due artisti probabilmente non si conoscevano se non superficialmente, ndr] comunico l'invito a partecipare con n. 2 opere [aggiunto con penna ad inchiostro verde, ndr] alla prossima Mostra d'arte futurista che lo stesso Marinetti presenterà entro Agosto-Settembre, in varie città all'America del Sud. Le tue partecipazione [sic] dovrà essermi confermata a giro di posta, e ogni opera dovrà rispondere esattamente ai dati seguenti: 1°) Soggetto insostituibile "Esaltazione della Vita Aerea" e cioè Aeropittura e Aeroscultura le quali secondo le parole di Marinetti "esigono in potente sforzo d'invenzione e sono stracariche di varietà poiché abbracciano numerosi strati [corretto a penna con inchiostro verde con "stati", ndr] d'animo aerei da quelli cosmici astratti e quelli sintetici impressionistici documentari (con prendendo [sic] così le svariate forme di apparecchi e le loro svariate attitudini di volo - decollaggi - atterraggi - amarraggi [sic] - combattimenti a ruota e bombardamenti. 2°) Le; [sic] opere di aeropittura dovranno essere realizzate su compensato Ckuomè di mm.4 rinforzato con un telaio posteriore a filo di compensato di mm.20 (lo spessore totale dovrà risultare quindi di mm.24). 3°) Superficie del quadro 74x63 oppure 100x80. 4°) Le [sic] pittura dovrà occupare tutta la superficie offerta dal compensato rimanendo escluso ogni tipo di cornice. 5°) Le opere di aeroscultura potranno essere realizzate usando le stesse disposizioni costruttive date per le opere di aeropittura, solamente per dar modo che leggerissimi rilievi plastici siano contenuti nello spessore di mm.24 (che non deve in nessun modo essere superato) si potrà applicare il telaio di rinforzo anteriormente così da ospitare il plastico nell'interno. 6°) Anche le opere di aeroscultura non dovranno avere cornici. 7°) Consegna dei lavori agli ultimi di luglio a Genova (l'indirizzo della; [sic] spedizione sarà dato in un secondo tempo. ATTENZIONE – Il soggetto e le misure per stabilite ragioni artistiche e tecniche dovranno essere rigorosamente rispettate; In attesa di una sollecita risposta che mi precisi il numero delle opere per le quali prendi sicuro impegno di consegna in tempo utile, specificandomi quali misure hai scelto. Ti [corretto a penna con "La", ndr] saluto Di Bosso».

poli)¹³⁵; tra maggio e ottobre, invece, Regina espone alla Triennale di Milano¹³⁶, alla cui «Mostra Internazionale di Scenotecnica Teatrale» presenta lo «scenoplastico» *Viaggio al Polo* (fig. 426) e le quattro maschere di metallo *La donna e il fiore* (fig. 427), *Donne abissine* (fig. 428), *Magia della stratosfera* e *Incanto dell'innocenza*.

Cominciamo innanzitutto col chiarire per quale motivo Regina espone in una mostra di scenotecnica: secondo due dei profili biografici pubblicati mentre l'artista era ancora in vita, proprio nel 1936 la scultrice «s'interessa di teatro e di cinema eseguendo costumi per il teatro d'avanguardia Arcimboldi - Milano»¹³⁷. Sfortunatamente, la distruzione dei materiali d'archivio del Teatro Arcimboldi (che è stato la prima creazione di Ettore Gian Ferrari, ancor prima della sua celebre galleria) impedisce di verificare per quali spettacoli Regina possa aver prestato la sua opera in qualità di costumista, né purtroppo si possono ricavare suggerimenti in merito dai taccuini e dai documenti dell'Archivio Fermani (solo due disegni, riportati sui fogli 34 e 35 del taccuino 60 datato «26 agosto 37», possono forse ricordare dei costumi – anche se a mio avviso è comunque piuttosto improbabile –, ma in ogni caso la data è troppo tarda). Ciò che a noi più interessa, però, è evidentemente il fatto che Regina abbia potuto partecipare all'importante mostra della Triennale perché proprio in quei mesi impegnata in concreti lavori per il teatro (tanto è vero che nel giro di pochi mesi, come si ve-

¹³⁵ Milano, Archivio Fermani. Come detto, della lettera si conserva solamente la busta, appunto su carta intestata della «Sezione provinciale di Napoli» della «Associazione Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate» (a propria volta corporativamente inserita – come riportato sulla busta stessa – nella «Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti»). Il timbro postale è molto confuso, ma sembra di poter leggere la data «9.10.36»: probabilmente, dunque, la missiva deve essere stata inviata per invitare Regina a partecipare alla mostra organizzata dall'Associazione, che si sarebbe tenuta qualche mese più tardi, tra dicembre 1936 e gennaio 1937, ma alla quale Regina non sembra aver partecipato, poiché non c'è traccia della sua presenza nel catalogo dell'esposizione (in cui invece compaiono altre due futuriste, Benedetta e Leandra Angelucci Cominazzini; cfr. *Mostra d'arte sotto l'Alto Patronato di S.A.R. la Principessa Maria di Piemonte*, catalogo della mostra Napoli, Palazzina Spagnola, dicembre 1936 - gennaio 1937, Napoli, Siem, 1936). Ora, nell'Archivio Fermani, la busta racchiude la cartolina di Marinetti e Masnata dello stesso anno.

¹³⁶ *Guida alla VI Triennale di Milano*, catalogo della mostra Milano, Palazzo dell'Arte, 31 maggio - 31 ottobre 1936, Milano, Same, 1936, pp. 67-77: 70.

¹³⁷ FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p., e, VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971 («Arte Moderna Italiana», 60), pp. 103-105: 103. Cfr. anche LUCIO CABUTTI, *Regina*, in LUCIO CABUTTI, a cura di, *Dizionario essenziale del futurismo*, in «BolaffiArte», ottobre 1973, s.p. Curiosamente, invece, nel volume prampoliniano *Scenotecnica* – che nel 1940, come abbiamo visto, ricapitola la mostra di quattro anni prima – si dice solamente che Regina «ha eseguito scene e maschere teatrali», senza specificare per quale teatro o per quali spettacoli: cfr. ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), p. 20.

drà, le giungono diverse lettere dal sindacato di categoria, a testimonianza di come si dovesse essere iscritta ad esso se non altro per essere legalmente legittimata a svolgere la professione). Veniamo a questo punto ai cinque lavori che Regina presenta alla mostra. Lo «scenoplastico» *Viaggio al Polo* (fig. 426), che risulta disperso (se non distrutto), ci è noto grazie a due riproduzioni fotografiche coeve, poi riproposte innumerevoli volte: nel luglio 1936 è riprodotto su «Scenario»¹³⁸ e nel 1940 nel volume *Scenotecnica* di Prampolini¹³⁹. Di che cosa si tratta? Sebbene nel caso di Regina ci sia spesso – a mio parere – una certa confusione tra ciò che davvero può essere considerato un "lavoro teatrale" e ciò che al contrario non ha le caratteristiche per esserlo, nel caso specifico credo davvero che *Viaggio al Polo* voglia essere il modellino di un'ipotetica scenografia teatrale. Riprenderei, per descriverlo, le puntuali parole usate da Giovanni Lista nel catalogo della mostra del 1993 dedicata al Futurismo a Milano¹⁴⁰:

[...] un modellino costruito per *Viaggio al Polo* dove i principi della scenoplastica erano applicati con estremo rigore, riducendo i dati oggettivi dell'ambientazione drammatica (il profilo di una nave in mezzo alla banchisa, stagiato contro la massa bianca di un iceberg) a un insieme di linee e di piani astratti. Al centro della scena campeggiava l'albero maestro della nave, delineato con proporzioni incongrue e gigantesche, le cui sartie erano prolungate fino ai limiti del palcoscenico. Regina ricorreva così all'elemento figurativo solo per connotare l'ubiquità dello spazio della rappresentazione, cioè la simultaneità di un'azione drammatica che si svolgeva all'interno e all'esterno della nave.

Innanzitutto, da dove viene il titolo *Viaggio al Polo*? A giudicare dai lavori presentati contestualmente dai colleghi scenotecnici, e particolarmente dagli amici futuristi del gruppo milanese che espongono al suo fianco (Munari, Ricas e Andreoni), verrebbe da pensare che esso potesse derivare direttamente dal titolo di una *pièce* teatrale: Andreoni, ad esempio, presenta un «teatrino» per *Vulcani* di Marinetti¹⁴¹, mentre Ricas un «teatrino» per l'*Orfeo* monteverdiano¹⁴² e Munari un altro

¹³⁸ «Scenario», luglio 1936, p. 333.

¹³⁹ ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), p. 77.

¹⁴⁰ 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.

¹⁴¹ *Guida alla VI Triennale di Milano*, catalogo della mostra Milano, Palazzo dell'Arte, 31 maggio - 31 ottobre 1936, Milano, Same, 1936, pp. 67-77: 68.

¹⁴² *Ivi*, p. 70.

«teatrino» per «Josphitomo (atto III)»¹⁴³; tuttavia, quanto a *Viaggio al Polo*, ammesso e non concesso che davvero il modellino sia da mettere in relazione con un testo vero e proprio, l'identificazione della possibile *pièce* di riferimento è molto difficile, anche se certamente all'inizio del Novecento le esplorazioni polari sono materia molto attuale e molto amata dai letterati (si pensi ad esempio, per restare in Italia, al Salgari di *Al Polo Nord*, pubblicato nel 1898). Allo stato attuale non siamo in grado di stabilire se il modellino reginiano facesse effettivamente riferimento ad una *pièce*; detto questo, però, va anche sottolineato che nei taccuini si trovano diversi disegni assai simili allo scenoplastico, tra cui almeno alcuni sicuramente realizzati – per così dire – in tempi non sospetti, ovvero in anni ben precedenti: in altre parole, cioè, l'impressione è che se anche il modellino può essere stato appositamente realizzato per fare da scena ad uno spettacolo ben preciso, in realtà Regina – nel delinearlo – sembra non aver fatto altro che adattare alle necessità contingenti un suo motivo di ispirazione di lunga data. Troviamo infatti disegni chiaramente avvicinabili a questo "teatrino" di ambientazione navale – sebbene in nessun caso si possa parlare di modelli diretti – nel foglio 16 del taccuino 9 (che abbiamo ipoteticamente datato al 1930-31 per la presenza dei possibili studi del *Cigno*) (fig. 429) e poi nei già visti fogli 8, 9, 10, 25 e 26 del taccuino 41 (che sembrerebbe compatibile con una datazione al 1933 circa) (figg. 396-400), nei fogli 11 sotto e 14 del pluricitato taccuino 59 (anch'esso databile al 1933) (figg. 410 e 430), nei fogli 5 e 8 del taccuino 66 (quello del «natale 33 [sic]») (figg. 431-432), e infine nei fogli 3, 4, 10 e soprattutto 45 – il più simile di tutti – del taccuino 25 (datato «Savona 21/10/34») (figg. 401, 402, 403, 405). Quanto poi alle peculiarità estetiche del pezzo, le citate osservazioni di Lista mi paiono più che pertinenti: in effetti, mi pare evidente che Regina ha volutamente operato una contrazione degli elementi rappresentativi, per lasciare spazio a semplici segni e colori capaci di alludere – più che ad un paesaggio – ad un'atmosfera.

Per quanto riguarda l'identificazione delle quattro «maschere di metallo», la questione è più fluida. Ci è sicuramente nota la prima di esse, quella chiamata *La donna e il fiore* (fig. 427): anch'essa pubblicata sul volume prampoliniano del 1940¹⁴⁴, era già stata riprodotta su «Eva» in un articolo del dicembre 1934¹⁴⁵. Inoltre, ci sono note – pur non essendo state riprodotte né descritte all'epoca – le *Donne abissine* in alluminio¹⁴⁶ (fig. 428). Sulle altre due «maschere», invece, c'è qualche dubbio

¹⁴³ *Ivi*, p. 69.

¹⁴⁴ ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), p. 94.

¹⁴⁵ ROSA GIOLLI MENNI, *Metallo cromato*, in «Eva», 1 dicembre 1934.

¹⁴⁶ 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. 45 (opera) e 84 (scheda); LEA VERGINE, a cura di, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, catalogo della mostra Milano, Palazzo

in più, che si può tuttavia cercare di chiarire partendo da due constatazioni. Innanzitutto, va notato che sul volume di Prampolini del 1940 è presentata una *Maschera simultanea* che non compariva (fig. 433) – almeno come titolo – tra i lavori segnalati quattro anni prima¹⁴⁷; secondariamente, si deve segnalare che su «Scenario» dell'agosto 1936 compare – con la didascalia «Maschera teatrale di Regina» (fig. 434) – il cosiddetto *Ritratto di ragazza* (fig. 435) conservato a Mede Lomellina¹⁴⁸. Sono dunque queste le altre due «maschere di metallo» esposte in quell'occasione? A mio avviso sì, per varie ragioni. Partiamo dal *Ritratto di ragazza*: se non fosse effettivamente stato esposto nella mostra di scenotecnica della Triennale, non si vede perché esso avrebbe dovuto essere pubblicato da «Scenario», per di più con l'indicazione «maschera teatrale» e guarda caso proprio mentre la rassegna alla Triennale era in corso. Probabilmente, allora, questo pezzo di ispirazione ancora archipekiana deve essere stato esposto alla mostra di scenotecnica, ed è altresì presumibile che in esso si possa riconoscere quell'*Incanto dell'innocenza* di cui si parla in catalogo, poiché in effetti mi pare che il titolo sia tutt'altro che inadeguato alle peculiarità del pezzo (il che peraltro significa – se quanto ho ipotizzato è vero, come credo sia probabile – che la titolazione più corretta dell'opera deve proprio essere *Incanto dell'innocenza*, poiché è l'unica testimoniata da documenti coevi). Quanto invece alla *Maschera simultanea* riprodotta nel volume di Prampolini, credo che essa possa essere identificata con l'opera rimanente, indicata nella *Guida alla VI Triennale di Milano* con il titolo *Magia della stratosfera*: e questo soprattutto perché un'opera in ferro intitolata *Aeroferro di stratosfera* è stata poi esposta da Regina – ci torneremo – nella Biennale del 1940¹⁴⁹, guarda caso proprio accanto ad una versione in ferro delle già viste *Donne abissine* (intitolata *Aeroferro di donne abissine*). E se a ciò si aggiunge – e anche su questo si tornerà – che il tema richiesto in quell'occasione da Marinetti, e rispettato da quasi tutti gli artisti, è quello dell'«aeroritratto simultaneo»¹⁵⁰ (il che significa che anche l'*Aeroferro di stratosfera* di Regina deve probabilmente essere un ritratto, magari di un pilota), allora credo davvero che nella *Maschera simultanea* pubbli-

Reale, febbraio 1980 (poi Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1980; Stoccolma, Kulturhuset, 1981), Milano, Mazzotta, 1980, p. 119; MIRELLA BENTIVOGLIO, *Regina*, in MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008, p. 91; 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.

¹⁴⁷ ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), p. 94.

¹⁴⁸ «Scenario», agosto 1936, p. 396.

¹⁴⁹ *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, maggio-ottobre 1940, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1940, pp. 183-187: 187.

¹⁵⁰ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Gli aeropittori e l'aeroritratto simultaneo*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, maggio-ottobre 1940, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1940, pp. 179-183.

cata da Prampolini si possa credibilmente riconoscere la *Magia della stratosfera* presentata in Triennale¹⁵¹.

Veniamo dunque a questi ultimi quattro lavori. Innanzitutto, si possono davvero considerare delle vere e proprie «maschere» (nel senso in cui il termine si dovrebbe intendere in una mostra di scenografia e costumi)? Francamente non direi: fino a prova contraria, in un contesto dichiaratamente teatrale com'è quello della mostra in questione, mi pare davvero più che evidente che le presunte «maschere» di Regina si rivelino per quello che sono, e cioè sculture non dissimili da quelle che l'artista aveva realizzato sino a quel momento (e d'altra parte nessuno, nella bibliografia, ha mai apertamente sostenuto il contrario). Le si confronti, ad esempio, con le «maschere per opere musicali» presentate in quell'occasione da Bruno Munari, e pubblicate nella stessa pagina del volume prampoliniano in cui sono riprodotte *La donna e il fiore* e la *Maschera simultanea* (o meglio la *Magia della stratosfera*): mentre quelle munariane sono concretamente indossabili (si vedano i buchi per gli occhi, il naso e la bocca), assolutamente non lo sono quelle di Regina. Forse, al limite, *La donna e il fiore* potrebbe anche essere indossata (anche se comunque non ci sono buchi), ma certo non possono esserlo né le *Donne abissine*, né la *Magia della stratosfera*, né tanto meno *l'Incanto dell'innocenza* (che anzi addirittura poggia, come alcuni degli altri rilievi archipenkiani di Regina, su un supporto ligneo). Dunque, in questa occasione Regina deve aver quanto meno giocato sull'equivoco, poiché forse si potrebbe anche accettare che le sue «maschere» possano costituire un modello per realizzazioni concretamente utilizzabili, ma certo – di per sé – utilizzabili non lo sono affatto. In sostanza, cioè, sebbene siano state esposte in una mostra dall'orizzonte specificamente teatrale, queste cosiddette «maschere» di Regina sono tali solo nel senso in cui lo sono quelle di Pablo Gargallo o di Julio Gonzales: sono, insomma, "sculture a forma di maschera", non troppo dissimili – nella concezione – neppure da quelle opere primitiviste di Regina che abbiamo datato alla fine degli anni Venti, e che mancavano – dietro il viso – della parte posteriore del cranio.

Per *La donna e il fiore* (fig. 427) non ho rinvenuto, nei taccuini, alcun disegno specifico. Anche per questo motivo la datazione dell'opera è tutt'altro che semplice: pur disponendo di un sicuro limite *ante quem* (l'articolo della Menni Giolli in cui è riprodotta per la prima volta è datato 1° dicembre 1934), in assenza di più specifici riferimenti è pressoché impossibile stabilire una data più credibile

¹⁵¹ Anche Campiglio, pur non esplicitando le ragioni che lo hanno condotto a tale conclusione, sembra essere concorde con l'identificazione tra *Maschera simultanea* e *Aeroferro di stratosfera*: «[...] alla XXII Biennale di Venezia con *Maschera simultanea* (Aeroferro di stratosfera, 1939, ferro) [...]» (*Biografia*, 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. 145-149: 147).

delle altre tra il 1930 e il 1934. Nel 1991, Caramel ipotizzava il 1930, ma lo faceva in assenza di studi specifici sui taccuini e sulla personale del 1931 (per cui, di fatto, attribuiva proprio a quell'anno praticamente ogni opera in alluminio che non fosse stata documentata a stampa); in effetti, però, devo dire che una data così precoce mi sembra plausibile, poiché come abbiamo visto negli anni 1931-33 Regina realizza per lo più pezzi a rilievo, marcatamente archipenkiani, piuttosto che opere "a tutto tondo" (come in ultima analisi, nonostante lo spessore minimo della lamina, può essere considerata *La donna e il fiore*)¹⁵². Tra l'altro, segnalo che forse tale «maschera» può aver tratto ispirazione – quanto meno come suggerimento iconografico – dall'atto unico pirandelliano *L'uomo dal fiore in bocca*, che era stato rappresentato per la prima volta solo pochi anni prima, nel 1922: se così fosse, dato che il "fiore" della *pièce* pirandelliana altro non è che un tumore, in quest'opera apparentemente gaia sarebbe da intravedere anche un'amara riflessione sulla malattia e sul senso della vita.

Per *Donne abissine* (fig. 428) e *Magia della stratosfera* (fig. 436) sono invece già noti un certo numero di disegni e anche diverse carte ritagliate, anche se talvolta non si è prestata la dovuta attenzione alle differenze tra le due opere (che sono simili nell'ispirazione e nella forma, ma non del tutto identiche), col risultato che – a causa di tale intercambiabilità solo apparente – talora si sono pubblicati studi preparatori per l'una come se fossero progetti per l'altra. Cominciamo dunque col distinguere le due sculture: *Magia della stratosfera* si distingue chiaramente dall'opera "sorella" per la presenza, appena oltre il piano su cui sono impostati i visi, di una sorta di sfondo che sembra cingere – tutto attorno – le facce stesse; inoltre, a differenza delle *Donne abissine*, gli occhi delle figure non sono realizzati con una semplice incisione lineare nel metallo, ma al contrario sono restituiti con una netta asportazione di strisce consistenti di materiale (addirittura, nel caso della figura sulla destra, una sola striscia comprende entrambi gli occhi). Infine, caratteristico delle *Donne abissine* è il carattere evidentemente "negro", primitivista, dei tratti somatici delle figure (un ricordo di *Negerplastik*?).

Posto questo, si possono innanzitutto esaminare le carte ritagliate. Nel catalogo della personale mantovana del 1990 ne sono riprodotte ben cinque (fig. 437)¹⁵³, erroneamente didascalizzate – proprio a causa della confusione di cui si è detto – con la sola dicitura «progetti per Donne abissine», ma in realtà da suddividere tra le due opere; nello specifico, le tre carte riportate in alto sono

¹⁵² Tra l'altro, segnalo che forse la «maschera» può avere tratto ispirazione dall'atto unico pirandelliano *L'uomo dal fiore in bocca*

¹⁵³ *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, p. 38.

riferibili a *Donne abissine*, mentre le due in basso a *Magia della stratosfera*. I disegni, invece, si possono davvero considerare pressoché intercambiabili, nel senso che devono essere stati realizzati esattamente nello stesso periodo e devono essere serviti come stimolo per entrambe le sculture: oltre ad alcuni disegni che si possono collegare alle due opere in maniera molto generica (come ad esempio quelli pubblicati da Rachele Ferrario nel 2009)¹⁵⁴ (figg. 438-439), si devono segnalare innanzitutto il disegno 15 del taccuino 68 (fig. 440) e il disegno 40 del taccuino 73 (fig. 441) (i quali, sia pur in termini ancora naturalistici, sembrano racchiudere la prima idea dell'opera), e poi i disegni 7 e 9 del pressoché indatabile taccuino 55 (figg. 442-443), i quali invece sviluppano un progetto ormai abbastanza prossimo all'aspetto definitivo dei due allumini.

Infine, un discorso particolare bisogna farlo per *Ritratto di ragazza / Incanto dell'innocenza* (fig. 435). Si tratta, nella maniera più evidente, di un altro rilievo archipenkiano, in cui l'alluminio sapientemente sagomato e sollevato poggia su un solido supporto ligneo; di conseguenza, di primo acchito, sembrerebbe proprio databile – come le opere analoghe che abbiamo ampiamente visto – al periodo 1931-33. In realtà, però, anche se non è semplicissimo stabilirlo, in questo caso i taccuini sembrerebbero suggerire una datazione posteriore, forse addirittura da collocare nei mesi a ridosso della Triennale del 1936 in cui fu esposto.

Cerchiamo di capire perché. Uno studio preparatorio piuttosto dettagliato è quello contenuto nel disegno 10 del taccuino 54 (fig. 444): contrariamente a ciò che sostiene Campiglio, che lo ha interpretato come un modello per la pur simile *Fanciulla con le trecce*, credo infatti ci siano pochi dubbi sul fatto che esso sia riferibile proprio a questa scultura, poiché se anche è vero che lo schizzo delinea delle lunghe trecce che l'*Incanto dell'innocenza* non ha, ed ha invece la *Fanciulla con le trecce*, i nastri tra i capelli e soprattutto la strutturazione del viso (che nel disegno è bipartita in due lastre esattamente come in *Incanto dell'innocenza*, e diversamente dalla *Fanciulla con le trecce*) dimostrano a mio avviso inequivocabilmente che si tratta di uno studio per la nostra «maschera». Nello stesso taccuino, inoltre, nella parte destra del foglio 0 (fig. 445), compare anche un altro studio sicuramente riferibile – pur nella chiara diversità – a quest'opera: nella sostanza, si tratta di una variante a tutto tondo della scultura, poggiata con le esili gambe metalliche su un piedistallo apparentemente circolare (secondo un motivo che peraltro, sia pur in forma più semplificata, era già presente in basso a sinistra nello stesso disegno 10). Infine, un terzo schizzo certamente collegato a *Incanto dell'innocenza* è il disegno 2 del taccuino 67 (fig. 446), che propone addirittura una terza variante, anch'essa con la figura intera anziché con la «maschera» ma stavolta in posizione sedu-

¹⁵⁴ 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.

ta, con un accenno di gambe accavallate. Detto questo, perché quest'opera così somigliante ai rilievi degli anni 1931-33 è invece più probabilmente da collocare intorno al 1935-36? Per diversi motivi. Innanzitutto, c'è da notare che nel solito foglio in cui Regina ha indicato le date delle opere degli anni Trenta (il quale, come abbiamo visto, è abbastanza attendibile) compare una dicitura apparentemente incongrua – «bambina triennale 1935» – che non si spiegherebbe affatto se non si trattasse di un riferimento a *Incanto dell'innocenza* (poiché come abbiamo visto proprio quella è l'unica possibile «bambina» reginiana esposta alla VI Triennale); e allora, se il riferimento è a quest'opera, la sua data di realizzazione dovrebbe essere il 1935. Secondariamente, questa ipotesi di datazione sembrerebbe confermata proprio dall'ultimo dei tre schizzi citati, il quale si trova in un album – il 67 – che per la presenza di studi per *L'amante dell'aviatore* e *Aerosensibilità* abbiamo già collocato al biennio 1935-36 (senza contare il fatto, anch'esso estremamente significativo, che lo stesso disegno in questione mostra chiaramente, nella presenza del motivo della figura seduta con le gambe accavallate, l'influenza della coeva riflessione sulle due opere presentate alla Biennale di quello stesso anno). Infine, anche il taccuino 54 – pur non essendo altrettanto facilmente databile – sembrerebbe più del periodo 1935-36 che non del 1931-33, per il semplice motivo che nel suo stesso foglio 0 in cui si trova la variante a tutto tondo dell'*Incanto dell'innocenza* è possibile riscontrare la presenza di un paio di schizzi palesemente astrattizzanti che per Regina sono da considerare molto precoci già per il 1936, e che davvero sarebbe impensabile attribuire ai primi anni Trenta. Probabilmente, allora, questo *Incanto dell'innocenza* / *Ritratto di ragazza* è da considerarsi una sorta di "ripresa archipenkiana" a qualche anno di distanza dagli ultimi rilievi con quelle caratteristiche, forse stimolata dalla necessità di realizzare delle opere bidimensionali da presentare alla Triennale come «maschere» (o presunte tali).

Analizzate singolarmente queste quattro opere, ci si può ora chiedere se complessivamente esse possano essere considerate sculture futuriste (tralasciamo *Viaggio al Polo*, che appare in qualche modo vincolato alla necessità di "funzionare" come modello di una scenografia). Anche in questo caso, parlare propriamente di Futurismo mi sembrerebbe azzardato. Rimane naturalmente invariato il carattere intrinsecamente avanguardistico della scultura in lamina metallica, ma è chiaro che due opere dal titolo e dall'aspetto di *La donna e il fiore* e *Incanto dell'innocenza* mi paiono davvero quanto di più lontano si possa immaginare da un Futurismo anni Trenta inteso in maniera ortodossa. Forse più futuriste, nella titolazione come nella forma, si possono considerare *Donne abissine* (per il tema colonialista) e *Magia della stratosfera* (per il riferimento aereo), ma per la verità anche in esse di strettamente "aeroscultoreo" e "futurista" c'è veramente poco.

Alla conclusione della mostra alla Triennale, e precisamente in data «15/4/1936 XV°», Enzo Ferrieri (che abbiamo già incontrato come recensore, ma che soprattutto è il «fiduciario del centro di Milano» dell'interminabile «Comitato Nazionale Fascista Scenotecnici di teatro e cinema: registi, scenografi, figurinisti, direttori di scena, macchinisti, luministi, ingegneri teatrali e storici della tecnica scenica») invia a Regina l'invito a partecipare – con gli stessi materiali esposti a Milano – ad una analoga mostra di scenotecnica da allestire a Napoli¹⁵⁵ (fig. 447). Il 2 settembre, una nuova lettera proveniente dallo stesso mittente invita la scultrice alla *Mostra di Scenografia Cinematografica* (fig. 448) che sarebbe stata allestita da lì a poco – e precisamente il 19 settembre – a Como, presso Villa Olmo¹⁵⁶ (fa poi seguito una seconda lettera con indicazioni più dettagliate sulla rassegna

¹⁵⁵ Milano, Archivio Ferriani: «Preg. Signore, chiusasi ["si" cancellato a penna, *ndf*] la Mostra di Scenografia alla Triennale, il Sindacato Nazionale ha pensato di indire una analoga Mostra a Napoli, dove con il suo consenso invieremo anche il materiale da Lei esposto a Milano. In caso contrario lo terremo a Sua disposizione. Poiché il materiale partirà venerdì 20 corr. una eventuale dichiarazione di non adesione da parte Sua deve esserci comunicata entro giovedì 19 novembre: altrimenti ci riterremo autorizzati a spedire il materiale. Mi faccio premura di avvertirLa che mi sono recato all'Ispettorato del Teatro a Roma per fare presente la situazione dei nostri iscritti, i quali, pur facendo parte del Comitato, assai raramente sono invitati a prestare opera loro nei teatri cittadini. L'Ispettorato ha dato immediata disposizione che il Sindacato e il Comitato inviino una lettera ai teatri cittadini ricordando come sia indispensabile che i registi e gli scenografi siano scelti fra i nomi iscritti al Sindacato e al Comitato. Mi sono quindi affrettato a far pervenire elenchi e indirizzi alla Compagnia "Città di Milano", al Teatro della Scala e ad altre Compagnie interessate. L'Ispettorato ha espresso desiderio che le trattative eventuali avvengano tuttavia fra i ns. iscritti secondo l'inviato elenco e i teatri direttamente, senza ns. tramite. Tanto per Sua buona norma. Con distinti saluti. IL FIDUCIARIO Enzo Ferrieri. NB.= Per quanto concerne i teatrini esposti alla Triennale quegli autori che hanno consegnato il materiale sciolto, sono pregati in qualsiasi caso di presentarsi alla Triennale dalla 9 alle 12 di mercoledì e di giovedì o per ritirarli onde fissarli in apposite cassette di spedizione, o per imballarli sul luogo col ns. appoggio, al fine di permetterne la regolare spedizione a Napoli. Si prega di portare le casse d'imballaggio».

¹⁵⁶ Milano, Archivio Ferriani: «Preg. Signore, Come [*sic*] probabilmente saprà, il Comitato di Celebrazioni autunnali di Como ha preparato, d'accordo con la Direzione Generale della Cinematografia, una Mostra del film scientifico e dei "passi ridotti", oltre a una Sezione di scenografia cinematografica. Il Comitato Scenotecnici Lombardi, chiamato ad appoggiare l'iniziativa e considerando anche la ristrettezza del tempo, che vieta un'ampia partecipazione, ha deciso di intervenire in queste due forme: 1° - Inviando ufficialmente alla Mostra quei bozzetti e plastici di scenografia cinematografica, che gli architetti e scenografi iscritto al Comitato volessero esporre. NB.= Ogni bozzetto o plastico accettato, sarà compensato. 2° - Importante: Organizzando una sala collettiva, che prenda in esame, sulle riproduzioni fotografiche, la storia della cinematografia nei rapporti della scenografie e scenotecnica e ne commenti le tappe successive. Sulla base delle conclusioni emergenti, gli architetti e scenografi saranno invitati a interpretare modernamente con bozzetti o plastici scene che in altro tempo sono state in altro modo viste ed eseguite. Anche questi disegni saranno compensati. Le saremo grati se vorrà intervenire a una riunione in cui si concreterà questa proposta e che si terrà venerdì 4 settembre alle ore 11 presso la Redazione del Convegno (Via Canova 25). CENTRO SCENOTECNICO DI MILANO LA DIREZIONE E. Ferrieri. NB. L'unica regola importante da seguire nella costruzione dei modellini di scenografia cinematografica è quella di partire dal

stessa)¹⁵⁷; infine, in data «3/12/1936 (XV)», una nuova lettera di Ferrieri inviata a conclusione della mostra comasca rinnova l'invito a partecipare alla mostra di Napoli¹⁵⁸ (fig. 449). Non abbiamo cer-

concetto che la scena al cinema è tanto più ben fatta, quanto più suscettibile di maggior numero d'inquadratura già preveduto, preordinato e predisposto. Si tratta di fare quattro o cinque aperture intorno, che facciano, per così dire, da bocchescena all'obbiettivo; o si tratta di calcolare giuochi di archetti, scalini, ecc. da inquadrare nei dettagli nei primi piani nell'interno della scena. Queste inquadrature si possono mettere nei modellini con dei fili di ferro, che segnino il taglio. Calcolare anche le prese dall'alto. Per estremo virtuosismo si può anche calcolare una ripresa con carrello, facendo una carrozzetta che cammini nel modellino tra due rotaie. Così per riguardo delle prese aeree su apparecchio su filo. Piazzare il filo su due antenne e un simulacro di apparecchio che disporrà di una piccola carrucola».

¹⁵⁷ Milano, Archivio Ferriani: «OGGETTO: MOSTRA SCENOGRAFICA DI COMO. Preg.mo Signore, Facendo [sic] seguito a una precedente lettera Le comunichiamo: 1) che l'ultimo termine per la consegna dei materiali è martedì 15 settembre in via Canova 25 (Tel.90497). La Mostra si inaugura il giorno 19 e i materiali saranno ritirati a Milano la mattina del 16 corr. 2) come si è detto nella precedente riunione è preferibile che le dimensioni dei bozzetti siano 50x70. I bozzetti vanno montati su cartone senza vetro. 3) è indispensabile che Lei ci mandi subito oggi, accanto al Suo nome e cognome, il titolo dei bozzetti perché si abbia il tempo di provvedere a una titolazione uniforme in caratteri appositi. In ogni caso ci avverta dei Suoi propositi per non correre il rischio di trovarci con materiali in difetto o in eccesso. Ricordiamo infine che, qualora Ella non avesse conoscenza esatta delle esigenze del cinema e del rapporto fra produzione cinematografica e colori, sarà bene presentare il bozzetto in bianco e nero e toni grigi inclusi. Si sa che il verde, il rosso danno nero; il blu fa bianco ecc. ecc. Si deve anche tener presente: a) che si solito, salvo interpretazioni particolari e pur tenendo presente la opportuna deformazione della realtà, il cinema esige una riproduzione molto più precisa della realtà stessa, in confronto del teatro; b) che l'assenza del rilievo sullo schermo obbliga l'artista a provvedimenti speciali per rievocare il rilievo degli oggetti; c) la luce elettrica degli studi, distribuita da tutti i lati, sopprime essa pure l'impressione del rilievo, che da [sic] l'opposizione dei piani nell'ombra e nella luce. Si richiedono pertanto accorgimenti speciali quali: esagerare l'ombra degli oggetti, supponendo una sorgente luminosa unilaterale, finestra, lampada ecc.; stabilire il punto di vista (di presa) abbastanza in alto perché l'osservatore veda gli oggetti dall'alto in basso ben stagliati sul suolo; stabilire elementi di primo piano che arrestino lo sguardo, allontanando il fondo ecc. ecc. In attesa di ricevere i Suoi bozzetti Le porgiamo cordiali saluti. Per il Centro di Milano: IL FIDUCIARIO E. Ferrieri». Peraltro, sul retro della lettera Regina ha scritto «Paese del cieco» (sotto un'altra notazione che tuttavia non sono riuscito a decifrare).

¹⁵⁸ Milano, Archivio Ferriani. «Preg. mo Signore, MOSTRA DI COMO: Il materiale alla Mostra di "Villa Olmo" è ritornato da Como e rimane a Sua disposizione presso il nostro Comitato dove Ella può farlo ritirare (Via Canova 25). MOSTRA DI NAPOLI: La Mostra di Napoli, dove si ripete la Mostra di Scenografia della Triennale, s'inaugurerà ai primi di febbraio. Pertanto chi volesse mandare materiale nuovo può inviarle direttamente indirizzandolo al SINDACATO NAZIONALE FASCISTA REGISTI E SCENOTECNICI - Palazzetto Spagnuolo - Maschio Angioino - NAPOLI. Il materiale deve giungere a Napoli entro il mese di gennaio. La Mostra è di Scenoplastica e Scenografia teatrale. Chi invia materiale nuovo alla Mostra di Napoli è pregato di avvertirne il ns. Comitato inviandoci distinta dettagliata del materiale che invia. Con distinti saluti. IL FIDUCIARIO E. Ferrieri».

tezze circa la partecipazione di Regina a quest'ultima, mentre tre articoli¹⁵⁹ testimoniano inequivocabilmente della sua presenza a Como, dove espone *Il paese del cieco*.

Cerchiamo dunque di inquadrare meglio quest'opera. Già nel primo capitolo si è accennato che Ferrieri, nelle sue due recensioni, segnala il pezzo in un'occasione contemporaneamente come «primo» di una «serie di fotogrammi» e come «plastico»¹⁶⁰, e in un'altra solo quale «plastico»¹⁶¹: che cos'è, dunque, *Il paese del cieco* (fig. 450)? Davvero Regina ha presentato un cortometraggio astratto, come spesso si sostiene, o si è limitata a proporre – appunto – un «plastico», ovvero uno sfondo scenografico, o al massimo – se vogliamo – un'opera scultorea bidimensionale? Purtroppo allo stato attuale non c'è modo di rispondere con certezza a questi interrogativi, ma credo che un'attenta lettura incrociata del primo dei due interventi di Ferrieri (quello in cui sono usate entrambe le definizioni) e dei documenti conservati presso l'Archivio Fermani possa più facilmente suggerire che in mostra fosse presente esclusivamente il pezzo scultoreo a noi noto, e invece nessun fotogramma o film astratto. Almeno per due ragioni: innanzitutto, perché le citate lettere di Ferrieri rivolgono a Regina un invito molto preciso, che certo non è quello di girare un cortometraggio (cui anzi non si accenna affatto) ma quello di presentare «bozzetti e plastici di scenografia cinematografica»; secondariamente, perché altrimenti non si spiegherebbe perché Ferrieri, dopo aver appunto parlato dell'opera come fotogramma, abbia potuto scrivere che «questo plastico *potrebbe essere* [il corsivo è mio, ndr] il primo germe di un corto metraggio astratto e arricchire la rara cineteca dei film che una volta si dicevano d'"eccezione"». A mio avviso, insomma, Regina può al massimo aver presentato un insieme di "plastici" analoghi al *Paese del cieco* pubblicato da Ferrieri stesso, i quali messi in serie *avrebbero potuto* suggerire l'idea di una sorta di scenografia mobile, capace – se portata alle estreme conseguenze – di inserire direttamente nel fondale "l'elemento tempo".

Comunque sia, a giudicare dall'abbondanza di schizzi e carte ritagliate disponibili, il *Paese del cieco* sembra essere stata l'opera degli anni Trenta cui Regina ha dedicato i maggiori sforzi in fase di progettazione. Si conoscono almeno undici carte ritagliate: una è stata pubblicata da Marisa Ve-

¹⁵⁹ ENZO FERRIERI, *Cinema: esterni*, in «Convegno», 29 ottobre 1936; V. N., *Speranze di giovani cineasti alla mostra di Como*, in «Corriere della Sera», 28 settembre 1936; ENZO FERRIERI, *Scenotecnica del cinema alla mostra di Como*, in «Scenario», novembre 1936.

¹⁶⁰ ENZO FERRIERI, *Cinema: esterni*, in «Convegno», 29 ottobre 1936.

¹⁶¹ ENZO FERRIERI, *Scenotecnica del cinema alla mostra di Como*, in «Scenario», novembre 1936.

scovo nel 1979¹⁶², una nella mostra mantovana del 1990¹⁶³, tre sono state pubblicate da Caramel nel 1991¹⁶⁴, quattro da Rachele Ferrario nel 2009¹⁶⁵ e quattro (ma una, quella ormai definitiva, era già stata pubblicata dalla Ferrario) da Campiglio nel 2010¹⁶⁶. Moltissimi, poi, sono anche i disegni: il taccuino 23, che al *Paese del cieco* è interamente dedicato, presenta ben venticinque studi, mentre sette si trovano nel taccuino 28 (fogli 0, 1, 2, 4, 5, 6, 7) e sei nel taccuino 58 (fogli 2, 3, 4, 5, 7, 8); nel caso di questo pezzo, tuttavia (posto che lo schizzo più simile all'opera finita è quello del foglio 2 del taccuino 58, già pubblicato da Campiglio)¹⁶⁷ (fig. 451), districarsi tra i disegni preparatori è piuttosto complicato, poiché le variazioni sul tema sono moltissime e spesso minime, e dunque è forse più utile proporre considerazioni che riguardano il *corpus* degli schizzi nella sua interezza. Nella sostanza, si può notare che buona parte degli studi sono puramente geometrici: di fatto, in questi disegni, le mani e le lettere che con tanta evidenza spiccano nell'alluminio fanno capolino solo piuttosto raramente, e precisamente nei disegni del solo taccuino 58. Forse, allora, come già ha suggerito Campiglio, lo stimolo per l'inserimento dei profili delle mani può essere giunto a Regina da un ritaglio di giornale che è conservato proprio nel taccuino 58, in cui una fotografia (purtroppo priva di data, ma riferibile al 13 settembre 1936 per la presenza di una didascalia che recita «l'inaugurazione della "zona dantesca" a Ravenna») mostra centinaia di mani alzate nel saluto fascista (fig. 452), che si ergono al di sopra della folla, di cui appena si intravedono le teste. Purtroppo non si possono avere certezze in tal senso; tuttavia, a mio avviso è molto probabile che Campiglio abbia ragione, perché non credo possa essere una semplice coincidenza il fatto che questo ritaglio si trovi proprio nell'unico taccuino – su ottantotto – in cui si trovano i pochi studi per il *Paese del cieco* che presentano delle mani. E allora, se ciò fosse vero, e posto che la mostra comasca

¹⁶² 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. 47 (opera) e 85 (scheda).

¹⁶³ *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, p. 25.

¹⁶⁴ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, pp. 56-57 (immagini) e 147 (schede 30, 31, 32).

¹⁶⁵ 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.

¹⁶⁶ 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. 49-50 (immagini) e 137-138 (schede 24, 25, 29, 29bis); quella già pubblicata dalla Ferrario è quella catalogata come 29bis.

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 49 (immagine in alto) e 137-138 (scheda 28)

inaugura il 19 settembre, dovremmo immaginarci una realizzazione veramente rapidissima, addirittura – appunto – concentrata tra il 14 settembre (giorno in cui i giornali riportano la notizia e la fotografia) e il 19 dello stesso mese (in cui l'opera doveva già essere al suo posto nelle sale di Villa Olmo). In qualche modo, cioè, sembrerebbe che Regina – insoddisfatta sino a quel momento dei risultati ottenuti nel delineare l'opera – abbia poi improvvisamente trovato nel motivo delle mani intravisto sul giornale l'elemento capace di offrirle una nuova e più convincente chiave di lettura.

Detto tutto questo, dinnanzi a *Paese del cieco* si pongono almeno altre tre domande. Innanzitutto, è una scultura o un bozzetto scenografico? Rispondere è a mio parere difficilissimo. Se fosse possibile trovare un riferimento sicuro ad una specifica *pièce* (ma non ho trovato nulla), potremmo dire che probabilmente si trattava di un modello per fondale scenografico, che però forse Regina già pensava di utilizzare anche quale scultura; tuttavia, in assenza di certezze in merito, è quasi impossibile stabilire come si debba interpretare questa sorta di *unicum* nell'opera reginiana, perché già a proposito delle presunte «maschere» della Triennale abbiamo visto di fatto come la scultrice non si preoccupasse granché dell'evidente e totale mancanza di funzionalità teatrale dei pezzi che presentava in questi contesti "scenotecnici". In tutta onestà, non saprei fornire una risposta. Ma anche un'altra domanda sorge spontanea: è un'opera astratta? Anche qui, non è semplicissimo rispondere: è vero che Regina, nella monografia scheiwilleriana, aveva voluto scrivere che nel 1936 aveva cominciato a realizzare le prime opere astratte (ponendo come esempio proprio il *Paese del cieco*, e consentendoci allora di datare credibilmente a quell'anno anche gli schizzi astratti posti nello stesso foglio del progetto per *L'incanto dell'innocenza*), ma d'altra parte credo colga nel segno Luciano Caramel quando scrive che

Nella versione conclusiva [...] è ben chiaro come la meta di Regina non fosse la composizione delle forme in quanto tale e come preminenti restino i fattori iconici, sia pur allusivi, e persino ermetici. 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] tensioni alla sintesi che anima la scultrice in questi avanzati anni Trenta, qui come nelle contemporanee *Donne abissine* e *Maschere simultanee* [sic].

Semmai, astratti potrebbero forse essere considerati altri tre rilievi in alluminio che possono sì essere messi in relazione con il *Paese del cieco*, ma che pure ne differiscono in maniera piuttosto evidente. Il primo di essi, pubblicato da Caramel nel 1991 con il titolo *Il paese del cieco* (fig. 453)

(mentre curiosamente il vero *Paese del cieco* è catalogato come *Studio per "Il paese del cieco"*)¹⁶⁸, mostra certi tagli che ricordano quelli del *Paese del cieco* vero e proprio, ma non ha alcun riferimento diretto nei taccuini. Il secondo, anch'esso proposto per la prima volta nel catalogo della mostra di Sartirana (con il generico titolo *Bozzetto per scultura*)¹⁶⁹ (fig. 454), è stato poi messo in relazione da Campiglio, nel 2010¹⁷⁰, con il disegno 1 del taccuino 52 (fig. 455), a cui però a mio parere si può avvicinare solo molto alla lontana, ovvero limitandosi a considerare il contesto complessivo delle ricerche che Regina stava conducendo grossomodo in quegli anni. Il terzo rilievo, infine, pubblicato da Campiglio nel 2010¹⁷¹ (fig. 456) e da lui avvicinato a due carte ritagliate solo vagamente simili, è invece più prossimo al *Paese del cieco*, ma anch'esso manca di riscontri negli schizzi dei taccuini. Ho qualche dubbio sul fatto il secondo rilievo citato possa essere datato in prossimità del *Paese del cieco*, non solo perché il suo livello di astrazione è particolarmente elevato per una data così precoce, ma anche e soprattutto perché in realtà l'intero taccuino 52 sembra rimandare a forme geometriche più caratteristiche della fase post-futurista di Regina¹⁷²; credo invece che il primo e il terzo possano essere credibilmente collocati negli stessi mesi del *Paese del cieco*. Forse, anzi, se davvero l'opera presentata a Como è stata realizzata nel giro di pochi giorni a seguito di un'insoddisfazione di Regina per quanto da lei fatto in precedenza, questi due rilievi possono essere considerati appena precedenti. È chiaro, però, che si tratta solo di un'ipotesi, che peraltro probabilmente non riusciremo mai a dimostrare.

Infine, a proposito del *Paese del cieco*, ma anche degli altri tre rilievi che abbiamo visto, c'è ovviamente da chiedersi – ancora una volta – se si tratti di opere futuriste. Specialmente dinnanzi a questi pezzi, più che davanti ad altri che già abbiamo incontrato, la valutazione dipende soprattutto da che cosa intendiamo parlando di "Futurismo" o meglio ancora di "Secondo Futurismo"; tuttavia, tralasciando gli altri tre rilievi, è vero che nella qualità dichiaratamente tattile del *Paese del cieco* vero e proprio si possono effettivamente leggere riferimenti al tattilismo marinettiano, così come è

¹⁶⁸ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, pp. 60 (immagine) e 147 (scheda).

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 21 (immagine) e 147 (scheda).

¹⁷⁰ 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. 48 (immagini) e 137 (schede).

¹⁷¹ *Ivi*, p. 52.

¹⁷² Peraltro, al Museo Regina di Mede Lomellina sono conservati molti disegni assai simili, tutti a mio avviso databili agli anni Cinquanta: si tratta dei disegni catalogati come Masinari 12, Masinari 36, Masinari 37, Masinari 47, Masinari 66, Masinari 75, Masinari 80, Masinari 324, Masinari 361, Masinari 422, Masinari 424, Masinari 425, Masinari 427, Masinari 440, Masinari 495.

in linea di principio condivisibile l'idea secondo la quale nella presenza delle lettere incise liberamente sul rilievo si può forse intravedere – come ha fatto Mirella Bentivoglio, ma nel suo caso però anche esagerando¹⁷³ – una sorta di equivalente plastico delle tavole parolibere¹⁷⁴ (cui peraltro Regina, a questa data, non sembra mai essersi dedicata). In ogni caso, però, siamo lontani anni luce da quell'ossessione per tutto ciò che è «aereo» che almeno ufficialmente avrebbe dovuto caratterizzare il movimento marinettiano in quegli stessi anni. E d'altra parte va anche notato che in questa occasione Regina non sta esponendo con i futuristi: è sì presente almeno un altro futurista, ovvero l'amico Munari¹⁷⁵, ma stavolta – in qualche modo – ciascuno espone per sé.

Nel 1937, e sicuramente sino alla fine di gennaio del 1938, Regina e Bracchi soggiornano per circa sei mesi a Parigi, dove hanno certamente modo di visitare l'Esposizione Internazionale (che tra l'altro, come è noto, è quella veramente storica in cui Picasso presenta *Guernica*). Le biografie reginiane ricordano in particolare che la scultrice ha modo di conoscere André Breton e soprattutto Léonce Rosenberg¹⁷⁶ (il quale ultimo – lo ricordava Regina stessa¹⁷⁷ – le chiese di lavorare per la sua galleria); tuttavia, all'inizio del 1938 l'atmosfera in Europa non è certo delle migliori, e di conseguenza – temendo l'imminente scoppio di una guerra – i coniugi decidono di tornare in Italia. A ricordo di questa parentesi parigina, tra le carte di Regina conservate nell'Archivio Fermani rimane non solo un album con studi di dettagli di sculture antiche (si direbbero greche e egizie) eseguito al Louvre (fig. 457)¹⁷⁸, ma anche il *dépliant* di un hotel parigino con scritta autografa di Regina che re-

¹⁷³ Cfr. MIRELLA BENTIVOGLIO, *Regina*, in MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008, pp. 85-96.

¹⁷⁴ Molto suggestiva, in particolare, è la già citata ipotesi avanzata da Giancarlo Carpi (GIANCARLO CARPI, a cura di, *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvetti, 2009, p. 354), che mette in relazione il *Paese del cieco* ai volumi in Lito-Latta di Tullio d'Albisola (con cui Regina doveva essere in contatto: tra i suoi non molti volumi futuristi conservati a Tirano si trova infatti anche la raccolta TULLIO D'ALBISOLA, *A.A.A. 500000 urgonmi*, Milano, Morreale, 1937).

¹⁷⁵ V.N., *Speranze di giovani cineasti alla mostra di Como*, in «Corriere della Sera», 28 settembre 1936.

¹⁷⁶ Per un rapido inquadramento dell'attività e dell'orizzonte culturale e professionale di Rosenberg (sia pur limitatamente ai soli anni Venti) si veda CATERINA NIZZOLI, *La galleria di Léonce Rosenberg nella cultura parigina degli anni Venti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Vanja Strukelj, a.a. 2004-2005. Tra l'altro, è interessante notare che per Rosenberg aveva spesso lavorato Maurice Raynal, che anzi – proprio negli anni in cui aveva pubblicato le monografie su Zadkine e Archipenko che abbiamo esaminato – era direttore delle edizioni artistiche e letterarie della galleria (*ivi*, pp. 85-90: 90).

¹⁷⁷ Comunicazione personale di Gaetano Fermani.

¹⁷⁸ Milano, Archivio Fermani. Il taccuino, che è il numero 39, è ripetutamente datato sul retro dei disegni: «Louvre 11-1-38», «Louvre 13-1-38», «Louvre 14-1-38» (due volte) e «22-1-38 Louvre». Forse da connettere a tale esperienza è anche l'intero taccuino 16, che non è datato ma che riporta anch'esso degli studi da sculture.

cita «Rue de la Baume 18» (cioè guarda caso l'indirizzo – sbagliato solo di una cifra nel civico – della Galerie L'Effort Moderne di Rosenberg, che era al 19 di quella via) (fig. 458), e ancora – soprattutto – un curiosissimo foglietto, datato «29 gen 38» (fig. 459), che sembrerebbe poter essere collegato al rapporto con il mercante. Si tratta di un documento davvero particolare, in cui Regina sembra aver riportato – si direbbe allo scopo di mantenere memoria dell'incontro – il dialogo intercorso con Rosenberg, con tanto di domande e risposte trascritte in una sorta di "francese misto italiano" che nonostante il *pastiche* è tuttavia abbastanza facilmente comprensibile¹⁷⁹:

Celle ci (n.2) [cioè, probabilmente, l'opera nota come *Porto n.2*, ndr] il me plait beaucoup
Ca c'è complet (stratosfera)
c'è più horeux de ça (donne abissine)
Ca c'è più umaine (poeta)
Ça aussi (sofà)
Ma cette due (poeta e stratosfera) ie le prefere
Ça c'est pittoresque (porto)
J'aime le connetre je viendra a Milan la semaine prochaine mais je me fermera solement 2
giour
Au moi de mais ou avril je retournerai a Milan e vous telefonerà e je viendra chez vous pour le
voir
S'ils me plais je vous l'exposerai por vous fair connaitre a Paris(.)
E je viendra voir avec plasir aussi les tableau de votre mari, parce que au mois de octobre je
faira un exposition e je cherche de jeune peintres
(.) Quel sont les ouvres dernieres?
Maintenant je fait des sculptures plus abstraits – Plus abstrait? Je desir le voir (.)
Je vous remercie
Escusez moi [illeggibile] d'avoir reçu si rapidement
29 gen 38
Rue de la Baume 18

Forse riferibili al 1937 sono anche gli *Studi per scultura a tre teste* (con tanto di piccole carte ritagliate) pubblicati nel 2010 nel catalogo della mostra di Palazzolo sull'Oglio. La datazione proposta da Campiglio si giustifica con la presenza – all'interno del taccuino di cui gli schizzi fanno parte – di un disegno datato «26 agosto 37». Per la verità, il taccuino 60 è composto solamente da fogli singoli, ma le misure sono le stesse per tutti e dunque è presumibile che davvero originariamente fa-

¹⁷⁹ Milano, Archivio Fermani.

cessero parte del medesimo album. Detto questo, però, il progetto in questione non mi pare particolarmente interessante.

Nel 1938 Regina espone nella mostra *Gli aeropittori futuristi* allestita presso la Galleria del Milione tra il 9 e il 24 febbraio¹⁸⁰, in cui al suo fianco sono presenti Andreoni, Asinari, Belli, Benedetta, Caviglioni, Carli, Duse, Fasullo, Favalli, Forlin, Fillia, Furlan, Lepore, Menin, Munari, Ricas, «Rossi I° [sic]» (Silvio Rossi?), «Rossia» (Albano Rossi?), Rosso, Scaini. Sfortunatamente, però, lo schema riassuntivo di «Artecrazia» che riporta i nomi degli espositori e i titoli delle opere da loro esposte non fornisce – pur citando Regina tra gli artisti coinvolti – il titolo di nessuna opera della scultrice (né si tratta dell'unico caso, poiché la stessa sorte tocca a Caviglioni, a «Rossi I° [sic]», a «Rossia», allo stesso Mino Rosso). Il sintetico schema è accompagnato dal solito articolo di Marinetti sull'aeropittura, di cui si è ampiamente parlato nel primo capitolo.

Nello stesso anno, inoltre, Regina partecipa per la terza volta consecutiva alla Biennale di Venezia, in cui espone *Sintesi di veliero dall'alto*, un'opera oggi difficilmente identificabile ma che a giudicare dal titolo decisamente "aeroscultoreo" sembrerebbe appunto ricollegarsi da un lato alla tematica del volo (anche se c'è da credere – visti i precedenti di *Aerosensibilità* e de *L'amante dell'aviatore* – che l'interpretazione reginiana sia stata molto libera), e dall'altra al soggetto navale che già da diversi anni è tra quelli prediletti dalla scultrice. Non conoscendo affatto l'opera (di cui stavolta manca anche qualunque descrizione scritta), è già di per sé arduo – ovviamente – rinvenire nei taccuini dei disegni certamente riferibili ad essa; per di più, se per ovvie ragioni escludiamo i generici disegni di velieri visti per così dire "ad altezza d'uomo", in questo caso nei taccuini non ho riscontrato neppure la presenza di schizzi vagamente avvicinati al presumibile aspetto di una scultura così intitolata. Peraltro, l'unico *Veliero* reginiano di cui siamo a conoscenza è una scultura in alluminio esposta – a quanto mi consta per la prima ed unica volta – alla mostra *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*¹⁸¹, nel cui catalogo è riprodotta e affiancata da uno studio

¹⁸⁰ *Gli aeropittori futuristi alla Galleria del Milione*, in «Artecrazia», febbraio 1938; cfr. anche ROBERTA CLOE PICCOLI, a cura di, *Regesto cronologico 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. 202-213: 210.

¹⁸¹ ASSOCIAZIONE CULTURALE PROGETTO VOGHERA, a cura di, *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, p. 61. L'opera, che per il momento non sono riuscito a rintracciare, è esposta con il titolo *Veliero* e la data 1931; nell'angolo in basso a sinistra – per quanto si può valutare dalla fotografia – sembra di poter leggere la firma di Regina incisa nel metallo.

preparatorio ad esso sicuramente riferibile. In realtà, però, la visione non è affatto "dall'alto", e oltretutto mi pare che l'opera sia più facilmente collocabile tra i pezzi ancora archipenkiani del 1931-1933. Oltre a questo, posso solo segnalare che nei già visti fogli 66, 67 e 68 del nel taccuino 59 compaiono tre schizzi di barche viste dall'alto (che sono però chiaramente semplici barche a remi e non hanno niente a che vedere con un veliero), e che esercizi di resa prospettica dell'insolita veduta dall'alto si ritrovano nei disegni 10, 37, 39 e 42 del taccuino 67 (figg. 460-463), nei disegni 17, 18 e 19 del taccuino 68 (figg. 464-466) e nel disegno 11 del taccuino 53 (fig. 467) (tutti databili al biennio 1935-36 per la presenza nei medesimi album di schizzi rispettivamente riferibili a *L'amante dell'aviatore*, a *Donne abissine* e ad *Aerosensibilità*, e tutti però ritraenti figure umane e non imbarcazioni).

Sempre relativamente al 1938, segnalo inoltre che tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani si trovano due documenti interessanti che sembrano testimoniare l'esistenza di un rapporto di mercato tra Regina e la Galleria Pesaro. Il primo dei due documenti, la cui data non è purtroppo facilmente leggibile (sembrerebbe «2/4/938»), è un foglio su carta intestata della galleria compilato da una mano diversa da quella di Regina (fig. 468), in cui viene segnalato come pezzo depositato presso la galleria stessa un non meglio precisato «Dux», che da quanto si può capire doveva essere indicato in inventario con il prezzo di 30 lire; a lato, inoltre, è specificato che «in ogni caso c'è una quota a favore del locatore»¹⁸². Il secondo documento è invece una lettera dattiloscritta datata «14 set 1938 Anno XVI» e redatta su carta intestata del Rag. Giovanni Cannata¹⁸³

¹⁸² Milano, Archivio Fermani.

¹⁸³ Milano, Archivio Fermani. Ecco il testo del documento in questione: «FALLIMENTO SOC. AN. "GALLERIA PESARO" / Sig. Regina / Milano / A sensi dell'art. 744 Cod. di Com. il sottoscritto si pregia comunicare alla S.V. che con sentenza 26 luglio 1938 XVI° il locale Tribunale ha dichiarato il fallimento di: SOC. AN. "GALLERIA PESARO" Vendite artistiche - via Manzoni, 12 - Milano delegando alla relativa procedura l'III.mo Sig. Giudice Dott. Cav. Nicolino March e nominando il sottoscritto Curatore. Le dichiarazioni di credito (su carta da bollo da L. 12 [cancellato a macchina "10", ndr] nelle forme stabilite dall'art. 760 Cod. di Com. ed osservando le norme del R. Decreto 28 luglio 1930-VIII N. 1011) debbono essere presentate alla Cancelleria del Tribunale non più tardi del giorno (vedi annotazione a tergo). La chiusura del verbale di verifica dei crediti è fissata per il giorno [vuoto, ndr] avanti all'III.mo Sig. Giudice Delegato – alle ore 10 – in una delle sale del Tribunale. Nella stessa udienza, con verbale separato, l'III.mo Sig. Giudice Delegato procederà alla nomina definitiva della Delegazione di Sorveglianza dei Creditori, scegliendo i componenti, se sarà possibile, su di una lista di numero doppio, votata a maggioranza dai creditori verificati ed ammessi. La S.V. è pregata di intervenire alla detta adunanza e di presentare le dichiarazioni di credito nel termine e nel modo suindicati. Con Osservanza Il Curatore Rag. GIOVANNI CANNATA S.N.R. / NOTA: Nel caso in cui aveste affidato in deposito alla fallita Galleria Pesaro – qualche Vostro oggetto d'arte, è necessario ne rivendichiate la proprietà – ai termini dell'art. 805 Cod. di Comm. – entro e non oltre 10 giorni da oggi – avvertendovi che non provvedendo entro il predetto termine tutte le attività inventariate senza eccezione alcuna, saranno ritenute di esclusiva e definitiva proprietà del fallimento».

(fig. 469), il quale scrive in qualità di curatore fallimentare della galleria stessa invitando Regina a presentare per tempo – qualora intendesse rivendicare la proprietà di opere depositate presso la struttura – una apposita «dichiarazione di credito». Sulla base di questi soli documenti è chiaramente impossibile ricostruire i termini esatti di questa collaborazione tra Regina e Lino Pesaro, che però forse possiamo legittimamente immaginare fosse solo all'inizio, poiché a giudicare dal prezzo indicato il «Dux» in questione poteva essere più probabilmente un disegno piuttosto che una scultura¹⁸⁴. In ogni caso, questa collaborazione deve essersi bruscamente interrotta dopo soli pochi mesi dalla data segnalata sul foglietto, poiché secondo la citata lettera di Cannata la galleria viene dichiarata fallita già il 26 luglio di quello stesso anno.

A proposito di questo *Dux* non possiamo dire più che due parole (anche perché anch'esso ci è del tutto ignoto). Innanzitutto è giocoforza sottolineare che il soggetto è chiaramente di regime e anzi ancor più precisamente mussoliniano (e le due cose non sono propriamente identiche); colpisce soprattutto il fatto che in questo caso – essendo il disegno (?) prodotto direttamente per il mercato e non per una mostra futurista – la scelta di ritrarre Mussolini non può in alcun modo essere considerata una forzatura imposta da Marinetti: evidentemente, insomma, almeno a questa data Regina doveva ritenere opportuno glorificare la figura del dittatore. Nei taccuini, sono collegabili ad un ritratto di Mussolini solamente due schizzi: il primo, di impostazione ancora naturalistica, si trova nel foglio 11 del taccuino 25 (fig. 470) (certamente datato intorno al «21-10-34») e ritrae il dittatore di profilo, insistendo in particolare sul valore plastico della mascella; il secondo, corrispondente al disegno 21 del taccuino 66 e molto più sintetico (al punto, però, da dare anche l'impressione di non essere stato completato) (fig. 471), è invece certamente datato tra il «natale 33 [sic]» e il «22 agosto 1934», e insiste soprattutto – all'interno di una struttura in cui viene ripetuta ossessivamente la scritta «DUCE» – sugli occhi di Mussolini. È altamente improbabile che il *Dux* reginiano della Galleria Pesaro possa somigliare a uno di questi pezzi, ma la cosa più importante è che evidentemente Regina – come buona parte degli italiani – doveva credere, se non proprio nel regime e nel fascismo, quanto meno nelle capacità personali di Mussolini.

Al 1938 sono state altresì datate, nel volume pubblicato da Scheiwiller nel 1983, due sculture (una in «ferro e filo di ferro» e una in «ferro verniciato nero») sino a quel momento inedite¹⁸⁵ (figg. 472-

¹⁸⁴ Se confrontiamo le 30 lire di questo *Dux* con i prezzi delle opere esposte alla Galleria del Senato nel 1931, il costo segnalato appare davvero troppo basso per poter essere riferito ad un'opera scultorea (di qualunque materiale essa fosse). È invece più probabile, come detto, che si tratti di un disegno, anche perché – sempre nella mostra alla Galleria del Senato – un gruppo di «disegni» era stato "prezzato" 150 lire (anche se altri disegni avevano un costo maggiore).

¹⁸⁵ VANNI SCHEIWILLER, GAETANO FERMANI, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, con un testo di Carlo Belli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983, s.p. (tavole 1 e 2).

473), e dunque non documentate neppure negli anni in questione. I motivi di tale datazione sono spiegati da Scheiwiller stesso nella sua nota dell'editore¹⁸⁶:

Le nove sculture non sono mai state riprodotte: la n. 1 e la n. 2 [appunto quelle in questione, ndr], di cui esistono gli studi preparatori ed alcuni schizzi su 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 datare tra il 1938 e il 1942.

Tale datazione è stata accettata anche da Rachele Ferrario, che nel catalogo della personale reginiana alla Galleria Spaziotemporaneo (2009) ha ripubblicato la più grande delle due opere con il titolo *Albero con vela* e con il corredo di due disegni considerati preparatori¹⁸⁷. Nel frattempo, però, nella mostra di Sartirana del 1991 Luciano Caramel aveva proposto quest'ultimo pezzo (con il titolo *Struttura*, già originariamente utilizzato nel volume di Scheiwiller) con la data 1953¹⁸⁸, non a caso affiancandolo – per ragioni stilistiche – ad un'altra opera molto simile¹⁸⁹ (già presente nella monografia scheiwilleriana del 1971)¹⁹⁰ che può essere certamente datata al 1953 per la presenza di un disegno preparatorio firmato e datato, pubblicato dalla Vescovo nel 1979¹⁹¹ e poi nuovamente da Campiglio – accanto ad una riproduzione dell'opera – nel 2010¹⁹².

Qual è, dunque, la datazione più probabile per queste due opere? Si possono collocare negli anni Trenta o sono da considerare sculture ormai appartenenti alla fase concretista di Regina? Non ho avuto modo di visionare né l'opera di proprietà di Belloli, né il relativo biglietto d'accompagnamen-

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 81. Segnalo però che i curatori, Fermani e Scheiwiller, non hanno avuto modo di vedere il «biglietto d'accompagnamento» cui faceva riferimento Belloli, e che loro stessi hanno palesato alla Galleria Arte Centro alcune perplessità sulla scultura di proprietà del poeta-critico.

¹⁸⁷ 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.

¹⁸⁸ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 82 (immagine, a destra) e 148 (scheda 67).

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 82 (immagine, a sinistra) e 148 (scheda 66).

¹⁹⁰ VANNI SCHEIWILLER, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, s.p. (tavola 20).

¹⁹¹ 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. 69 (immagine) e 91 (scheda 14).

¹⁹² 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. 82-83.

to, ma se essi sono effettivamente datati al 1942, una loro realizzazione nei tardi Trenta potrebbe anche essere accettabile; certo però una datazione così precoce pone più di qualche problema. Innanzitutto, il fatto che esse non siano mai state documentate sino al 1983 non aiuta affatto, anche e soprattutto perché non è dato riscontrare la presenza di altre opere analoghe sicuramente databili al decennio Trenta (e peraltro, va detto che neppure lo stesso Belloli, nel suo fondamentale articolo del 1974 in cui ricostruisce la parabola creativa di Regina, parla di queste sculture, delle quali pure, se ne possedeva una sin dal 1942, doveva essere bene a conoscenza)¹⁹³. Secondariamente, la similarità con opere degli anni Cinquanta notata da Caramel mi pare indiscutibile. Infine, neppure i taccuini ci confortano indiscutibilmente circa una datazione così precoce, perché in realtà i due disegni citati da Scheiwiller (che dovrebbero essere i disegni 37 e 38 del taccuino 73) (figg. 474-475) non mi paiono sicuramente riferibili alle due opere in questione: certamente sono geometrici, e altrettanto sicuramente sono collocabili agli anni Trenta (anzi sono addirittura precedenti al 1938 ipotizzato dall'editore)¹⁹⁴, ma non mi paiono affatto inequivocabilmente connessi alle due sculture. Al contrario, a mio avviso da esse si distinguono nettamente non solo per un andamento delle "linee-forza" che è completamente diverso, ma anche e soprattutto perché il più completo tra i due schizzi sembra delineare due superfici triangolari e non certo un intreccio di linee nello spazio paragonabile a quello di queste sculture filiformi. Sicuramente riferibile ad una delle due sculture – nello specifico, alla più grande – è solamente l'altro disegno pubblicato dalla Ferrario nel 2009, il quale però mi risulta mancare di datazione certa. Semmai, se proprio si volesse cercare un possibile primo spunto per l'opera finita, lo si potrebbe forse rinvenire nell'ancora naturalistico disegno 69 del taccuino 61 (fig. 476), in cui due alberi di navi delineano un incrocio tra due linee di diversa lunghezza e quasi verticali (ma tra loro non parallele) congiunte da due brevi "traverse" orizzontali (e tra l'altro, se così fosse, il titolo non attestato di *Albero con vela* scelto dalla Ferrario sarebbe pienamente giustificato); tuttavia, non solo questo collegamento è solo ipotetico, ma soprattutto il taccuino 61 è un album del tutto particolare, costituito prevalentemente da fogli

¹⁹³ CARLO BELLOLI, *Regina: dall'aeroplastica allo strutturalismo in oggettivo*, in «Futurismo-Oggi», n. 11-12, novembre-dicembre 1974. Peraltro, va segnalato che nel 1963, in occasione della mostra sui pionieri dell'astrattismo italiano alla Galleria Minima (in cui di ciascuno degli artisti invitati erano esposte due opere, una degli anni Trenta e una postbellica), Belloli aveva presentato – quale opera astratta antebellica di Regina – la *Torre*, e non una di queste sculture (che pure doveva conoscere bene, se ne possedeva una). Tuttavia, vista anche l'impostazione della rassegna (che appunto non consentiva di allargare indiscriminatamente il numero delle opere per ciascun espositore), tale assenza non può essere considerata probante.

¹⁹⁴ Nel taccuino 73, come abbiamo visto in precedenza, sono contenuti schizzi riferibili ad opere del 1935-36 (certamente a *Donne abissine*, ma anche ad *Aerosensibilità* e a *L'amante dell'aviatore*).

singoli di provenienza e datazione dubbia (mentre invece, curiosamente, ci si può sbilanciare sulla "geografia" del disegno citato, poiché esso fa parte di una serie di schizzi riconducibili a Venezia). Tutto considerato, allora, la mia impressione è che Caramel abbia ragione, e che dunque le due opere debbano essere datate agli anni Cinquanta.

Nell'ottobre del 1938 Regina riceve da Luigi Scivo l'invito a partecipare alla III Quadriennale di Roma (che si sarebbe tenuta tra il febbraio e il maggio dell'anno successivo) (fig. 477) con «almeno 2 aerosculture nettamente futuriste che rientrino nel titolo o concezione generica di aerosculture di feste imperiali fasciste (terra mare cielo)»¹⁹⁵; tuttavia, il contributo di Regina alla mostra si fermerà ad una sola opera, quella *Torre littoria* che in seguito sarebbe stata indicata – dalla stessa artista, nella monografia scheiwilleriana del 1971 – semplicemente come *Torre*, evidentemente per scollegarla dalla dimensione propagandistica che invece, in origine, essa aveva certamente¹⁹⁶.

La *Torre* (fig. 478) è – insieme al *Paese del cieco* – l'opera reginiana degli anni Trenta che più spesso è stata valutata come testimonianza del precoce astrattismo di Regina (mentre le due sculture in filo di ferro sono state abbastanza trascurate, probabilmente proprio perché dubbia è la loro collocazione temporale). In realtà, però, così come il *Paese del cieco*, anche la *Torre* mi pare in fondo un'opera che non può essere propriamente definita astratta: è a mio avviso chiaro, innanzitutto, che il titolo rimanda a qualcosa di reale, e poi di fatto – se si guarda al suo aspetto conoscendo il titolo originario con cui era stata presentata – la riconoscibilità dei fasci littori è immediata e indiscutibile, e dobbiamo anzi pensare che all'epoca (quando l'abitudine a vedere i fasci era quotidiana) tale identificazione fosse del tutto naturale e automatica. E allora mi pare si possa sposare in pieno – ancora una volta – quanto nel 1991 diceva in proposito Luciano Caramel, la cui voce sulla questione è tra l'altro particolarmente importante non solo per i numerosi studi che ha dedica-

¹⁹⁵ Milano, Archivio Fermani. Si tratta di una lettera dattiloscritta con integrazioni a mano di Scivo e dello stesso Marinetti: «Roma 3 Ottobre 1938-XVI Caro futurista Dopo il trionfo delle 3 Sale Futuriste alla Biennale, illustrato più volte in conferenze e alla radio, occorre oggi che gli aeropittori [aggiunta a mano da Scivo la nota "(1)" che rimanda a fondo pagina: "e aeroscultori", *ndr*] futuristi preparino subito per la prossima Quadriennale (Sale Futuriste organizzate da S.E. Marinetti) almeno 2 aeropitture [aggiunta a mano da Scivo la nota "(2)" che rimanda a fondo pagina: "o aerosculture", *ndr*] nettamente futuriste che rientrino nel titolo o concezione generica di aeropitture [aggiunta a mano da Scivo la nota "(3)" che rimanda a fondo pagina: "o aerosculture", *ndr*] di feste imperiali fasciste (terra mare cielo). Occorre quindi notificarle al più presto a S.E. Marinetti (Roma P. Adriana 11) inviando fotografie. Saluti fascisti. p. S.E. MARINETTI Il Segretario Particolare (Dr. Luigi Scivo)».

¹⁹⁶ *III Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939, Roma, Domus, 1939, p. 192.

to a Regina, ma anche e soprattutto – in questo caso – per la sua autorevolezza quale studioso dell'astrattismo italiano degli anni Trenta¹⁹⁷:

Non diversamente [dallo *Studio per il paese del cieco*, ndr] Torre (1938 [...]; 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, aggiunge ancora Caramel, «sarà allettata dai puri rapporti delle forme per parecchi anni», poiché «quanto produce nell'immediato dopoguerra è anzi in una direzione differente da quella che dalla Torre poteva svolgersi», poiché Regina riprende a studiare «nei fiori la geometria della natura» (come riporta il profilo biografico della monografia scheiwilleriana del 1971). Peraltro, ad ulteriore conferma di quanto Regina – alla fine del decennio Trenta – disegnasse ormai probabilmente piuttosto poco, nei taccuini non ho rinvenuto nessun disegno sicuramente collegabile alla Torre. Al limite, si può individuare una vaga sintonia tematica (che per un'opera di sapore propagandistico ha comunque un suo significato) nei naturalistici schizzi dei fogli 1, 2, 3 e 6 del taccuino 65, i quali ritraggono militi fascisti alle cui spalle compaiono dei grandi fasci littori (figg. 479-482); è però molto improbabile che essi possano essere strettamente connessi alla Torre, poiché nello stesso taccuino il disegno 7 (fig. 483) ritrae l'entrata di un campo dei «FASCI GIOVANILI COMBATTIMENTO MILANO» dell'«ANNO XII»: siamo dunque al 1934, ovvero ben prima del 1939 in cui la Torre è sicuramente documentata.

L'ultima presenza documentata di Regina in un'iniziativa di gruppo dei futuristi è la partecipazione alla Biennale veneziana del 1940, in cui espone – come già abbiamo accennato – *Aeroferro di stratosfera e Aeroferro di donne abissine*¹⁹⁸. Anche in questo caso, presso l'Archivio Fermani è conservato l'invito (questa volta a firma di Marinetti in persona e datato «Roma 6 Aprile 1940 XVIII») a partecipare con il gruppo futurista alla rassegna veneziana (nonché, contestualmente, alla Triennale d'Oltremare di Napoli e addirittura al famigerato Premio Cremona)¹⁹⁹ (fig. 484); inoltre,

¹⁹⁷ 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: 30.

¹⁹⁸ *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, maggio-ottobre 1940, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1940, pp. 183-187: 187.

¹⁹⁹ Milano, Archivio Fermani. Si tratta di una lettera dattiloscritta con firma autografa di Marinetti: «MOVIMENTO FUTURISTA ITALIANO Diretto da S.E. Marinetti / Roma 6 Aprile 1940 XVIII (Piazza Adriana 11) / Caro Futurista, il Poeta Marinetti non

l'archivio milanese conserva anche un telegramma spedito da Marinetti a Regina il 28 aprile (fig. 485), in cui il *leader* del movimento chiede alla scultrice di inviare una terza opera («piccola velocità a porto»), della quale tuttavia in catalogo non c'è traccia, e che a noi è ignota²⁰⁰.

Aeroferro di donne abissine (fig. 486) e *Aeroferro di stratosfera* (fig. 487) sono di fatto repliche, sia pur in un metallo differente, delle «maschere teatrali» presentate alla mostra di scenotecnica della Triennale milanese del 1936. Perché Regina decide di proporre due opere di fatto già viste, sia pur in un contesto molto diverso? Almeno in parte deve aver contribuito il tema dell'esposizione, sintetizzato nel titolo *Gli aeropittori e l'aeroritratto simultaneo* che Marinetti ha voluto dare alla sua presentazione²⁰¹ (anche se va detto che nelle missive a nostra disposizione al tema non si accenna affatto, e che poi Marinetti stesso invita Regina a spedire anche un'altra opera che – a giudicare dal titolo – non ha nulla a che vedere con l'aeroritratto). Soprattutto, però, credo colga nel segno Campiglio quando evidenzia come nei tardi anni Trenta in Regina debba essersi affacciata «una crescente disillusione nei confronti del movimento marinettiano che comporta una partecipazione di facciata alle mostre collettive e la riedizione in ferro di opere originariamente concepite in alluminio»²⁰².

Secondo il profilo biografico della monografia scheiwilleriana, e secondo tutti quelli che più o meno direttamente derivano da esso, due anni più tardi Regina avrebbe infine ricevuto l'invito a partecipare alla Biennale del 1942, ma avrebbe rifiutato non volendo sottostare all'obbligo di attenersi ad

guarito ma lievemente migliorato ringrazia tutti i futuristi per il loro ansioso affetto augurale. Prega gli aeropittori di scrivere subito (P. Adriana 11) – indicando il proprio indirizzo preciso – se sono pronti e con quali e quante opere (spedite eventualmente fotografie) per le Mostre TRIENNALE D'OLTREMARE di Napoli (9 maggio) / BIENNALE DI VENEZIA / PREMIO CREMONA di pittura (1° Maggio riunione Giuria). Il Poeta Marinetti se sarà completamente guarito spera intervenire alle inaugurazioni delle suddette Mostre conoscere le nuove ricerche plastiche degli aeropittori che augura sempre più audaci e sorprendenti e le recentissime aeropoesie degli aeropoeti che augura sempre più audaci e sorprendenti. Saluti fascisti e auguri futuristi F.T. Marinetti». Oggettivamente, sembra di cogliere nella lettera una certa stanchezza da parte di Marinetti.

²⁰⁰ Milano, Archivio Fermani: «REGINA BRACCHI ROSSINI 3 MILANO / = 5207 ROMA 0777 15 28 1220 / = SPEDITE SUBITO PICCOLA VELOCITÀ PORTO ASSEGNATO SALE FUTURISTE VENEZIA = MARINETTI». Il telegramma risulta spedito e ricevuto nello stesso giorno, appunto il 28 aprile.

²⁰¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Gli aeropittori e l'aeroritratto simultaneo*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra Venezia, maggio-ottobre 1940, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1940, pp. 179-183.

²⁰² 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: 20.

un tema di ispirazione fascista²⁰³. In effetti, alla XXIII Biennale la scultrice non è presente²⁰⁴, ma nell'Archivio Fermani non si trova alcun invito scritto a questa edizione della manifestazione. Non c'è motivo per non credere che le cose siano effettivamente andate come Regina ha deciso di raccontarle, poiché è chiaro che durante la guerra la considerazione e il consenso di cui in precedenza il regime godeva vanno rapidamente diminuendo²⁰⁵; tuttavia, da qui ad utilizzare questo dato per far passare l'idea di un presunto antifascismo di Regina credo corra parecchia strada, poiché in precedenza le opere reginiane in qualche modo collegabili alla propaganda fascista (almeno nel titolo) non sono mancate: anche senza voler arretrare sino alla *Piccola Italiana* del 1935, e restando dunque solo agli anni che precedono immediatamente il conflitto mondiale, al 1938 pare essere attribuibile il *Dux* della Galleria Pesaro, e al 1939 la *Torre littoria* esposta in Quadriennale. Titoli che non lasciano spazio a dubbi, ai quali forse bisogna fare la tara dell'entusiasmo marinettiano (che determinava l'impostazione generale della partecipazione dell'intero gruppo), ma che pure mi paiono chiare conferme di un consenso di massima – almeno sino al 1939 – nei confronti del regime. Il che naturalmente non toglie nulla all'interesse dell'opera reginiana.

L'esperienza di Regina all'interno del Futurismo è stata dunque sicuramente intensa: per sette anni, la scultrice ha partecipato in maniera abbastanza assidua alle iniziative del movimento, mantenendo però sempre una certa autonomia di linguaggio che ha reso la sua produzione senz'altro più personale rispetto a quella di altri compagni di strada, impedendole di appiattirsi su certo Secondo Futurismo "di vulgata" e conservando così alla sua scultura una discreta vitalità (sia pur con esiti la cui qualità va forse scemando verso la fine del decennio). D'altra parte, però, questa autonomia rende oggi piuttosto complessa una classificazione manualistica della sua produzione, poiché co-

²⁰³ VANNI SCHEIWILLER, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 7-24: 9-10 («Invitata anche nel '42, ma con la condizione di stare "rigorosamente" al tema fascista, si astenne»).

²⁰⁴ Nel catalogo della mostra *L'esperienza dell'aerospazio nella pittura contemporanea* compare una fotografia di gruppo dei futuristi scattata a Venezia, in Piazza San Marco, in occasione della Biennale del 1942, e in cui secondo la didascalia sottostante si dovrebbe riconoscere anche Regina. Al di là del fatto che evidentemente la fotografia non potrebbe provare nulla, poiché semplicemente la presenza della scultrice accanto ai compagni di una volta testimonierebbe della prosecuzione di rapporti personali che tra l'altro sappiamo non essersi esauriti sino alla scomparsa dell'artista (si pensi innanzitutto ai rapporti con Acquaviva, con Belloli, con Benedetto e «Futurismo-oggi»), va detto che nella fotografia stessa – che non è chiarissima – non mi pare comunque di poter riconoscere Regina (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.).

²⁰⁵ Cfr. PAOLO SACCHINI, *L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta*, in «Ricerche di S/Confine», 2010 (disponibile online alla url <http://www.ricerchedisconfine.info/1/SACCHINI.htm>).

me già abbiamo più volte accennato sono davvero poche le sue sculture degli anni Trenta che si possano inequivocabilmente definire futuriste. In altre parole, cioè, se non ci sono dubbi sul fatto che Regina abbia *fatto parte* del Futurismo, non è altrettanto certo che futurista *lo sia stata*. Cerchiamo dunque di capire – per quanto possibile – se, quanto ed eventualmente in che senso la si possa definire un'artista futurista.

4.4 Il Secondo Futurismo

Per cercare di comprendere se davvero Regina sia stata futurista, o secondofuturista, in senso stretto (ed eventualmente in che modo e in che misura lo sia stata), è ovviamente necessario valutare preliminarmente che cosa si debba intendere, in particolare a proposito degli anni Trenta, con le parole "Futurismo" e "futurista". In altre parole, cioè, è necessario cercare di precisare i limiti e i significati dell'ormai storica ed affermata definizione di «Secondo Futurismo», la quale – nonostante la sostanziale fortuna di cui ha goduto e di cui continua a godere – ha per la verità generato sin dalla sua comparsa (e non poteva essere diversamente) parecchie discussioni, se non altro perché all'epoca molti dei problemi che essa sollevava non erano ancora stati esaminati in tutta la loro articolata complessità. Non può essere questa la sede, naturalmente, per ripercorrere integralmente il lungo dibattito critico che in questi ultimi cinquant'anni ha accompagnato la scoperta o riscoperta di questa fase così particolare del movimento marinettiano: non solo perché davvero troppe sarebbero le voci da indagare, ma anche e soprattutto perché la ricerca esorbiterebbe molto oltre quella dimensione di approfondimento reginiano (critico e documentario) che a questo studio si è in primo luogo voluto dare. Tuttavia – questo sì – è palese che per illuminare le coordinate all'interno delle quali si devono muovere le nostre considerazioni sul vero o presunto "futurismo" di Regina, si può e si deve almeno riassumere quanto già altri – e penso naturalmente soprattutto a Enrico Crispolti, i cui contributi in tal senso sono tuttora insuperati – hanno dettagliatamente puntualizzato sia a proposito delle vicende che hanno portato alla prima emersione della questione, sia in merito alle valutazioni critiche che sono state proposte in seguito.

Come è ben noto, l'utilizzo della definizione di «Secondo Futurismo» per indicare gli svolgimenti del movimento marinettiano oltre il limite degli anni Dieci (se non addirittura oltre la Prima guerra mondiale) si deve in primo luogo proprio a Crispolti, che nell'aprile del 1958 pubblicava su «Notizie» un contributo – ormai storico – intitolato *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cul-*

tura italiana tra le due guerre²⁰⁶. Per la verità, come del resto indicava correttamente lo stesso Crispolti già nel 1962²⁰⁷, almeno concettualmente tale definizione non era del tutto nuova, poiché anzi – a partire dall'inizio degli anni Cinquanta – più volte la critica aveva parlato di «*continuation du futurisme*» (Zervos, 1950)²⁰⁸, di «futuristi della "seconda ondata"» (Monnet, nell'esaminato catalogo della mostra della Galleria Bompiani del 1951)²⁰⁹ o di «"futuristi della seconda generazione"» (Sauvage, 1957)²¹⁰, e anzi già nel 1956, in un passo del suo *Pittori italiani dal Futurismo a oggi*, Guido Ballo aveva esplicitamente utilizzato – accanto alle locuzioni «futuristi di questa seconda generazione»²¹¹ e «seconda generazione futurista»²¹² – anche la più sintetica ed efficace formula di «secondo futurismo»²¹³. Detto questo, però, è indiscutibile che sia stato Crispolti a dare alla definizione non solo notorietà, ma anche e soprattutto sostanza, attraverso una serie di studi, di ricerche e di puntualizzazioni critiche che sono continuate sino ai giorni nostri, e che ancora oggi costituiscono gli ineludibili capisaldi per ogni indagine anche solo latamente collegata a ciò che ormai – appunto – è invalso chiamare «Secondo Futurismo».

Il pionieristico articolo crispolitano del 1958 raccoglieva dunque una serie di stimoli e suggerimenti che erano giunti da strade diverse (e ai citati contributi vanno aggiunti almeno quelli di Raffaele

²⁰⁶ 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. Oggi disponibile anche in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina a altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 245-267, e in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 225-246.

²⁰⁷ ENRICO CRISPOLTI, *Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962, pp. 1-14: 3.

²⁰⁸ CHRISTIAN ZERVOS, *Vue d'ensemble sur l'art italien moderne*, in «Cahiers d'Art», 1950.

²⁰⁹ 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.

²¹⁰ TRISTAN SAUVAGE [ARTURO SCHWARZ], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz Editore, 1957, p. 28.

²¹¹ GUIDO BALLO, *Pittori italiani dal Futurismo a oggi*, Roma, Mediterranea, 1956, p. 142.

²¹² *Ibidem*. A proposito dell'importanza dei vari riferimenti alla questione delle «generazioni», molto interessante è un'osservazione di Guido Bartorelli (che a propria volta rimanda a RENATO BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 51-56): «È stata tirata in ballo una nozione basilare. Sappiamo infatti che il concetto di generazione non ha soltanto una valenza biologica, ma anche un profondo significato culturale. Quindici o vent'anni in più o in meno comportano orizzonti culturali differenti, con il conseguente sviluppo di sensibilità e attitudini altrettanto differenti. Il che, poi, equivale a dire che le ricerche dei membri di una stessa generazione poggiano su una piattaforma condivisa. Fra coetanei c'è simpatia. "Seconda generazione futurista" si dimostra, quindi, una dizione tutt'altro che piatta, priva di qualche indicazione efficace, almeno per quanto può consentire un'etichetta» (GUIDO BARTORELLI, *Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Torino, Testo & Immagine, 2001, pp. 7-10: 9).

²¹³ *Ibidem*. Nello specifico, Ballo la utilizzava parlando di Prampolini, che «ha sempre svolto una sua linea coerente, diventando la personalità più viva del secondo futurismo».

Carrieri²¹⁴, della mostra di opere astratte balliane organizzata dalla Galleria Origine²¹⁵, di Pisto²¹⁶ e Prampolini²¹⁷ su Fillia). Soprattutto, però, intelligentemente, l'intervento crispoltiano si poneva l'obiettivo di affrontare la questione del Secondo Futurismo secondo una prospettiva più vasta, ovvero non limitandosi ad esaminarla in sé, come semplice problematica trascurata dalla critica ma degna di interesse e dunque da studiare, ma giungendo invece ad utilizzarla quale grimaldello per ridisegnare anche una diversa storia dell'arte italiana del Novecento. Secondo Crispolti, infatti, sino a quel momento la massima parte della critica italiana postbellica aveva accreditato una visione «fortemente impropria delle complesse vicende culturali delle arti figurative italiane» della prima metà del XX secolo, secondo la quale

ad un clima iniziale di provinciale naturalismo e simbolismo floreale «passatista», si contrapposero la rivoluzione futurista d'apertura europea, quindi le conquiste della Metafisica e, nell'immediato dopoguerra, la formulazione di una intensa reazione pseudotradizionalista risoltasi nel gruppo di Novecento, imperante ideologicamente fino alla crisi del nostro dopoguerra, ed alla quale si opponevano polemicamente gruppi isolati a Roma, Milano, Torino, od anche singole personalità operanti in secessionistico riserbo²¹⁸;

mentre in realtà, a suo avviso,

non è vero che l'Italia si sia chiusa interamente ad un attivo contatto almeno europeo negli anni fra la crisi di «Valori Plastici» (ove si parlava apertamente di Picasso, Braque, Léger, Archipenko, Metzinger, Zadkine, Campendonk, Lipchitz), cioè dal 1921 e la Liberazione nel

²¹⁴ RAFFAELE CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1950.

²¹⁵ G. Balla, Roma, Galleria Origine, aprile 1951.

²¹⁶ LUCIANO PISTOI, in *Mostra delle opere di Fillia*, catalogo della mostra Torino, Galleria Mastarone, 8-31 maggio 1956; cit. in ENRICO CRISPOLTI, *Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962, pp. 1-14: 4 e 13 (nota 15).

²¹⁷ ENRICO PRAMPOLINI, in *Mostra postuma del pittore Fillia*, catalogo della mostra Roma, Galleria dell'Incontro, giugno 1956; cit. in ENRICO CRISPOLTI, *Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962, pp. 1-14: 4 e 13 (nota 17).

²¹⁸ 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: 34. Oggi disponibile anche in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina a altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 245-267: 245, e in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 225-246: 225.

1945. Esisteva una agguerrita avanguardia che mantenne vivi rapporti con le avanguardie europee²¹⁹.

Il che peraltro a suo avviso è anche testimonianza sicura del fatto che «è semplicistico attribuire la chiusura culturale degli anni 1920-45 soltanto alla dittatura fascista»: al contrario, pur non sminuendo l'influenza "culturalmente autarchica" esercitata dal regime, Crispolti sosteneva che

la chiusura culturale fu determinata dal permanere di ragioni ideali di una Italia carducciana e tardo risorgimentale, ove nell'empirismo pur insito nell'«idealismo» crociano finivano per confluire elementi di vecchia provenienza positivistica, combinandosi nel risultato di un moderato idealismo, in realtà credulo soltanto della possibilità di valori ideali (e fra questi della «poesia»), ma attivamente sfavorevole a convincersi dell'irrealtà dell'esperienza quotidiana (che infatti intendeva sublimare in eterni valori di idealità) [...]²²⁰.

L'intervento di Crispolti proseguiva poi da un lato analizzando la strenua opposizione del Secondo Futurismo a Novecento, e dall'altro individuando le tangenze (così come pure le differenze) tra il pensiero e la prassi dei futuristi degli anni Venti e Trenta e quelle degli astrattisti milanesi e degli architetti razionalisti, per giungere infine a delineare un profilo del Secondo Futurismo e della sua «poetica». Tuttavia, la sezione fondamentale di questo storico articolo è e rimane la prima, poiché attraverso di essa Crispolti, precisando il significato profondo della questione, poneva di fatto delle solidissime basi – valide, nella loro idealità, ancora oggi – per un lavoro di approfondimento documentario sui singoli artisti o gruppi futuristi locali (lavoro che lui stesso non ha ancora smesso di condurre, e attraverso il quale progressivamente è stato possibile gettare un po' di luce su protagonisti e comprimari di questa lunga "seconda fase" del movimento marinettiano; e di fatto, anzi, anche questo nostro approfondimento su Regina si colloca entro questo grande filone di studi aperto da Crispolti).

²¹⁹ 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: 35. Oggi disponibile anche in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina a altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 245-267: 246-247, e in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 225-246: 226.

²²⁰ 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: 34. Oggi disponibile anche in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina a altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 245-267: 245, e in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 225-246: 225.

Nel corso dei decenni, naturalmente, una più approfondita conoscenza dei casi singoli e della situazione generale ha consentito anche allo stesso critico romano di rivedere alcuni giudizi. Nel 1958, ad esempio, una ancora incompleta conoscenza di questa "terra vergine" lo aveva spinto a liquidare sommariamente il «semplicismo rappresentativo di Dottori, Depero, Benedetta, di Tato e della larga schiera di ingenui ed ignari imitatori di eliche ed aereoplani [sic]», mentre significativamente, invece, quando l'articolo fu ripubblicato nel fondamentale *Storia e critica del futurismo*, tale giudizio fu accompagnato da una nota in cui l'autore precisava come quelle parole fossero già state smentite dal suo stesso «successivo lavoro storiografico»²²¹. Ancora, per non fare che un altro esempio particolarmente pregnante, nel 1962, nel primo capitolo dell'altrettanto importante volume *Il Secondo Futurismo*, Crispolti poteva criticare – perché a suo avviso eccessiva – la rilevanza che Guido Ballo, nella sua *Preistoria del Futurismo*, aveva attribuito alle opere polimateriche, all'«architettura mobile» e alla scenografia²²², perché si trattava di prove che restavano in un ambito che all'epoca gli pareva «minore e laterale, come oggetto di studio»²²³, e comunque sicuramente in subordine rispetto alla pittura; e non serve sottolineare come invece, nella celebre mostra del 1980 dedicata alla *Ricostruzione futurista dell'universo*, la posizione crispoliana sia radicalmente cambiata, al punto che anzi – addirittura – la tendenza allo sconfinamento oltre le arti tradizionali verso l'arte-vita e verso il «rinnovamento globale della realtà circostante» viene definita «l'aspetto più caratteristico e qualificante, perché centrale [...], del movimento futurista italiano»²²⁴, cosicché anzi questa prospettiva extrapittorica diviene addirittura dominante nella sua riflessione (il che, naturalmente, ha contribuito a moltiplicare e differenziare i percorsi di indagine, mantenendoli però sempre legati da questa unica visione "ricostruttiva" del movimento marinettiano).

Va però anche precisato che la posizione di Crispolti, che pure oggi è sostanzialmente accettata – se non del tutto almeno in buona parte – dalla maggioranza di coloro che si occupano di Futurismo e Secondo Futurismo, ha incontrato non poche resistenze. È stato lo stesso Crispolti, in più occasioni, a segnalare nelle sue ricognizioni la progressiva evoluzione degli studi, indicando anche i vo-

²²¹ 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: 34; in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 225-246: 245 e 357 (nota 21).

²²² GUIDO BALLO, *Preistoria del Futurismo*, Maestri, Milano, 1960, pp. 44-46; cit in. ENRICO CRISPOLTI, *Il secondo futurismo: 5 pittori + 1 scultore. Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962, p. 10.

²²³ ENRICO CRISPOLTI, *Il secondo futurismo: 5 pittori + 1 scultore. Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962, p. 10.

²²⁴ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 11-50: 11; ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 46-103: 47.

lumi di chi si è opposto alla sua tesi: in particolare, fondamentali sono soprattutto le considerazioni inserite nel catalogo della mostra *Ricostruzione futurista dell'universo* (1980)²²⁵ e soprattutto nella premessa a *Storia e critica del futurismo* (1986)²²⁶. Si tratta di testi esaustivi e del tutto limpidi, che hanno molti punti di contatto tra loro e che tra l'altro evidenziano in maniera chiarissima tutti gli apporti più significativi – concordi o discordi con l'impostazione di Crispolti – al dibattito critico sul Secondo Futurismo sino alla metà degli anni Ottanta (e dunque ad essi si rimanda per una bibliografia degli interventi sia generali che settoriali che più hanno contribuito all'avanzamento della ricerca e soprattutto alla definizione di una piattaforma comune, dopo la formazione della quale gli studi sono per lo più proseguiti per aggregazione, ovvero accorpendo nuove scoperte e riscoperte ad un nucleo storiografico e concettuale ormai sostanzialmente definito). In estrema sintesi si può solo segnalare che coloro che si sono opposti all'interpretazione crispoliana lo hanno per lo più fatto negando che il Futurismo abbia avuto una sua effettiva e significativa vitalità oltre il 1916 o al massimo il 1920, ovvero oltre il distacco – voluto o forzato – di Boccioni, Sant'Elia, Carrà e Severini, mentre Russolo si dedicava ormai esclusivamente alla musica. È tuttavia importante, per meglio inquadrare la questione del vero o presunto "futurismo" di Regina, ripercorrere almeno rapidamente anche la trama delle considerazioni che Crispolti ha affidato alla citata introduzione a *Storia e critica del futurismo*, che ancora oggi costituisce un insuperato punto di riferimento soprattutto metodologico per le indagini sul movimento marinettiano.

In quel pur breve testo, infatti, Crispolti individuava cinque fondamentali punti «d'orientamento metodologico nello studio del movimento futurista», di cui cerco di sintetizzare il significato. Innanzitutto – spiegava – come «*primo punto*» era (ed è) necessario riconoscere la «molteplicità estesissima» degli «*ambiti d'intervento creativo*» del Futurismo²²⁷, così come d'altra parte – quale «*secondo punto*» – la «molteplicità di *tempi storici* della realizzazione di tali interventi»²²⁸: in tal modo, Crispolti sgomberava il campo dalla precedente visione «*pitturocentrica*» ed anzi ancor più precisamente «*boccionica*»²²⁹, che aveva limitato ogni ricerca entro un solo ambito d'intervento ed entro quel 1916 in cui Boccioni, cadendo da cavallo, abbandonava questo nostro mondo. Come «*terzo punto*», Crispolti individuava poi il «riconoscimento di una molteplicità di *posizioni*»²³⁰: in se-

²²⁵ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 11-50: 41-47.

²²⁶ ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. V-XXI.

²²⁷ *Ivi*, p. XI.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ivi*, p. XII.

²³⁰ *Ibidem*.

guito alla riscoperta, a cavallo tra i decenni Cinquanta e Sessanta, dell'opera di Balla (così diversa da quella di Boccioni), ecco che il Futurismo cessava di essere studiato come un movimento monolitico, la cui poetica rigorosamente di gruppo giaceva cristallizzata nell'ortodossia dei manifesti, e al contrario si apriva dapprima al riconoscimento se non altro di una sorta di duopolio alternativo Boccioni-Balla, e poi al progressivo riconoscimento di tutte le altre personalità, da Depero a Prampolini, da Dottori a Fillia e via scorrendo. Il «quarto punto» di orientamento era in qualche modo una sorta di filiazione dal terzo²³¹: se esiste almeno un duopolio creativo Boccioni-Balla, ciò significa che il monopolio geografico che sino a quel momento si concedeva alla Milano boccioniana quale centro unico di produzione e propagazione del Futurismo doveva almeno essere ampliato ad un nuovo duopolio Milano-Roma (poiché è in quest'ultima città che Balla ha vissuto e lavorato per cinquant'anni); e questo, naturalmente, non ha fatto altro che aprire la strada alla verifica di tutte le altre possibili declinazioni locali del Futurismo, che si sono in effetti potute riscontrare. Infine, il «quinto punto» individuato da Crispolti è quello relativo alla «molteplicità delle *connessioni*, e dei rapporti»²³², che correttamente individuava come articolati sia in senso verticale (ovvero, diacronicamente, all'interno di una tradizione propriamente futurista), sia in senso orizzontale (cioè, sincronicamente, nei contatti con «altri movimenti, altre tendenze, altre posizioni, in quell'ambito culturale, e a quel livello cronologico, ma naturalmente al di fuori del movimento stesso»).

Infine, ai fini di un'indagine specifica su Regina, è molto importante anche rileggere le valutazioni crispoliane relative al Futurismo degli anni Trenta, già articolate in una prima formulazione quasi definitiva nel catalogo della mostra torinese sulla *Ricostruzione futurista dell'universo*²³³, e poi meglio precisate – sia pur con variazioni minime – nel catalogo della grande rassegna milanese dedicata agli anni Trenta²³⁴. Nei due interventi Crispolti aveva individuato quale caratteristica peculiare del Futurismo di quel decennio l'«allentamento della tensione inventiva e della capacità utopico-polemica in senso avveniristico»²³⁵, dovuto in parte – senz'altro – anche a «ragioni di condizione politica, di fatto limitante, nel senso di una riduzione per i futuristi del proprio esercizio "rivoluziona-

²³¹ *Ivi*, p. XIII.

²³² *Ivi*, p. XVI.

²³³ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 456-458.

²³⁴ 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.

²³⁵ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 456-458: 456.

rio" entro il solo ambito dell'attività "artistica", di fronte al monopolio politico inevitabile e insormontabile del regime fascista»²³⁶ (nonché anche ad un «progressivo esaurimento della tensione creativa contestatoria iniziale non tanto fisiologico, ma certamente anche attraverso l'integrazione notevole in aspetti del gusto corrente, e di "consumo"») ²³⁷, ma anche e soprattutto al «"sopravvenire" di una realtà più avanzata, tecnologicamente anzitutto, della società contemporanea», che «provoca in questo decennio la caduta della distanza di scarto utopico avveniristico proprio del Futurismo "eroico", degli anni Dieci»²³⁸. Per cui in sostanza – spiegava Crispolti – il Futurismo del decennio Trenta «affronta [...] il proprio presente, non più in una fuga in avanti polemicamente utopica, ma in una concreta praticabilità»²³⁹, come se la vita quotidiana di quegli anni – ormai quasi di per sé "futuristica" rispetto a quella di vent'anni prima – non concedesse la possibilità di operare un ulteriore scarto avveniristico, costringendo dunque – in qualche modo – ad abbandonare l'utopia "fantascientifica" in favore di una quotidiana operatività nel tempo presente. Inoltre – precisava ancora Crispolti – il Secondo Futurismo del decennio Trenta «non è un "revival" del Primo, ma una posizione nuova, diversamente storicizzabile, e che tuttavia a quella si riconnette, idealmente e come continuità di difesa di uno specifico patrimonio culturale», al quale tuttavia aggiunge anche «il rapporto orizzontale con nuove situazioni europee di ricerca», tra cui in particolare «una linea "para-surrealista"»²⁴⁰. Da segnalare con particolare attenzione, infine, è il fatto che Crispolti definisca la «fenomenologia» della ricerca futurista di quegli anni «sufficientemente diversa nella propria individualità di "poetica" (per quanto se ne possa definire complessivamente in [sic] senso unitario at-

²³⁶ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 456-458: 456; 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: 175.

²³⁷ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 456-458: 456; 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: 175.

²³⁸ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 456-458: 456; 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: 175.

²³⁹ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 456-458: 456; 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: 175.

²⁴⁰ ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 285.

traverso la diversità delle proposizioni e la molteplicità dei settori d'intervento)»²⁴¹: in altre parole, cioè, pur indicando una sostanziale riducibilità di tutte le varianti del Secondo Futurismo ad un minimo comun denominatore, Crispolti evidenzia molto chiaramente la mancanza – per il decennio in questione – di una linea davvero unitaria, come quella che invece si può riscontrare per il Futurismo "eroico" degli anni Dieci.

Queste, dunque, sono le fondamentali considerazioni sul Secondo Futurismo, e particolarmente sui suoi svolgimenti negli anni Trenta, proposte da Crispolti nel corso dei decenni, e di fatto ormai – si diceva – in buona parte condivise dalla critica. Rispetto alle posizioni da lui espresse, a mio avviso c'è (o forse meglio c'è stata sino a non molti anni or sono) una sola vera eccezione ed opposizione di grande portata, che è quella proposta dai superstiti del Futurismo che abbiamo visto riuniti attorno a «Futurismo-oggi» (i quali peraltro sono stati tutti attivi nel movimento – salvo il solo Dottori che fece in tempo a partecipare anche alla prima fase – proprio nella sua fase "seconda", ovvero nel corso degli anni Venti e Trenta). Questi ex-futuristi, infatti, come abbiamo già visto in sede di dibattito critico sull'opera reginana, non solo non hanno mai accettato fino in fondo l'idea che si potesse sostenere l'esistenza di un Futurismo "Secondo" (e se l'hanno fatto episodicamente, ciò è successo per praticità e alleanza strategica), ma soprattutto – dal canto loro – ancora molti anni dopo l'effettiva scomparsa del movimento hanno continuato a ribadire che la vera essenza del Futurismo che loro avevano vissuto non risiedeva in una poetica, ma esclusivamente (o quasi) in un atteggiamento genericamente avanguardistico e avveniristico. Una posizione che a mio avviso ha più di qualche elemento di verità, ma che pure mi sembra sia stata molto sottovalutata dalla critica, a partire dallo stesso Crispolti che ne ha fatto menzione – pur conoscendo certamente molto bene le obiezioni che gli venivano mosse dagli ambienti ex-futuristi – solo assai di rado, e per lo più in maniera abbastanza ellittica.

Partiamo ad esempio dagli importantissimi studi crispoltiani del 1958 e del 1962, che abbiamo abbondantemente citato. Certo è naturale che l'articolo del 1958 – che è la prima scintilla da cui si scatena tutto – non riporti le opinioni degli ex-futuristi, ma già decisamente meno scontato e comprensibile mi sembra il fatto che non le riporti il volume del 1962: ricordo infatti che a questa data Acquaviva aveva già pubblicato sia l'articolo in cui sosteneva la «decisa continuità di carattere» delle opere postbelliche dei futuristi (1959), sia tutti i singoli contributi su ex-futuristi (compreso

²⁴¹ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 456-458: 457.

quello su Regina) che sono in seguito confluiti in *Futurismo 1909-1920-1961*²⁴². Rimane il dubbio, poiché sul volume crispoltiano non è precisato il mese di stampa²⁴³, che il critico non abbia fatto in tempo a leggere – prima di dare alle stampe il suo libro – il limpido e inequivocabile articolo acquaviviano *Futurismo: né primo né secondo: ma Futurismo*, che esce nell'aprile di quello stesso anno; in ogni caso, però, al di là del fatto che evidentemente è davvero molto improbabile che il critico non conoscesse la posizione di Acquaviva già prima della pubblicazione di quest'ultimo articolo, ciò che è sicuro è che non poteva non esserne a conoscenza quando pubblica – ben sette anni più tardi, nell'ottobre 1969 – l'altrettanto fondamentale *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, nel quale pure – ancora una volta – non compare alcun riferimento alle perplessità dei futuristi superstiti; eppure, a questa data, era già stato pubblicato il *Manifesto di Futurismo-oggi* (1967) e Benedetto era ormai prossimo a editare l'omonima rivista (il cui primo numero esce nel dicembre 1969), ed era anche già comparsa anche la raccolta di manifesti curata e introdotta – con parole molto chiare – da Luigi Scrivo²⁴⁴. In sostanza, per trovare nei saggi crispoltiani un rimando effettivo alle posizioni degli ex-futuristi bisogna attendere il catalogo della mostra dedicata agli anni Trenta (ovvero, bisogna attendere più di vent'anni dal primo articolo, e quindici dal pronunciamento di «Futurismo-oggi»):

Parlare di Futurismo negli anni Trenta significa riconoscere ulteriormente, del resto più da nessuno ragionevolmente negata, l'esistenza [...] di quello che oltre venticinque anni fa indicai, con una definizione discutibile, e discussa allora proprio da molti dei futuristi superstiti, come Secondo Futurismo²⁴⁵;

né, direi, mi pare meno significativo il fatto che – pur citando Benedetto – nel catalogo della mostra *Futurismo e Meridione* da lui curata nel 1996, Crispolti non accenni affatto a «Futurismo-oggi» (nel volume, il solo rapidissimo riferimento alla rivista è opera di Luigi Tallarico, che di «Futurismo-oggi» era stato collaboratore)²⁴⁶.

²⁴² GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909-1920-1961*, Milano, Gastaldi, 1962.

²⁴³ ENRICO CRISPOLTI, *Il secondo futurismo: 5 pittori + 1 scultore. Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962.

²⁴⁴ LUIGI SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968.

²⁴⁵ 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: 34. Oggi disponibile anche in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 245-267: 245, e in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 225-246: 225.

²⁴⁶ LUIGI TALLARICO, *Calabria*, in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Futurismo e Meridione*, catalogo della mostra Napoli, Palazzo Reale, 18 luglio - 31 ottobre 1996, Napoli, Electa 1996, p. 356.

Mi pare, insomma, che la sottovalutazione, se non addirittura il totale disinteresse, di Crispolti nei confronti della posizione degli ex-futuristi sia palese. Eppure, davvero a mio avviso si tratta dell'unica vera obiezione capace non dico di mettere in crisi, ma se non altro di incrinare l'articolato e giustificato sistema da lui costruito nel corso dei decenni; perché forse l'unico limite di quella ricchissima visione complessiva è proprio quello di non tenere nella dovuta considerazione l'interpretazione che del Futurismo ha voluto dare chi nel movimento – e precisamente in quella fase cosiddetta "seconda" – ha vissuto e lavorato; ovvero, in linea di principio, di non tenere adeguatamente in considerazione l'atteggiamento con il quale i secondofuturisti si sono presentati alla ribalta del mondo dell'arte.

La questione è molto complessa e delicata, e richiede dunque particolare attenzione e precisione nell'argomentarla. La prima considerazione da fare riguarda in primo luogo la "rappresentatività" di «Futurismo-oggi». In questo senso, possiamo subito fare un distinguo: la posizione di Acquaviva e Benedetto, e più in generale di coloro che firmano il *Manifesto di Futurismo-oggi*, non si può monoliticamente considerare come l'opinione di tutti gli ex-futuristi superstiti. Innanzitutto, va detto che la rivista non riesce mai a chiamare a raccolta l'intera compagine futurista, né si avvicina a questo obiettivo: moltissimi nomi mancano all'appello, e d'altra parte – a distanza di trent'anni – non poteva che essere così, specie considerando l'ampiezza numerica del movimento e la grande varietà di declinazioni di poetica di cui si era fatto interprete. Benedetto stesso, in diverse lettere, sottolinea apertamente la difficoltà di mettere tutti d'accordo: ad esempio, in una missiva inviata a Sante Monachesi nel 1982 e pubblicata sulla rivista nel numero di maggio-giugno²⁴⁷, egli può scrivere che «talvolta [...] questa IDEA [della continuità del Futurismo, ndr] dà fastidio anche a qualche raro futurista invecchiato e seduto su allori che non vuole compromettere la propria presunta reputazione o teme la crescita dei giovani, l'autentica forza di ogni DOMANI»; un concetto ribadito anche in una lettera a Castrense Civello, nella quale peraltro Benedetto mette in piena evidenza anche l'enorme difficoltà di rintracciare molti sodali di un tempo (e non a caso la rivista vuole anche essere un collettore attraverso il quale riprendere contatti persi da decenni): «ma gli altri? Ci si chiede. Degli altri non sappiamo nulla. Se si fanno vivi, ci allietano e rallegrano ed andiamo avanti insieme. Se non si fanno vivi, però, non sono più con noi e non ci interessano da questo aspetto»²⁴⁸. Dunque, innanzitutto, va detto che Benedetto e «Futurismo-oggi» non esprimono la posizione di tutti gli ex-futuristi in primo luogo perché con la maggioranza di essi non sono in contatto. Ma se anche vogliamo re-

²⁴⁷ 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, p. 336.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 160.

stare ai soli rapporti documentati dalla corrispondenza studiata dalla Stagnitti, va detto che essi non sembrano neppure poter offrire una conferma inequivocabile circa il fatto che tutti coloro che in qualche modo collaborarono a «Futurismo-oggi» fossero completamente persuasi della credibilità delle posizioni espresse nel manifesto: infatti, pur tenendo conto del fatto che le lettere conservatesi hanno per lo più una funzione pratica, legate come sono al quotidiano funzionamento della redazione del periodico (per cui l'assenza, in esse, di eclatanti e limpide dichiarazioni di poetica da parte dei mittenti non può essere considerata quale elemento probante di una sostanziale indifferenza, o addirittura di una contrarietà, per la linea editoriale della rivista), va altresì riscontrato che in molte di esse sembra di poter cogliere sottili discrasie di interpretazione o anche velate critiche rispetto alle idee della rivista. Inoltre, mentre le lettere di Benedetto lasciano sempre intravedere la lucida chiarezza con cui egli rincorreva il suo progetto, quelle dei suoi interlocutori – che erano quasi tutti, come del resto lui, ormai piuttosto o anche molto anziani – mostrano spesso esclusivamente il piacere di rievocare episodi della giovinezza o di tornare a dialogare con vecchi amici con cui non si avevano contatti da interi decenni. Insomma, l'impressione è che diversi ex-futuristi – più o meno consapevolmente – abbiano finito per interpretare «Futurismo-oggi» più come un'occasione di memoria e ricordo che non – come invece evidentemente avrebbe voluto Benedetto – quale strumento e stimolo attivo nel presente e proiettato nel futuro; e fa davvero una certa impressione, abituati come siamo ai rutilanti manifesti degli anni Dieci-Trenta, leggere le parole tutte rivolte al passato di questi futuristi ormai ottuagenari, incastonate tra il resoconto di personali disavventure geriatriche e l'auspicio di poter essere accompagnati dai figli, in auto, alle iniziative promosse dalla rivista.

Posto tutto questo, dunque, mi pare chiaro che sarebbe alquanto improprio individuare nella linea editoriale di «Futurismo-oggi» il pensiero di tutti gli ex-futuristi. D'altra parte, però, non credo sia legittimo neppure esagerare in senso opposto: anche fatta la tara delle partecipazioni semplicemente nostalgiche (laddove la nostalgia, in alcuni casi, si estende anche a considerazioni che riguardano la sfera politica), mi pare altrettanto evidente che se un discreto numero di ex-futuristi decide di collaborare alla rivista – che ha una linea molto chiara e continuamente ribadita, pressoché in ogni articolo – un motivo ci sarà pure; né credo che si possa semplicisticamente liquidare tale collaborazione con la sola volontà di vedere pubblicate le proprie opere, tanto più se pensiamo che «Futurismo-oggi» – nonostante gli sforzi di Benedetto – è sempre restata una rivista decisamente di nicchia, dalla quale non ci si poteva aspettare grande pubblicità o visibilità. E allora, forse, dobbiamo pensare che almeno un certo numero di ex-futuristi pensasse davvero che «Futurismo-oggi» proponesse un'ipotesi di lavoro e di ricerca sufficientemente sensata, e forse in fondo non

troppo dissimile da quella con cui Marinetti, a suo tempo, li aveva convinti a partecipare al movimento.

Da questo punto di vista, è chiaro che nelle dichiarazioni, nei manifesti e negli articoli degli anni Dieci-Trenta si potrebbero agevolmente trovare centinaia e centinaia di citazioni compatibili con l'impostazione di base di «Futurismo-oggi»: ad esempio, per restare ad un interessante articolo che abbiamo già esaminato, si può segnalare il contributo di Dottori celebrativo dei venticinque anni del movimento²⁴⁹. Tuttavia, anche al di là del fatto che l'entusiasmo di quegli anni poteva evidentemente portare ad esagerazioni ed iperboli, non credo sia neppure metodologicamente corretto individuare in tali enunciazioni una dimostrazione del fatto che i futuristi di quegli anni interpretassero il movimento esattamente come lo interpreta Benedetto nel dopoguerra, per il semplice motivo che quello dell'avanzata costante e inarrestabile del Futurismo è anzitutto – prima ancora che una realtà di fatto – una sorta di *tòpos* letterario-comunicativo, che Marinetti aveva fatto proprio nel 1909 – perché fondante l'essenza stessa del suo movimento – e non aveva più abbandonato né cessato di ribadire, neppure quando le presunte "novità" proposte dei suoi compagni di strada non facevano altro che ripetere – nella maniera più evidente – il già visto. E questo vale soprattutto per gli anni Trenta (che ovviamente, per la partecipazione di Regina, più ci interessano): a questa data, infatti, dopo vent'anni di dichiarazioni avveniristiche, non ci si poteva certo permettere di dire qualcosa di diverso, neppure se effettivamente – come ha notato Crispolti – la «realtà sopravvenuta»²⁵⁰ aveva ormai cambiato, per i futuristi, il concreto modo di rapportarsi alla creazione artistica. In altre parole, cioè, almeno in questa tarda fase della storia del movimento, l'immagine che esso doveva *necessariamente* trasmettere per essere coerente con se stesso aveva ormai in qualche modo fagocitato la sua stessa realtà, per cui davvero – più ancora di quanto non accadesse in passato – le sue ufficiali e mediatiche dichiarazioni di principio devono essere considerate più come una creazione da ufficio stampa che non come una realtà di fatto. Quindi, la coincidenza tra queste dichiarazioni ufficiali e i principi enunciati da «Futurismo-oggi» non è probante di alcunché. Eppure, detto tutto questo, credo che questo spirito genericamente avanguardistico che «Futurismo-oggi» – pur con moltissimi ed evidentissimi limiti storiografici – ha voluto mettere al centro della sua riflessione sull'essenza del movimento marinettiano sia in effetti l'unico vero denominatore

²⁴⁹ GERARDO DOTTORI, *¼ di secolo d'Arte Futurista*, in «La Città Nuova», 20 febbraio 1934; GERARDO DOTTORI, *25° del futurismo. ¼ di secolo d'Arte Futurista*, in «Il Piccolo della Sera», 20 febbraio 1934.

²⁵⁰ 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: 176; ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 280-311: 283.

comune dell'esperienza futurista degli anni Trenta, che è davvero troppo variegata, e anzi a volte addirittura troppo contraddittoria, perché si possano individuare altre sostanziali linee strutturali che siano capaci di collegare tutte le personalità e tutte le ricerche. È certamente vero, ad esempio, che attraverso l'insistenza sullo "spirito aereo" (declinato in ogni modo possibile, e soprattutto in ogni arte o disciplina) Marinetti aveva cercato di ricondurre ad unità le infinite esperienze di tutti i suoi seguaci, ma di fatto – se non forse nei titoli delle opere – non mi pare proprio che ci sia riuscito, poiché in molti si sono appunto limitati ad applicare «aerotitoli» a opere che con lo spirito aereo veramente non avevano nulla a che vedere; e allora, ad esempio, anche il pur interessantissimo tentativo di Claudia Salaris – che appunto ha letto il Futurismo anni Trenta attraverso la chiave "aerea"²⁵¹ – è inevitabilmente destinato a rimanere parziale.

Però, si diceva, la questione è estremamente delicata, soprattutto perché sostanzialmente è questione di sfumature. Mi spiego meglio. Crispolti riconosce – lo abbiamo visto, ed è ovvio – che la varietà delle proposte del Futurismo anni Trenta impedisce una omogenea classificazione delle opere, ma ritiene che in fondo si possano ragionevolmente indicare delle linee-guida capaci di riportare il tutto ad unità, in una serie di nuclei poetico-tematico-formali tra loro collegati. La mia opinione non è molto diversa, ma inverte – per così dire – le percentuali di questo intricato rapporto tra diversità irriducibile delle esperienze e individuazione di un contesto comune: in altre parole, cioè, pur riconoscendo che è possibile individuare dei nuclei poetico-tematico-formali significativi, a mio avviso essi non sono sufficientemente forti, cogenti e caratterizzanti per sintetizzare e ricondurre davvero ad unità tutte le infinite declinazioni del Futurismo anni Trenta. Le quali invece, a mio avviso, possono essere effettivamente e concretamente legate tra loro solo da quell'atteggiamento *genericamente* avveniristico ed avanguardistico di cui si parlava in «Futurismo-oggi».

Non si tratta affatto, dunque, di negare la possibilità di studiare il Secondo Futurismo come fenomeno unitario; semmai, si tratta di riconoscere che a caratterizzarlo unitariamente non sono tanto questi nuclei poetico-tematico-formali (che pure esistono), ma soprattutto una sorta di libero ed incondizionato atteggiamento sperimentale. Il che in qualche modo significa, se vogliamo, che il Futurismo anni Trenta è "futurismo" perché gli artisti che ne sono interpreti si trovano in un paese e in un decennio in cui di fatto il movimento marinettiano è l'unica avanguardia capace contemporaneamente di uscire dall'anonimato e di dimostrarsi sufficientemente flessibile da poter ospitare sperimentazioni tra loro anche largamente incoerenti. Infatti, l'unico altro gruppo di avanguardia nell'Italia di questi anni è quello costituito dagli astrattisti milanesi-comaschi, il quale però non solo non avrebbe certo potuto offrire la cassa di risonanza di cui poteva godere il Futurismo, ma soprattutto

²⁵¹ CLAUDIA SALARIS, *Aero... Futurismo e mito del volo*, Roma, Le parole gelate, 1985.

non avrebbe mai potuto accettare al proprio interno – indiscriminatamente – tutti gli artisti genericamente avanguardisti che il Futurismo aveva imbarcato in quel decennio (non senza stimolare anche un dibattito interno, che vedeva ad esempio «Nuovo Futurismo», ma anche Fillia, schierarsi in favore di una maggiore severità nel reclutamento delle nuove leve). Certo, come è noto anche tra gli astrattisti del Milione le distanze erano tutto sommato piuttosto rilevanti, poiché senz'altro le teorie di Carlo Belli mal si applicavano non solo alla poetica libertà creativa degli "aggregati" Licini e Munari, ma anche a certe proposizioni di Soldati o dello stesso Fontana; tuttavia, almeno l'opzione astrattista era chiara e condivisa, anche se poi essa si poteva declinare in formule tra loro non proprio identiche. Paradossalmente, inoltre, nel gruppo del Milione era anche più tollerata una netta bipartizione delle competenze, per cui ad esempio era sostanzialmente considerato lecito – rigore di Belli a parte – che Melotti e Fontana scolpissero o modellassero statue figurative, o addirittura pressoché tradizionali, per le Triennali o per le committenze pubbliche, a patto però che nel protetto ambito del gruppo manifestassero il rispetto di una linea comune (e d'altra parte tale possibilità era consentita anche dal risicato numero degli affiliati, che rendeva i rapporti decisamente più gestibili). Il Futurismo, invece, per volere in primo luogo di Marinetti, era bendisposto ad accogliere tutti coloro che appunto si muovevano lungo una direttrice d'avanguardia, a patto naturalmente che sposassero ufficialmente alcuni principi irrinunciabili e che riconoscessero l'assoluto primato futurista (ovvero, meglio, la naturale filiazione dal Futurismo di qualunque idea d'avanguardia, quando anche fosse stata messa in pratica da altri). Come è noto, peraltro, alla fine del decennio gli stessi astrattisti finirono per esporre con i futuristi: e se è certamente comprovato, come ha dimostrato ancora Crispolti, che la loro alleanza fu soprattutto dovuta alla necessità di unire le forze per evitare che si replicasse in Italia l'operazione *entartete Kunst*, è altrettanto vero che se il matrimonio non ha potuto essere stabile ciò è accaduto per rifiuto dei milanesi-comaschi, e non certo di Marinetti e dei futuristi, che dal canto loro avrebbero certamente accolto i colleghi a braccia aperte (a patto, naturalmente, che anche loro si dichiarassero futuristi). In altre parole, cioè, il movimento marinettiano poteva accogliere persino l'oltranzistico rigore iconoclasta di Belli, ma il gruppo del Milione non avrebbe mai potuto accogliere l'aeropittura descrittiva di Tato, di Crali, di Ambrosi. E allo stesso modo, cambiando ambito, se gli strettissimi rapporti di collaborazione di Fillia con gli architetti razionalisti (con Sartoris a fare da ideale e concreto *trait d'union* tra i due movimenti) non hanno condotto ad un effettivo travaso di un movimento nell'altro, ciò è accaduto sostanzialmente per una preclusione dei razionalisti, e non certo perché il Futurismo non fosse movimento sufficientemente elastico da poter ospitare un Terragni o un Levi-Montalcini²⁵². Proprio in ambito architetto-

²⁵² EZIO GODOLI, *Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, [1983] 1989², pp. 73-74.

nico, anzi, si verifica una delle più eclatanti dimostrazioni della flessibilità (persino spregiudicata) del Futurismo degli anni Trenta: come ha dettagliatamente esaminato Ezio Godoli, infatti, nel maggio del 1933 Marinetti e seguaci accolgono nelle fila del movimento Angiolo Mazzoni, architetto del Ministero delle Comunicazioni che sino a due mesi prima era stato futuristicamente bistrattato in ogni modo²⁵³, e la cui attività era in effetti «contraddistinta da una concezione "eclettica" della propria professionalità, che trovava emblematicamente espressione nell'agnostica abitudine di approntare diversi progetti per lo stesso edificio, con proposte talvolta comprese tra i confini estremi di un modernismo di maniera e di un pompierismo classicista»²⁵⁴. E anche se è vero che la cooperazione di Mazzoni si giustificava soprattutto in termini di opportunismo strategico-politico (perché con il suo ruolo dirigenziale in seno al ministero poteva ovviamente favorire l'accettazione dei progetti presentati dagli architetti futuristi), d'altra parte è chiaro che se il movimento non fosse stato di per sé sufficientemente duttile da poter ospitare praticamente qualsiasi spunto avanguardistico, o addirittura anche solo pseudoavanguardistico, l'adesione di Mazzoni non sarebbe stata possibile. Va detto, però, che tale modo larghissimo di intendere il Futurismo non è comunque una novità assoluta degli anni Trenta (anche se certamente in quel decennio diviene dominante). In realtà, infatti, episodi di interpretazione del movimento marinettiano come generico avanguardismo si sono registrati anche in precedenza, persino negli "eroici" anni Dieci. Certo la differenza tra il Futurismo anni Dieci e quello degli anni Trenta è – almeno in questo senso – gigantesca: nei suoi primi anni, il movimento è molto attento a rispettare un preciso nucleo di «poetica», che altro non è se non quello ben espresso nei manifesti (soprattutto boccioniani); al punto che addirittura – come è noto – nel 1912 Balla viene di fatto escluso dalle prime mostre internazionali del movimento per volere dei suoi stessi colleghi pittori (con l'ex-allievo Boccioni a fare da principale censore), perché la sua opera è ritenuta ancora troppo timida e legata al passato. Vent'anni dopo, invece, si accetta nel movimento persino l'eclettico Mazzoni. Eppure, anche nel corso degli anni Dieci c'è un episodio veramente clamoroso in cui il Futurismo viene interpretato come indistinto atteggiamento sperimentale: e sto parlando naturalmente del manifesto *L'antitradition futuriste* firmato da Apollinaire, in cui di fatto il grande cantore del Cubismo unifica sotto la bandiera del Futurismo (inteso appunto quale sinonimo di ogni forma di arte d'avanguardia) praticamente tutte le forze migliori e più vive dell'arte europea: non solo, dunque, cubisti e futuristi, ma anche figure di artisti d'avanguardia vicini ad altre correnti (Matisse, Paul Fort) o attivi secondo una propria linea personale irriducibile alle teorie di questa o quella tendenza (si pensi a Stravinskij).

²⁵³ *Ivi*, pp. 97-98.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 101.

E ancora, mi pare interessante proporre un confronto tra il modo in cui il Futurismo viene percepito negli anni Trenta e quello in cui esso (anche nei decenni precedenti) viene interpretato all'estero, ovvero in contesti in cui ai protagonisti del movimento – evidentemente – manca la possibilità di intervenire ogni giorno per precisare il senso preciso di una poetica o di un concetto, o per sbaragliare il campo da dubbi e interpretazioni distorte. Un esempio molto efficace, in tal senso, mi pare quello dell'America Latina, in cui il Futurismo penetra profondamente come "atteggiamento", come ricerca del nuovo²⁵⁵:

Il sostantivo "Futurismo" era stato trasformato dalla critica in "futurista", usato come aggettivo di connotazione negativa, perché in quel momento nell'arte latinoamericana tutte le tendenze il cui scopo fondamentale era l'antiaccademicismo, l'antitradizionalismo, il rinnovamento estetico, oppure l'irriverenza, l'iconoclastia, l'eccentricità, erano definite, appunto "futuriste" [...]. [...] dell'uso più o meno "esatto" che possa essere stato fatto del termine "futurismo", quello che sembra l'elemento più interessante, è la constatazione, particolarmente rilevante, che di tutte le possibili nomenclature che tra i vari "ismi" potevano essere scelte per denominare i modernisti, il più adatto sia stato precisamente "futuristi". Questo fatto ci porta a riflettere sulla capacità paradigmatica del Futurismo, che è stato il primo movimento dell'avanguardia internazionale ad arrivare nell'America Latina con la forza sufficiente per "attecchire" nell'arte e nell'opinione pubblica ma anche nell'ambito della nuova terminologia. Dopo di esso, gli altri "ismi" (e soprattutto, i gesti vincolati agli aspetti più "rivoluzionari" dell'arte d'avanguardia, anche se non erano strettamente vincolati al Futurismo) dovettero adattarsi alla definizione generalizzante, anche se dispregiativa, di "futuristi", per lo meno nei primissimi momenti di produzione, che sono, forse, quelli che hanno la capacità di rimanere nella memoria collettiva più intensamente. Si pone la domanda se il termine "futurismo", un termine fortemente polisemico, non sia stato piuttosto una specie di "parola magica", che in quel contesto storico ebbe la possibilità di trovare le sue più variegata sfumature.

È insomma in questi termini che a mio parere deve essere interpretato il Secondo Futurismo, e particolarmente quello del decennio Trenta, durante il quale il numero degli adepti si moltiplica a dismisura rendendo sempre più difficile ogni progetto unitario e onnicomprensivo. Ma posto questo, come sono da valutare le indagini riassuntive e le categorizzazioni operate non solo da Crispolti, ma anche da altri critici che si sono posti sulla linea da lui inaugurata? E ancora, si possono

²⁵⁵ ELENA PASIONARIA RODRIGUEZ, *L'avanguardia senza figli: l'incidenza del Futurismo nell'arte latinoamericana del primo Novecento*, tesi di laurea, rel. Vanja Strukelj, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010, pp. 59-60.

individuare delle motivazioni che contribuiscano a spiegare il perché di questa sostanziale sottovalutazione dell'opinione degli ex-futuristi (in primo luogo da parte di Crispolti, come abbiamo visto)? Le risposte non sono semplici. Innanzitutto, devo dire che non credo proprio che questa interpretazione del Secondo Futurismo vada ad inficiare o sminuire l'importanza delle ricerche volte a sottolineare gli elementi di continuità in seno al movimento: come già detto, anch'io sono convinto del fatto che esistano dei nuclei attorno ai quali è possibile coagulare dei raggruppamenti di artisti o delle aree di intervento, per cui senz'altro esse sono in grado di chiarire molti aspetti del problema e molti rapporti. Semplicemente, però, credo che esse debbano per lo più essere ricondotte sotto quello che a mio parere è l'unico possibile cappello comune, ovvero quello costituito dal Secondo Futurismo inteso quale generico sperimentalismo. E quanto alle motivazioni che hanno condotto alla sottovalutazione della posizione degli ex-futuristi, credo si possano spiegare – se non del tutto, almeno in parte – con considerazioni relative alla situazione del dibattito critico di quegli anni. Credo cioè che alla fine degli anni Cinquanta, quando Crispolti inizia la lunga strada delle sue ricerche proprio mentre Benedetto fonda «Arte Viva», non avesse davvero più senso sostenere che il Futurismo esistesse ancora: il movimento era ormai morto e sepolto, se non altro perché ormai erano venuti a mancare da un lato quella struttura organizzativa interna che nel bene o nel male aveva consentito di connettere tutte le sue molte anime, e dall'altro le condizioni stesse perché un movimento come quello marinettiano – bellicista ad oltranza, e almeno nel senso comune troppo colluso con il regime fascista – potesse sopravvivere nel contesto della nuova Italia uscita dalla Seconda guerra mondiale. Sostenere che il movimento era ancora vivo e vegeto, come pure faceva Benedetto sin dall'immediato dopoguerra (addirittura esponendo proprie opere "futuriste" realizzate dopo il conflitto), significava non avere il senso storico di un cambiamento che forse non era neppure più in atto, ma addirittura era ormai una realtà compiuta; e di conseguenza uno storico dell'arte serio, nel 1958, non poteva che considerare ormai finito il Futurismo, e non poteva che opporsi ad ogni interpretazione che ne volesse affermare la sopravvivenza (tanto più che Crispolti, spostando il limite agli anni Trenta, si poneva già in una posizione fortemente critica rispetto alle idee sino a quel momento dominanti). Oggi, però, osservando retrospettivamente – a distanza di ormai cinquant'anni – quei primi albori del dibattito critico sul Secondo Futurismo, si può forse riconoscere che l'essenza più intima di quest'ultimo era proprio quella tanto cara ai futuristi superstiti poi confluiti in «Futurismo-oggi», tra i quali – bisogna pur riconoscerlo – c'erano artisti-intellettuali di innegabile spessore e lucidità teorica (e penso soprattutto ad Acquaviva, più ancora che a Benedetto). Certo è vero che la partecipazione dei futuristi alle Biennali e alle Quadriennali si consumava per lo più all'insegna dei temi aviatori o di regime, ma è anche vero che almeno in una certa mi-

sura – come abbiamo visto nel caso di Regina – le limitazioni in tal senso erano dovute alle lettere con cui Marinetti invitava i suoi seguaci a partecipare alle diverse iniziative, nelle quali i soggetti da interpretare erano invariabilmente scelti da lui; e d'altra parte, se questi artisti volevano godere della visibilità e della legittimazione garantite del movimento (perché anche l'artista – ce lo dimentichiamo troppo spesso – "tiene famiglia"), rimanere all'interno delle coordinate tracciate da Marinetti era pur sempre importante. E anzi mi pare particolarmente significativo che più di qualcuno potesse reagire sottotraccia ai condizionamenti, appiccicando posticciamente titoli futuristi ad opere che per molti versi, invece, proprio non potevano essere considerate futuriste in senso stretto.

4.5 Regina futurista?

E Regina? In quale misura valgono, per lei, queste considerazioni di carattere generale? A mio avviso, il suo caso è davvero per molti aspetti emblematico della situazione che si è cercato di descrivere, e anzi – sulla base della considerevole mole di materiale raccolto per questa tesi – credo che per quanto riguarda la sua opera sia davvero difficile sostenere il contrario. Innanzitutto, se stiamo a quanto lei stessa orgogliosamente dichiarava nel 1971 («nel futurismo sono sempre stata autonoma, come mi disse nel lontano '36 Marinetti»), una sua sostanziale indipendenza dalle logiche più ristrette del movimento doveva esserle stata riconosciuta dal suo stesso *leader*, e francamente – posto anche quanto abbiamo già detto a proposito delle sue opere dell'intero decennio Trenta – non vedo proprio perché non dovremmo crederle: abbiamo in effetti verificato che non possono essere considerate prettamente futuriste non solo – come sarebbe normale – le opere da lei realizzate prima dell'entrata nel movimento (che pure, comunque, furono riproposte anche in contesti dichiaratamente futuristi), ma neppure i polimaterici con cui per la prima volta si avvicina al movimento (i quali sono più dadaisti), né ancora – con rare eccezioni – le opere, e gli stessi disegni e progetti contenuti nei taccuini, riferibili agli anni 1934-40.

Inoltre, devo dire che questa sua sostanziale autonomia è stata notata e riconosciuta anche da tutti i principali esegeti della sua opera (facendo la tara, naturalmente, dei futuristi ed ex-futuristi, i quali per ovvie ragioni – se non privatamente, come fece appunto Marinetti – non potevano non annoverare le sculture reginiane tra le opere afferenti all'estetica ufficiale del movimento). Persico ne scrive prima ancora che la scultrice aderisca al movimento, e dunque addirittura non ha modo di collegarla ad esso. Rosa Menni Giolli propone più volte l'opera reginiana come esempio di una creatività tipicamente domestica e femminile, che almeno in linea di principio davvero nulla ha a che ve-

dere con Marinetti e compagni. Nel dopoguerra, Le Noci e Belloli – sia pure ciascuno a suo modo – assimilano la scultrice agli astrattisti milanesi (anche se in contesti in cui futuristi e artisti del Milione vengono letti come parenti abbastanza stretti). Passoni, nel catalogo della mostra del 1969, sottolinea che «pur restando nel "movimento futurista" sino al 1940, Regina si distinse nettamente per la chiara impostazione astratta della sua opera, che la può accomunare [...] ai precursori [...] dell'arte non figurativa in Italia»²⁵⁶. Scheiwiller nel 1971 affronta la questione proprio riportando il giudizio di Marinetti che si è citato, e lo stesso concetto viene ribadito nello stesso anno da Luigi Bracchi. Qualche anno più tardi Marisa Vescovo ribadisce l'«autonomia di giudizio» che Regina mantenne «se pur partecipe dei vari raggruppamenti delle avanguardie»²⁵⁷. Fossati specifica che il nesso Regina-Futurismo «è documentabile, ovvio, accertato (ma [...] spiega poco)»²⁵⁸. Barilli legge nell'opera reginiana degli anni Trenta più di qualche influenza metafisica (anche se è vero che le coglie più in generale in tutto il Secondo Futurismo). Anche Caramel, più volte, sottolinea l'irriducibilità della scultura di Regina a formule stabilite, peraltro avvicinandola anch'egli ai pionieri dell'astrazione (senza però mai giungere a sostenere la sua assoluta assimilabilità ad essi). La Pontiggia individua con più chiarezza di ogni altro tangenze cubiste e soprattutto archipenkiane. Infine Campiglio, nel 2010, sottolinea come Regina sia 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»²⁵⁹. Insomma, tutti i principali interpreti dell'opera reginiana – compreso tra l'altro anche lo stesso Crispolti, che ben ha evidenziato i collegamenti con Archipenko e Fontana²⁶⁰ – hanno costantemente ribadito la sostanziale autonomia di Regina dall'estetica più ortodossamente futurista. E devo dire che è decisamente raro riscontrare tanta concordia tra critici tra loro così diversi e attivi in un lasso di tempo

²⁵⁶ 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 Oriondi - Campo del Duomo - Chiesa della Madonna dell'Angelo, 20 luglio - 20 agosto 1969, Cremona, Tipografica Cremona Nuova, 1969, s.p.

²⁵⁷ MARISA VESCOVO, 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), p. 5.

²⁵⁸ PAOLO FOSSATI, *Descrizione per Regina*, in «Bollettino d'Arte Centro '80», gennaio-giugno 1980, pp. 20-23.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 11.

²⁶⁰ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Musei Civici, 1980, pp. 514-515.

di ben ottant'anni. A questo punto, però, credo possa essere utile – ad integrazione di tutto ciò che già è stato notato – proporre anche alcune considerazioni sul pensiero di Regina sull'arte in generale e in particolare sulla scultura.

Sfortunatamente, come già si accennava nel primo capitolo, Regina non ci ha lasciato una riflessione estetica organica ed articolata: pragmatica per indole, non si è mai curata di definire una volta per tutte e in forma scritta – in modo cioè che fosse concretamente disponibile per ogni critico che potesse interessarsi della sua opera – l'orizzonte teorico entro cui leggere la sua scultura e l'evoluzione del suo linguaggio nel corso dei decenni. Peraltro, tale scelta le ha davvero nociuto molto, perché la mancanza di un *corpus* di considerazioni teorico-metodologiche – sommata all'aspetto apparentemente *naïf* delle sue sculture e alla sua storia di ragazza di provincia dalla formazione irregolare – ha fatto pensare a molti che il suo approccio all'arte sia stato appunto quello dell'autodidatta culturalmente inconsapevole, o comunque dalla preparazione disordinata ed approssimativa: indizi di tale sostanziale sottovalutazione della sua opera si possono ad esempio cogliere persino nei fondamentali contributi di Caramel e Campiglio, mentre significativamente gli unici ad aver sempre ribadito la profondità della riflessione reginiana – oltre ovviamente ai sodali futuristi ed ex-futuristi – sono stati il marito Luigi Bracchi e i grandi amici Scheiwiller e Fermani (nonché Elena Pontiggia e Mirella Bentivoglio, che sono forse le uniche figure critiche che non hanno messo in discussione la consapevolezza culturale di Regina). Per la verità, a questo punto della nostra indagine, credo che i riferimenti culturali che si sono evidenziati siano già di per sé sufficienti a testimoniare che in realtà Regina ha sicuramente riflettuto a fondo sia sulla propria arte, sia sul suo inserimento nel contesto della migliore scultura d'avanguardia di tutta Europa, dimostrando di essere ben aggiornata su quanto avveniva attorno a lei e di avere piena e ferma coscienza della complessità e del significato delle questioni che quotidianamente andava affrontando; tuttavia, per dare più solido corpo a questa convinzione è utile citare sia alcune considerazioni da lei affidate ad uno dei suoi preziosi taccuini oggi conservati presso l'Archivio Fermani (per la precisione il numero 19, e segnatamente i suoi fogli dal 5 al 19 esclusi il 6 e il 7), sia il testo del *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, ovvero l'unico manifesto futurista che Regina abbia sicuramente firmato²⁶¹.

²⁶¹ Come si è già accennato nelle pagine precedenti, per la verità Regina risulta aver firmato, nel 1936, anche il manifesto *La plastica murale*, meno noto dell'altro e anzi quasi mai citato quando si parla di Regina (solo Crispolti, a quanto mi consta, lo ricorda; cfr. ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Museo Civico, 1980, pp. 536-538). Pubblicato per la prima volta (senza la firma di Regina e di molti altri) su «Stile Futurista» nel dicembre 1934, e riproposto in apertura del catalogo della 2° *Mostra Nazionale di Plastica murale per l'edilizia fascista in Italia e in Africa* (allestita a Roma, presso i Mercati Traianei,

nell'ottobre-novembre del 1936), il manifesto mi sembra però piuttosto lontano dal pensiero di Regina, tanto da far pensare che la sua firma sia stata apposta – come spesso accadeva – "d'ufficio", direttamente da Marinetti o da altri. E in effetti, anche tralasciando le considerazioni circa la condivisibilità o meno – da parte di Regina – delle posizioni espresse nel manifesto, ci sono almeno due indizi che contribuiscono a far pensare che le cose debbano effettivamente essere andate così: innanzitutto, il fatto che Regina non partecipa alla mostra in questione (pur essendo stata invece invitata, come abbiamo visto, almeno alla prima edizione della mostra stessa, quella genovese del 1934; e peraltro, almeno a giudicare dai taccuini, non sembra neppure essersi mai preoccupata di ideare progetti di opere che alle due mostre avrebbero potuto partecipare); secondariamente, il fatto che l'artista stessa – nei pochi profili biografici stilati mentre ancora era in vita – non cita mai questo manifesto (mentre invece non manca quasi mai di sottolineare la sua adesione al *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*). Riporto in ogni caso, sia per completezza sia per l'oggettiva difficoltà di reperimento, il testo del manifesto: «Da questi due principi imposti al mondo nel 1909: "futurismo = orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore", "futurismo = arte-vita", è nata la plastica murale. Questa è stata per la prima volta ideata dal pittore-scultore futurista Umberto Boccioni che nel 1911 creò, tra molte opere, "Fusione di una testa con una finestra" (legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli) esposta a Parigi alla Galleria "La Boétie" e "Costruzione dinamica di un galoppo" [*sic*] (legno, latta, rame, cartone) precisando così la sua invenzione nel Manifesto della scultura futurista, tradotto e diffuso nell'Europa e nelle Americhe nel 1912: "percependo i corpi e le loro parti come *zone plastiche*, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc." – "negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione di un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, luce elettrica, ecc.". / Nel marzo 1915 i pittori futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero, scrissero il Manifesto "ricostruzione dell'universo" [*sic*], che rivoluzionò e amplificò le possibilità decorative. / Contemporaneamente il pittore futurista Enrico Prampolini dichiarava: "bisogna evadere dalla pittura", pubblicava il Manifesto "Costruzione assoluta di moto-rumore" e inventava la parola *polimaterico*. / Contribuirono alla nascita della plastica murale i manifesti "La religione della velocità", "L'estetica della macchina", "Lo splendore geometrico e numerico" [*sic*], "Le parole in libertà", "Le tavole parolibere", il "Tattilismo" dovuti a F.T. Marinetti. / L'architettura futurista ideata da Antonio Sant'Elia nel 1913 [*sic*], iniziando la trasformazione architettonica mondiale, nei suoi successivi sviluppi esigeva una plastica murale che animasse e riscaldasse le superfici interne. Questa plastica murale doveva fatalmente essere quella creata dai compagni futuristi, tanto più che Sant'Elia concludeva il suo Manifesto sulla "casa simile ad una macchina gigantesca" con queste parole: "Il nostro costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del *Futurismo*, che già si afferma con le parole in libertà, il dinamismo plastico, la musica senza quadratura e l'arte dei rumori e per quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista". / L'architettura moderna, derivata da Antonio Sant'Elia, manca oggi di una sua plastica murale, specialmente all'interno, ed è spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture stonati e fuori posto. / L'aeropittura, l'aeropoiesia e l'aeromusica futuriste, nate dopo la conflagrazione mondiale, immensificarono e spiritualizzarono tutte le precedenti invenzioni e ricerche. / Indimenticabile primo tentativo di plastica murale futurista fu la Mostra della Rivoluzione Fascista (con le tipiche sale polimateriche, a carattere sintetico dinamico simultaneo giocondo policromo e guerriero, dei futuristi Enrico Prampolini e Gerardo Dottori). / La plastica murale che definimmo nella Prima Mostra Nazionale di Genova con le opere di 30 futuristi e che ripetiamo ora in questa seconda manifestazione con le opere di 38 futuristi è un armonioso ingranaggio di: / 1) edificio nuovo; / 2) genio artistico ispirato direttamente dalla vita dinamica d'oggi e di domani; / 3) volontà accanita di origina-

Cominciamo dal già relativamente noto *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*. Pubblicato per la prima volta su «Sant'Elia» il 1° marzo del 1934²⁶² e poi più volte riproposto, fu declamato in occasione della mostra dei futuristi milanesi alla Galleria Tre Arti, ed è stato più recentemente ristampato da Vanni Scheiwiller a corredo della sua monografia del 1971²⁶³ (a probabile testimonianza, peraltro, del fatto che Regina avesse voluto esplicitamente inserirlo in appendice). In realtà, come si è già ricordato, la scultrice non aveva partecipato alla mostra, ma doveva comunque essere ben inserita nell'ambiente futurista del capoluogo lombardo, tanto da poter apporre in calce al manifesto anche la propria firma. Ecco dunque il testo del manifesto:

Non è certamente con invidia che noi guardiamo alla moltitudine di artisti che ci circonda oggi in questa nuova Italia Fascista dove abbiamo la fortuna di partecipare a tutti i fatti eroici e gloriosi che ci nascono attorno con la più grande semplicità e naturalezza: voli in massa sugli oceani, voli nella stratosfera, fervore sportivo, nuove città delle bonifiche, architettura Sant'Elia, conquiste di tutti i primati ecc...; non è, dicevamo, con invidia che noi guardiamo a questa moltitudine di artisti ostinati ad ispirarsi alle nature morte, ai vasi di fiori, agli interni, al ruscel-

lità e di distacco netto dalla tradizione. Se un tempo il soggetto storico e la nostalgia del passato poterono produrre capolavori ciò si dovette all'umanità d'allora capace d'illudersi di poter rivivere eroismi e sentimenti lontani. La nostra epoca, che giustamente ha suscitato sulle labbra di Boccioni la nuova parola "modernolatria", seppellisce per strapotenza di energia concentrata i secoli leggendari come realtà e come sogno. Il futurismo, infatti, ha avuto fra i suoi principali scopi quello di lanciare uno stile del movimento in continuo movimento che strappa gli uomini dall'ammirazione del passato e li proietta in un desiderio entusiasta di futuro; / 4) rilievo di volumi suggestionanti per simultaneità di pittura e scultura, che distrugge l'impassibilità neutrale dei muri lisci e nudi; / 5) industria e chimica devote all'arte, preoccupate di fornire alla plastica murale un'infinita varietà di materiali, affini o contrastanti, per caratteristiche di forma, colore, peso, densità, resistenza, tattilismo, sorpresa, nuova tavolozza polispiratrice; / 6) meccanica che perfeziona agevola e velocizza la vita pratica dell'uomo moltiplicando i piaceri estetici; e gareggia in rapidità ed esattezza con le mani poetiche dell'artista; / 7) paesaggi e urbanismi circondanti illuminanti profumanti o compenetranti con colori suoni o rumori; / 8) vita-sensibilità e prospettive aviatorie. / Questa plastica murale che ha avuto un suo nuovo mondo polimaterico nettamente futurista sostituisce la pittura e la scultura. Non può essere ospitata nelle esposizioni d'arte pura, realizza *l'arte-vita*, arricchendo la giornata e la notte dell'uomo con un'esaltante e continua sintesi della radiosa civiltà meccanica. / F.T. MARINETTI / ABBATECOLA / ALBANO / AMBROSI / AMAZZOTTA / ANDREONI / ASINARI / ARI FABBRI / BALDESSARI / BELLÌ / BENEDETTA / BRUSCHETTI / CASTELLO / CAVIGLIONI / COCCHIA / CRALI / CHETOFI [sic] / DE FILIPPIS / DELLE SITE / DI BOSSO / DIGESE / DIULGHEROFF / DOTTORI / FAVALLI / FIDES TESTI / FILLIA / FURLAN / GONNI / MARISA MORI / MENIN / MINO ROSSO / MONACHESI / MUNARI / ORIANI / PACETTI / PRAMPOLINI / REGINA / RICAS / SCRIVO / SIBÒ / SPIRIDIGLIOZZI / TANO / TATO / THAYAHT / TULLIO D'ALBISOLA / VOLTOLINA».

²⁶² *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, in «Sant'Elia», 1 marzo 1934 (oggi disponibile anche in VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 27-31).

²⁶³ VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 27-31.

letto, al vecchio cipresso ecc., per creare miracoli che si chiamano puntasecca, xilografia, acquaforte e altre arti con tanto di A maiuscolo.

Noi giovani futuristi (il meno giovane di noi ha 26 anni) potevamo ben cominciare il nostro discorso in questo modo: *Noi non ammazziamo cadaveri né distruggiamo ruderi!* invece [sic], diciamo: non la nostra modestia, ma la nostra intelligenza sviluppata in clima fascista ci *vieta* di occuparci ancora di un tema su cui ci siamo anche troppo dilungati.

Non si scappa, cari passatisti; vi sono fatti oggi indiscutibili, ed è impossibile che ad uno spirito artistico *non* suggeriscano nuove emozioni e quindi *nuove forme d'arte*.

esempio [sic]: *si vola*, indubbiamente esiste una *emozione* del volo (come una volta esisteva una *commozione* di fronte a un tramonto) l'emozione del volo è autonoma, non assomiglia a nessun'altra emozione; ebbene quale arte all'infuori della nostra aeropittura che esprime già molto, esprime oggi questa emozione? *zero* [sic] cari passatisti.

È nella logica normale *affermare* che solo i futuristi potevano risolvere la questione. Hanno lo spirito adatto e *sentono* profondamente questa epoca in cui viviamo; essi dopo aver volato studiato analizzato le nuove bellissime emozioni sono in grado di regalarvi le loro scoperte *affermando* che vivono questi importantissimi elementi sufficientissimi per creare nuova arte:

Senso cinepanoramico a sorpresa del volo.

Ebbrezza dello spazio e dei volumi d'aria (colore calore densità umidità ecc.).

Estetica e ritmo della smaterializzazione della materia.

Tattilismo aeroplastico polimaterico.

Senso meccanico allo stato puro (macchina=arte, cioè invenzione di *macchine inutili*).

Approfondimento nell'universo materiale (realtà) e *spirituale* (creazione).

Per cui ci siamo detti: *urge una nuova arte!* (naturalmente urge per noi sensibili ché tanto il pubblico se ne frega che si possa trasmettere una nuova sensibilità come non avrà certamente organizzato magnifici festeggiamenti al sig. Newton quando scoprì la forza di gravità). Questa nuova arte senza a maiuscola e se volete senza anche la parola arte (che molti applicano con la massima facilità creando l'Arte di radersi, l'Arte di cuocere le uova ecc. ma esitano ad applicarla ad un nuovo fatto artistico) questa nuova sensibilità ha bisogno per esprimersi di una manifestazione al di là della pittura e della scultura, che contenga in sintesi, del cinema (senso cinepanoramico) del ritmo, della materia, dell'*aria* e dello *spazio*.

Questa nuova espressione noi la chiamiamo *aeroplastica futurista* o anche *progetto di paesaggio* (ricostruzione combinazioni di paesaggi) poiché saranno complessi plastici polimaterici tattili *da viaggiarvi dentro*, saranno progetti di paesaggio *da volarvi dentro* anche solo con la fantasia, questo aeroplano senza motore della realtà; per mezzo dei nostri plastici polimaterici noi vogliamo dare a chi guarda la possibilità di entrare a far parte della nostra opera come trovandosi in aeroplano fa parte del paesaggio *in cui* vola.

Di conseguenza la nostra insuperabile fantasia ottimista ci suggerisce: *ambienti* aeroplastici termici tattili olfattivi ecc. *case quartieri città* non più a vanvera ma disposti in senso plastico polimaterico tattile luminoso fumigante coloratissimo deviando fiumi costruendo boschi laghi prati aria acqua terra secondo i nuovi progetti di paesaggio che glorificheranno nei secoli la potenza politica e artistica di questa *formidabile Italia fascista* in cui abbiamo la gioia immensa di *vivere!*

BRUNO MUNARI / CARLO MANZONI / GELINDO FURLAN / RICAS / REGINA / del gruppo futurista di Milano

All'interno del manifesto, le considerazioni interessanti – sia in termini generali, sia relativamente alla sola problematica di cui ci stiamo occupando in questo momento – sono senz'altro molte; tuttavia, credo che innanzitutto valga la pena di precisare due questioni. In primo luogo, è da notare che nonostante le dichiarazioni giovanilistiche del manifesto («il più anziano di noi ha 26 anni», che riprende lo storico «i più anziani fra noi hanno trent'anni» del manifesto di fondazione del movimento), e sebbene il testo sia stato impropriamente presentato come «manifesto dei futuristi venticinquenni nel venticinquennio del Futurismo», in realtà a questa data Regina ha trentanove anni, e due mesi più tardi ne avrebbe compiuti quaranta. Peraltro, ciò sembra offrire un'ulteriore conferma del fatto che Regina non deve aver partecipato alla stesura del testo, e che abbia aggiunto la sua firma solo a cose fatte: in effetti, infatti, se si esclude la scultrice tutti gli altri firmatari hanno davvero – a questa data – non più di 26 anni (Munari e Furlan sono nati nel 1907, Manzoni nel 1909, Riccas nel 1912). D'altra parte, però, è chiaro che l'insistenza sulla giovinezza non si giustifica affatto con banali motivi anagrafici, ma porta con sé motivazioni ben più profonde: come ha ben precisato Franco Sborgi²⁶⁴, «il ricorrere insistito, entusiastico, debordante, di una terminologia giovanilistica» è innanzitutto sempre «in stretta connessione [...] con un immaginario variamente riferibile alla modernità»²⁶⁵; inoltre, non solo «il "giovanilismo" sembra assumere [...] un carattere strutturale, attraverso la forma stessa dell'enunciazione linguistica, strettamente intrinseca alla violenza presentativa del nuovo messaggio di cui il movimento si fa portatore»²⁶⁶, ma addirittura esso è in qualche misura una sorta di concausa scatenante di certi temi del Futurismo (primo fra tutti quello della ve-

²⁶⁴ FRANCO SBORGI, "I più anziani fra noi hanno trent'anni". Il "mito" della giovinezza e della contemporaneità nella cultura figurativa futurista, in ENRICO CRISPOLTI, FRANCO SBORGI, a cura di, *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, 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, pp. 29-35.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 29.

²⁶⁶ *Ibidem*.

locità, «intesa non solo, ovviamente, come temporalità fisica del movimento – carattere questo più generale del mito modernista nei confronti della metropoli e della rivoluzione dei mezzi di relazione – ma soprattutto come nuova condizione di rapporto reale col mondo»²⁶⁷). Secondariamente, vale anche la pena di sottolineare che in realtà il manifesto ha ben poco di *tecnico*, se con questo vogliamo indicare quanto intendeva Boccioni nei suoi famosi "manifesti tecnici" della pittura e della scultura. Al contrario, infatti, in esso troviamo soprattutto generiche enunciazioni di principio, mentre le indicazioni volte a specificare che cosa concretamente si debba fare per creare una "aeroplastica futurista" sono davvero pochissime, e direi anche alquanto criptiche, se paragonate ai fulgidi esempi boccioniani.

Posto questo, veniamo a quanto più ci interessa: quali sezioni del manifesto possono essere considerate più vicine al pensiero di Regina? Certamente condivise dalla scultrice, innanzitutto, dovevano essere le due principali affermazioni di principio, per cui «*urge una nuova arte!*» e «vi sono fatti oggi indiscutibili, ed è impossibile che ad uno spirito artistico *non* suggeriscano nuove emozioni e quindi *nuove forme d'arte*»: sono annotazioni che individuano una linea di poetica che a questa data l'artista pavese seguiva ormai da quattro anni, ovvero da quando aveva cominciato a realizzare le sue prime opere in lamiera metallica e in celluloidi (e si pensi, inoltre, più recentemente, alle composizioni polimateriche). Quanto poi alle indicazioni più specifiche, alcuni aspetti della scultura reginiana sembrano effettivamente ben illustrati dalle parole del manifesto, mentre altri – invece – paiono sancire una sia pur piccola discontinuità. Descrivono abbastanza bene lo spirito delle opere di Regina – sia pur solo intuitivamente – le frasi «*ebbrezza dello spazio e volumi d'aria*» e «*estetica e ritmo della smaterializzazione della materia*» (nonché, limitatamente alle poche composizioni polimateriche, il rimando al «*tattilismo aeroplastico polimaterico*»); viceversa, non sembrano adattarsi al meglio alla sua produzione né i riferimenti (chiaramente munariani) alle macchine inutili, né quello al «*senso cinepanoramico a sorpresa del volo*». Inoltre, già si è detto che il carattere "aereo" della scultura reginiana è forse riscontrabile solo a livello formale (per la leggerezza fisica e visiva delle sue opere), ma certo non dal punto di vista contenutistico; e ancora, infine, se pensiamo che Regina ha presentato in occasione di mostre futuriste un'opera dal tema tutt'altro che futurista come il *Sofà*, nonché un pezzo come *L'amante dell'aviatore* (che davvero è futurista solo nel titolo), ecco allora che anche l'insistenza sull'inadeguatezza dei *temi* (e non delle *forme*) cari ai "passatisti" appare forse un po' lontana dalle effettive convinzioni teoriche di Regina. Veniamo a questo punto al taccuino 19 (fig. 488). Innanzitutto, cerchiamo di datarlo: con ogni probabilità, l'album deve essere collocabile alla seconda metà del 1933, ovvero ad un momento in cui

²⁶⁷ *Ivi*, p. 32.

Regina ha già aderito al Futurismo (alcune note scritte sembrano testimoniarlo in maniera inequivocabile), ma in cui pure è ancora impegnata in ricerche "archipenkiane" (il taccuino conserva un già visto progetto – con tanto di piccola carta ritagliata – per un rilievo in lamiera metallica). Quasi completamente scritto, l'album presenta un insieme di frasi brevi e spesso tra loro scollegate, proposte alla maniera di veri e propri aforismi; tuttavia, se lette contestualmente, e magari se riunite per aree di afferenza, esse offrono comunque l'immagine di una meditazione che almeno nel contenuto, se non nella forma, non manca di una sua organicità. Riporto²⁶⁸ dunque integralmente queste considerazioni di Regina, già in piccola parte pubblicate da Rachele Ferrario nel 2009²⁶⁹ e in misura ancora minore da Paolo Campiglio nel 2010²⁷⁰:

Il disegno è la probità dell'arte.

Ogni arte la sua originalità d'interpretazione della natura

L'arte per essere viva dev'essere attuale

Secolo della macchina

La sensibilità innanzi tutto [sic] seguita immediatamente dalla conoscenza

L'essenziale è andar dritto allo scopo ciò non vuol dire evitare i particolari decorativi

Ogni razza la sua arte

Arte pura decorativa sensibile

Non si sbaglia strada si è sempre noi, figli del nostro tempo

²⁶⁸ Nel riportare le riflessioni contenute nel taccuino ho mantenuto la suddivisione originariamente proposta da Regina: la riga di interruzione tra i vari blocchi segnala il passaggio da una pagina all'altra; ogni "a capo" indica una considerazione che Regina ha separato (con i più diversi segni grafici) dalla precedente e dalla successiva (alle quali dunque – per quanto talora consequenzialmente connessa a livello teorico – essa non è legata sul piano della scrittura); periodi successivi separati da segni di interpunzione, ma non da "a capo", indicano invece frasi tra loro collegate dalla stessa Regina, che le ha poste una dopo l'altra. Dinnanzi ai vocaboli risultati illeggibili si è proceduto segnalandoli con la parentesi quadra; in particolare, mentre le parole illeggibili ed inintelligibili sono semplicemente indicate con la dicitura "[illeggibile]", per le parole la cui lettura non sia del tutto sicura, ma sia comunque ragionevolmente probabile, si è indicata tra parentesi la parola che è presumibile sia stata scritta da Regina (ad esempio la dicitura "[Regina]" indicherebbe che la parola in questione non è sicuramente leggibile, ma che probabilmente – per varie ragioni – è appunto da interpretare come "Regina").

²⁶⁹ 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.

²⁷⁰ 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.

I negri sono partiti dalla figura umana (vaso con forme umane e animali – per arrivare alla geometria – gli altri popoli dalla geometria alla figura

Decorativo vuol dire gusto del bello e perciò arte se accompagnato dalla sensibilità è sempre di primo ordine

Ogni arte ha la sua religione

L'arte fuori dal suo tempo è arte in cimitero

I greci avevano il culto per il corpo umano

Il corpo umano è sempre stato il mezzo di espressione (sia pure la figura geometrica che è lo strumento più sensibile

Dal concreto si va all'astratto ma il ragionamento sia sempre guidato dalla sensibilità – così la grande arte antica greca la quale però

La figura come punto di partenza ha una sua proprietà varietà di sviluppo e di interpretazione (vedi tutte le arti antiche)

L'aeroscultura poesia dell'aria

Il metallo in lastra

Il soggetto moderno è un pretesto per rinnovarsi per ritrovare l'eterna freschezza delle sensazioni. Così una cosa che si vede per la prima volta produce in noi una forte sensazione e per esprimerla si guarda all'essenziale.

Questo non vuol dire volare come una farfalla raccogliendo puramente sensazioni. Le sensazioni vanno poi [invitate] - basta non portarle all'esaurimento

Back [*sic*] è matematico

Come i greci conoscevano la matematica delle forme ma non sono puri e freddi giochi

+++ essere semplici

L'arte per esistere ha sempre avuto bisogno di ricominciare questo vuol dire che l'uomo per perfezionarla l'ha sempre portata alla decadenza. L'opera dell'uomo è sempre stata pericolosa.

L'ottocento è decadentissimo

La geometria è la lunghezza dell'arte l'elevazione

L'opera moderna è geometrica colle sue macchine le sue [illeggibile] matematiche scientifiche

Un'epoca grandiosa anche per l'arte intesa così – intesa diversamente è in piena decadenza.

Sbarazzarsi di tutto il [*sic*] residui della decadenza che sono molti.

Quella è la via dell'arte luminosa limpida fresca come una sorgente d'acqua – L'alluminio si presta per la sua [ricchezza] a queste interpretazioni

Anche nel disegno geometrico trionfi la sensibilità – sensibilità di primissimo ordine, s'intende
Che il disegno anche preciso e apparentemente meccanico non perda la sensibilità propria
dell'artista, non diventi standard

Riposare quanto occorre per non stancare la sensibilità e mantenerla e cercarla in tutta la
sua freschezza

I lunghi riposi sono fruttuoso [*sic*].

Se il fisico e la mente reggono però bisogna lavorare molto

Grande unità – tutto concorre ad un'unica azione

Il soggetto come pretesto – come punto di partenza

I popoli selvaggi dalla figura alla geometria

I civili dalla geometria alla figura

Quest'incontro segue l'equilibrio dell'arte – l'equilibrio fra materia e spirito

I greci sono giunti alla perfezione molto prima del partenone [*sic*] – col partenone [*sic*] incomincia la decadenza – anzi prima

Il soggetto anche se non è la meta dell'arte dà calore all'opera

La forma astratta è fredda e materialistica anche se apparentemente può elevarla – può confinare col romanticismo. L'arte anche primitiva

è fatta come è fatto l'uomo di materia e di spirito – solo così è duratura questo è il segreto dell'arte greca che è sempre [illeggibile] aspirazione alla perfezione dello spirito e della materia.

Piramide colonna obelisco aspirazione solidità

Questo per le arti più durature, greca ecc.... Ci sono però altre forme d'arte che hanno la loro originalità e il loro interesse.

Originalità che viene dalla fresca sensibilità e non dal capriccio.

L'arte d'avanguardia ha la sua esagerazione i suoi sconfinamenti nei capricci nel nuovo romanticismo, nel nuovo sentimentalismo, ha mille errori ma... quest'epoca vuole la sua arte

L'arte greca potrà sempre insegnare se non ci si lascia prendere dalla imitazione vedi neoclassicismo

La scultura è soprattutto disegno

I volumi ~~portano alla figura barocca~~

Un'arte greca oggi anche se non fosse imitazione sarebbe assolutamente fuori dal suo tempo. Noi abbiamo altri ideali. Ma quest'arte non potrebbe essere perché quest'epoca non può fruttare arte di questo genere.

Io spero che sappia dare qualche altro buon frutto.

Ad ogni modo insegna l'eterno equilibrio tra materia e spirito l'eterna aspirazione alla bellezza
la religione dell'arte

la non imitazione

aspirazione alla purezza della forma la vita moderna vissuta e sentita in tutte le sue più grandi aspirazioni

Ma quest'ultima frase porterebbe ancora a mille contestazioni a mille punti interrogativi.

L'invenzione artistica solo può risolvere il problema e segnare i limiti perché l'arte è priva di contraddizioni e di limiti.

L'arte deve sempre rinnovarsi.

Rinnovarsi vuol dire ricominciare.

Di forma c'è un pensiero elevato che spinge a questa il pensiero religioso. Così è l'astrazione.

L'arte senza soggetti è un gioco sia pure abilissimo ed elevato di linee forza e colori. È troppo freddo e meccanico, matematico (.)

Ci vuole quel filo conduttore sensibilissimo che è l'ispirazione che viene dal soggetto

(.) e arte che manca di qualche cosa d'indispensabile, il cuore dell'artista.

Insomma l'arte greca e tutte le grandi sono quelle che soddisfano maggiormente i veri bisogni dell'uomo.

Lo spirito la mente il cuore ecc.. sostenuti da grande equilibrio

Di ogni epoca d'arte prendere un'opera importante e confrontarla col vero.

Utilissimo per misurare i rapporti l'importanza, il rilievo le distanze

Costruzioni aeree

La macchina intesa come liberazione elevazione aspirazione

Scienza plastica moderna nuovi canoni

Nuovi ordini ispirati alla macchina

La matematica della plastica

Il ritmo

Il problema plastico moderno

Gli arcaici erano sapientissimi inventori plastici

Più solidità – più architettura – [realizzare] le idee – buona esecuzione astrazione dal soggetto – colore – geometria sintetismo – forme aeree – figura [aereograta]

come gli antichi partire dalla colonna obelisco piramide – non sbriciolare le forme – sintesi architettonica aerea –

L'idea del soggetto e non la rappresentazione del soggetto

Seguire le forme suggerite dalla materia mantenendole sintetiche

– la scultura deriva dalla materia che si adopera

precisione ma sensibilità

piani geometrici favoriti dalla lastra

Non temere il già fatto da altri – Lo si può migliorare o continuare

Non dare eccessiva importanza all'originalità accettare la scuola – la scultura

alla quale ci si può girare intorno è più bella perché architettonica.

La scultura non ha bisogno di essere piena, purché sia architettonica, ritmica, matematica le forme possono essere aeree secondo le aspirazioni moderne.

Una colonna d'aria

L'astrazione delle forme ma il soggetto

Non divagare ma proseguire direttamente

Questa è la via giusta piana e diretta e limpida

Pochi quesiti o meglio uno solo

Non tormento ma chiarezza

Severità

Badare alle fonti dell'arte antica

Basta con le ricerche e gli [illeggibile]

Bisogna [illeggibile] cioè concludere

La via giusta e moderna è stata bruciata davanti ai capolavori antichi

Gli antichi dipingevano il legno e il [illeggibile] e la terracotta

Il principio dell'arte (età preistorica è stato l'ornamento

L'arte non è prodotto di civiltà ma di istinto e d'intuizione vedi l'arte negra

Colla cultura, che pure serve, incominciano i guai

Più è [illeggibile] l'istinto più viene dalla divinità – noi lavoriamo per guastarla però la cultura ci riporta alle sorgenti dalle quali ci siamo allontanati.

Insomma eterna lotta umana tra istinto e ragione e indissolubilità

Ascoltare attentamente la voce esteriore che viene dall'altro

Ma basta il solo istinto? No, bisogna saper discernere l'istinto buono

Mi soffermo, per il momento, solamente sulle valutazioni più funzionali alla nostra indagine circa il vero o presunto "futurismo" di Regina, rimandando al prossimo paragrafo per alcune altre valutazioni relative – invece – al suo vero o presunto "astrattismo" (sempre però riferito, ovviamente, ai soli anni Trenta che costituiscono l'oggetto esclusivo della nostra indagine). Ebbene, la condivisione – da parte di Regina – di quel principio del superamento e del rinnovamento continuo che costituisce il cardine primario del Futurismo (e particolarmente del Secondo Futurismo come lo abbiamo interpretato nelle pagine precedenti) è evidente: la scultrice può infatti scrivere, ad esempio, che «l'arte per essere viva dev'essere attuale», che «non si sbaglia strada si è sempre noi, figli del nostro tempo», che «l'arte fuori dal suo tempo è arte in cimitero» e che «l'arte deve sempre rinnovarsi». Per Regina, insomma, la questione fondamentale sembra davvero essere quella di rispettare un principio che effettivamente è atemporale: perché se si è «figli del nostro tempo» ciò significa che lo si è sempre, e cioè – implicitamente – che si deve continuare ad esserlo anche nel momento in cui il Futurismo – il quale peraltro, si sarà notato, non è mai apertamente citato da Regina – dovesse essersi ormai estinto come movimento strutturato. In alcune frasi sembra di poter anche cogliere un certo scarto polemico, un certo iato rispetto all'avanguardismo ad ogni costo: ad esempio, quando Regina scrive «non temere il già fatto da altri - lo si può migliorare o continuare», o ancora quando annota «non dare eccessiva importanza all'originalità accettare la scuola»; tuttavia, va detto che anche la frase più apparentemente antifuturista dell'intero taccuino si conclude di fatto con un'accettazione piena dell'arte d'avanguardia (non necessariamente futurista), la quale – pur con alcuni limiti – è comunque la sola possibilità reale per chi voglia appunto interpretare lo spirito della propria contemporaneità:

L'arte d'avanguardia ha la sua esagerazione i suoi sconfinamenti nei capricci nel nuovo romantismo, nel nuovo sentimentalismo, ha mille errori ma... quest'epoca vuole la sua arte.

E allora, poste queste enunciazioni teoriche e confrontatele con le opere (e con le loro vicende progettuali testimoniate dai disegni dei taccuini), mi sembra che davvero Regina interpretasse la sua partecipazione al movimento marinettiano come una presa di posizione in favore dell'avanguardia intesa in senso lato, senza precise delimitazioni cronologiche o steccati "ideologici" tra correnti e movimenti. E ci sono pochi dubbi – almeno a mio avviso – circa il fatto che queste considerazioni siano state redatte in un momento in cui l'adesione al Futurismo doveva essere già avvenuta, perché alcune note («l'aeroscultura poesia dell'aria», «costruzioni aeree», «secolo della macchina», «nuovi ordini ispirati alla macchina», «la macchina intesa come liberazione elevazione a-

spirazione») mi sembrano troppo evidentemente ispirate al Futurismo per essere state delineate prima dell'ingresso nel movimento. Ma ancora più emblematiche mi paiono le considerazioni che vanno appunto al di là del Futurismo ed esprimono invece l'idea di scultura che Regina insegue e pratica già da tempo: è il caso ad esempio di tre note brevissime come «il metallo in lastra», «una colonna d'aria» e «piani geometrici favoriti dalla lastra», o di una frase leggermente più eloquente come «la scultura non ha bisogno di essere piena, purché sia architettonica, ritmica, matematica»; oppure, ancora, di un'annotazione purtroppo non del tutto leggibile, ma chiaramente riferita da Regina al proprio lavoro, come «l'alluminio si presta per la sua [ricchezza] a queste interpretazioni». Peraltro, non mancano neppure riflessioni né sulle sue precedenti esperienze di avvicinamento al primitivismo, né su quella questione del «decorativo» che in qualche modo – se non altro perché in quei termini veniva letta, da più di un critico, la sua opera – doveva essere ben presente a Regina: insomma, queste rapide annotazioni sembrano quasi riassumere le conclusioni raggiunte ed elaborate in anni di studio e di concrete sperimentazioni, aprendo anzi uno squarcio verso il futuro, con le prime riflessioni reginiane a noi note sulla questione dell'astrazione, che evidentemente doveva incuriosirla e interessarla – se non altro come problema su cui ragionare – già a quest'epoca. Tuttavia, come si sarà già notato leggendo quanto riportato, al momento Regina non è ancora per nulla favorevole alla pura esplicazione di valori astratti. Cerchiamo dunque di capire come questa posizione è cambiata dal 1933 in cui collochiamo il taccuino 19 ai primi anni Quaranta, in cui invece Regina comincia a prendere – e definitivamente – la strada dell'astrazione.

4.6 Regina astrattista?

Riprendiamo dunque, quale punto di partenza di questa nostra breve analisi²⁷¹, quanto Regina scrive a proposito dell'astrazione nel taccuino 19, cercando di mettere ordine tra i vari "aforismi" distribuiti un po' casualmente nelle pagine dell'album. Innanzitutto, secondo la scultrice

L'arte senza soggetti è un gioco sia pure abilissimo ed elevato di linee forza e colori. È troppo freddo e meccanico, matematico (.)

²⁷¹ Preciso subito che tale rapida disamina andrebbe senz'altro molto approfondita, specialmente meglio collegando – in un'osservazione di lunga durata – gli esiti più astratti, o comunque più vicini all'astrazione, della produzione reginiana degli anni Trenta, con la sua opera propriamente concretista degli anni Cinquanta. Tuttavia, la documentazione inedita degli anni Quaranta che si presenterà in seguito consentirà per lo meno di individuare con una certa sicurezza il momento in cui è possibile fissare il sorgere di un primo concreto ed effettivo apprezzamento di Regina per l'astrazione.

La forma astratta è fredda e materialistica anche se apparentemente può elevarla – può con-
finare col romanticismo.

L'astrazione pura, insomma, non convince Regina, perché in fondo «il soggetto anche se non è la meta dell'arte dà calore all'opera», ed «è un pretesto per rinnovarsi per ritrovare l'eterna freschezza delle sensazioni»; tuttavia, è altresì chiaro che a suo avviso la figura e il soggetto devono essere esclusivamente il «punto di partenza», poiché è importante trattenere sempre «l'idea del soggetto e non la rappresentazione del soggetto», ovvero realizzare «la non imitazione», l'«astrazione delle forme ma non il soggetto».

Questa, in sostanza, all'altezza cronologica dei suoi primissimi mesi in seno al Futurismo, è l'opinione di Regina sull'astrattismo. E certamente, nella Milano degli anni Trenta in cui maturano le esperienze e le elaborazioni teoriche del gruppo del Milione, la sua posizione va meglio contestualizzata analizzando sia i rapporti tra futuristi e astrattisti, sia la posizione del Futurismo su tale problematica. Si è già detto che il movimento marinettiano avrebbe potuto inglobare l'astrattismo milanese-comasco, perché nel decennio in questione la sua enorme flessibilità lo avrebbe consentito; tuttavia, le posizioni teoriche erano piuttosto diverse. Per quanto riguarda il gruppo del Milione, è stato soprattutto Carlo Belli a raccontarne la nascita e le evoluzioni (particolarmente nella sua *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia* e nel catalogo della mostra *Anni creativi al "Milione" 1932-1939*²⁷²); e allo stesso modo, a suo tempo, era stato sempre Belli a delinearne l'orizzonte teorico nel celeberrimo *Kr*²⁷³, ponendosi su una linea rigorista che per la verità neppure i suoi compagni di strada hanno mai sposato in pieno, ma che certamente costituisce il più compiuto tentativo – in Italia – di fondare la scelta dell'astrazione su una base filosofica. La posizione degli artisti del Milione (che pure, va detto, conosce significative discrasie tra un artista e l'altro) è sostanzialmente concretista, tanto che nel 1935 sette artisti del gruppo vedono le loro opere riprodotte sul fascicolo

²⁷² CARLO BELLI, *Lettera sulla nascita dell'astrattismo italiano*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978; CARLO BELLI, *Racconto degli anni difficili*, in *Anni creativi al Milione 1932-1939*, catalogo della mostra Prato, Palazzo Novellucci, 7 giugno - 20 luglio 1980, Milano, Silvana, 1980, pp. 11-22. Si veda anche GUIDO GIUBBINI, *Colloquio con Maria Cernuschi Ghiringhelli*, in 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, pp. 15-18.

²⁷³ CARLO BELLI, *Kr*, Milano, Edizioni del Milione, 1935. Per una sintetica ma puntuale lettura del volume, si veda soprattutto LUCIANO CAMEL, *Carlo Belli e gli astrattisti italiani degli anni Trenta*, in GIUSEPPE APPELLA, GABRIELLA BELLI, MERCEDES GARBERI, a cura di, *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catalogo della mostra Rovereto, Archivio del '900, 28 novembre 1991 - 1 marzo 1992 (poi Milano, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 marzo - 13 maggio 1992), Milano, Electa, 1991, pp. 69-98.

annuale di «Abstraction-Création»²⁷⁴; inoltre, la galleria che costituiva il punto di riferimento del gruppo aveva ospitato già nel 1934 mostre di Kandinskij, Seligmann, Vordemberge-Gildewart e Albers²⁷⁵.

I collegamenti dei futuristi con il fronte astratto internazionale erano cospicui: Prampolini e Fillia, ad esempio, erano stati in contatto con i concretisti di «Abstraction-Création» prima degli artisti del Milione²⁷⁶; ma è soprattutto in ambito milanese che maturano i contatti più stretti, quando appunto un futurista come Munari può partecipare ad alcune iniziative del gruppo del Milione²⁷⁷. È stato soprattutto Luciano Caramel a studiare i rapporti tra il Futurismo e gli astrattisti milanesi, mettendo in evidenza sia l'esistenza di relazioni documentate, sia – soprattutto – le più generali tangenze di ricerca²⁷⁸; tuttavia, per quanto ci riguarda più direttamente, l'indicazione più pertinente mi pare quella offerta da Enrico Crispolti, che ha precisato come in realtà anche i futuristi che hanno praticato e sperimentato l'astrazione (quasi) pura hanno sempre mantenuto un qualche legame con il soggetto²⁷⁹:

²⁷⁴ Cfr. LUIGI PAOLO FINIZIO, *Dal Neoplasticismo all'Arte Concreta 1917-1937*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 162-164: 162. Gli artisti in questione sono Bogliardi, Fontana, Ghiringhelli, Licini, Veronesi, Melotti, Reggiani. Un'opera di Soldati era già stata pubblicata nel fascicolo dell'anno precedente.

²⁷⁵ Per un elenco delle esposizioni allestite alla Galleria del Milione si veda 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, pp. 104-105: 105. Per una ben più ampia e documentata analisi, si veda PAOLO FOSSATI, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, Torino, Einaudi, 1970. Cfr. anche *Milano anni Trenta: il primo astrattismo italiano*, catalogo della mostra Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 21 marzo - 22 aprile 1989, Roma, Regione Lazio, 1989.

²⁷⁶ LUIGI PAOLO FINIZIO, *Dal Neoplasticismo all'Arte Concreta 1917-1937*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 162-164: 162.

²⁷⁷ 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, pp. 104-105.

²⁷⁸ Si vedano soprattutto 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, *L'astrattismo italiano degli anni trenta*, in 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, pp. 22- 31; 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.

²⁷⁹ ENRICO CRISPOLTI, *Perché i temi del futurismo?*, in ENRICO CRISPOLTI, FRANCO SBORGI, a cura di, *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, 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, pp. 11-27: 12. Vedi anche ENRICO CRISPOLTI,

l'immaginario futurista, fondato su una concezione positivistico-dialettica della realtà, tendeva in modo specifico a sintesi simultanee di situazioni, attraverso elaborazioni formali anche molto spinte, e al limite dell'astrazione, ma sempre in rapporto a una originaria sollecitazione emotiva connessa con un evento di vissuto particolare e circoscritto, esattamente a quello che per i futuristi rappresentava il vincolo qualificante del riscontro del "soggetto". Dunque: astrazione formale sul piano plastico-visivo, sì, ma in stringenti termini di analogia come nel caso dell'"astrazione" praticata da Balla, Depero e Prampolini da metà degli anni Dieci; e astrazione fonetico-verbale sul piano poetico-letterario, sì, ma in termini d'onomatopea analogica. In particolare infatti un atteggiamento non-figurativo, dalle proposizioni pittoriche e teorizzazioni di Kandinsky alle formulazioni dell'"arte concreta", ricorre fra anni Dieci e Trenta nelle attestazioni teoriche e critiche futuriste, da Boccioni e Prampolini a Fillia, rifiutandovisi un'astrazione ritenuta immotivatamente "innata", non cioè sintesi formale risultante appunto da un circostanziato evento emotivo-percettivo.

Era la polemica dai futuristi in tempi diversi sviluppata per affrontare appunto la necessità imprescindibile del "soggetto" quale significante riferimento immaginativamente testimoniale alla circostanziata occasione di un rapporto emotivo con la realtà nel suo riscontro materiale, motivazione originaria appunto dell'elaborazione emotivo-immaginativa che dava vita all'opera.

Dunque tra i futuristi, pur con qualche significativa eccezione²⁸⁰, c'è sicuramente una certa sfiducia nei confronti delle possibilità dell'astrazione vera e propria, così come pure – in altro ambito – per l'assoluta razionalità ricercata dagli architetti del MIAR e del Gruppo 7, con i quali la polemica dei futuristi verteva anche sulla questione del riconoscimento della necessità di un certo «lirismo» di espressione che vivificasse la pura ragione sostenuta da Terragni e seguaci. Peraltro, ho cercato di verificare se Regina avesse rapporti diretti con gli astrattisti del Milione, ma a quanto mi risulta – pur conoscendo sicuramente le loro opere, se non altro tramite Munari – i suoi rapporti con essi non dovevano essere particolarmente stretti (si ricorderà, ad esempio, che Carlo Belli aveva affermato di non averla mai conosciuta).

Anche per questo motivo, dunque, la posizione espressa da Regina nel 1933 non stupisce particolarmente. Né mi pare che essa sia stata smentita dal concreto operato della scultrice negli anni

SPOLTI, a cura di, *Dal futurismo all'astrattismo. Un percorso d'avanguardia nell'arte italiana del primo Novecento*, catalogo della mostra Roma, Museo del Corso, 13 aprile - 7 luglio 2002, Roma, Edieuropa / De Luca Editori d'Arte, 2002.

²⁸⁰ in tal senso, i nomi e gli episodi sono molto noti: dai pionieristici esperimenti di Ginna (che a rigore sono addirittura prefuturisti) si passa alle *Compenetrazioni iridescenti* di Balla e a certe soluzioni di Depero, e poi ancora ad opere di Duvreille, Evola, Pannaggi, Diulgheroff e Munari, senza dimenticare certe prove di Fillia e dello stesso Dottori.

seguenti, poiché come abbiamo detto anche le varie versioni de *Il paese del cieco* e la stessa *Torre*, che pure sicuramente sono pezzi che lambiscono l'astrazione, di fatto non la raggiungono mai. Sfortunatamente, però, ci mancano attestazioni scritte per la seconda metà degli anni Trenta, e dunque non possiamo seguire l'evoluzione del pensiero di Regina in merito.

Sappiamo però che negli anni Quaranta Regina intraprende definitivamente la strada verso l'astrazione, specialmente attraverso quegli studi sulla «geometria dei fiori» immancabilmente ricordati da ogni profilo biografico, e di cui restano decine e decine di fogli sia presso l'Archivio Fermani, sia – soprattutto – presso il Museo Regina di Mede Lomellina. Non è qui il caso di soffermarsi su questi lavori, soprattutto perché ciò richiederebbe di esaminarli anche in rapporto alla successiva produzione concretista, che fuoriesce dai limiti di questa nostra indagine (segnalo solo che – significativamente – nella biblioteca di Regina conservata a Tirano compare un volume del 1944 dal titolo *L'intelligenza dei fiori*, nelle cui illustrazioni è evidente il tentativo di semplificare geometricamente l'aspetto dei fiori stessi)²⁸¹; tuttavia, si possono se non altro citare rapidamente due documenti autografi inediti che ho rinvenuto presso l'Archivio Fermani.

Si tratta di due blocchi di tre fogli ciascuno, scritti a mano in francese – fronte e retro – su carta intestata dell'«anno XIV» (ovvero del 1946) de «Il Giornale dell'Arte. Quindicinale di tutte le Arti». Sono le trascrizioni di due noti articoli di Mondrian: il primo è l'articolo *L'expression plastique nouvelle dans la peinture* (fig. 489), pubblicato su «Cahiers d'Art» nel 1926²⁸², mentre il secondo è l'articolo *La vraie valeur des oppositions* (fig. 490), scritto nel 1934 ma pubblicato – sempre su «Cahiers d'Art» – nel 1947²⁸³ (il che peraltro significa, evidentemente, che almeno quest'ultimo articolo è stato trascritto dall'artista qualche mese dopo la stampa della carta intestata su cui si trova).

Da entrambi gli articoli Regina ha potuto certamente trarre – specialmente in funzione della sua stagione concretista – dei notevolissimi spunti di riflessione. Nel primo di essi, ad esempio, la scultrice ha potuto cogliere l'esortazione a creare un'arte «moins picturale et plus architecturale ou constructive», così come alcune interessantissime considerazioni sull'utilizzo del colore in senso neoplastico («la couleur pure apparut, peut-être parce que quelques artistes s'occupaient aussi de l'interieur, non dans le sens de décoration, mais d'une façon plus ou moins constructive, par des plans de couleur pure»); soprattutto, però, e più in generale, in questo contributo Regina ha potuto leggere l'elogio delle «compositions exclusivement basée sur l'équilibre des rapportes pures sor-

²⁸¹ MAURICE MAETERLINCK, *L'intelligenza dei fiori*, Firenze, Nerbini, 1944.

²⁸² PIET MONDRIAN, *L'expression plastique nouvelle dans la peinture*, in «Cahiers d'Art», 1926, pp. 81-83.

²⁸³ PIET MONDRIAN, *La vraie valeur des oppositions*, in «Cahiers d'Art», 1947, pp. 105-108.

tant de l'intuition pure», e ancora ha potuto riflettere sull'idea mondrianea secondo la quale «la nouvelle plastique est un équivalent de la nature» (un'idea, questa, che sarà poi propria del MAC). Quanto invece al secondo intervento, la scultrice ha potuto trarre soprattutto quell'idea dell'«equilibrio instabile» che già a Scheiwiller aveva dichiarato caratterizzare la sua scultura della stagione concretista²⁸⁴: nell'articolo, infatti, Mondrian scrive che la realtà «n'est pas une forme complèt et fermée, mais un mouvement perpétuel d'oppositions changeantes», cosicché sarebbe un errore addentrarsi «dans la recherche d'un [...] équilibre statique qui, fortement, s'oppose a l'équilibre dynamique de la vie».

Credo dunque sia interessante segnalare questi due testi, poiché essi non solo costituiscono le due prime sicure testimonianze dell'avvicinamento della scultrice – diversi anni prima di aderire ufficialmente al MAC – all'astrazione pura, ma anche perché in essi l'artista pavese ha potuto trovare degli importanti elementi su cui meditare. Insomma, ancora una volta, pensare che Regina si sia avvicinata al concretismo in maniera quasi inconsapevole e *naïf*, senza una seria riflessione precedente e magari solo perché spinta dall'amico Munari (che del MAC era stato cofondatore), sarebbe fuorviante: al contrario, questi articoli trascritti a mano costituiscono una aperta ed inequivocabile dimostrazione del fatto che la scultrice si aggiornava e rifletteva attentamente su quanto accadeva attorno a lei. E anche se è vero che la storia della sua parabola creativa è costellata di "piazamenti" (e mai di primati) sulla strada della sperimentazione avanguardistica, è altrettanto certo che le sue scelte – non solo negli anni futuristi, ma anche in quelli del MAC e ancora nei successivi – sono sempre state giustificate da una riflessione assolutamente cosciente. Anche se di quest'ultima, purtroppo, a noi non rimangono che labili brandelli.

4.7 Il metodo di lavoro di Regina negli anni Trenta

Rispetto a quanto abbiamo detto a proposito degli anni Venti, nel decennio Trenta il metodo di lavoro di Regina appare cambiato, se non altro perché ora il materiale da lavorare non è più il gesso ma la lamina metallica, sia essa di latta, di alluminio o – nell'ultimissima fase – di ferro. Non è però solo questo a differenziare l'*iter* creativo ed esecutivo: al contrario, sembra di poter cogliere anche

²⁸⁴ «Le mie strutture hanno quasi sempre un equilibrio instabile (così da qualche spiraglio può girare un po' di fiato). Mondrian rigorosissimo astrattista non è mai fermo: quelli che non lo capiscono fanno l'arte astratta morta» (VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 7-24: 20).

un diverso rapporto con il disegno, e semmai – specialmente nel caso dei polimerici – una "scoperta" delle potenzialità dell'appunto scritto.

La fase primitivista degli anni Venti si era chiusa con il ritorno ad un disegno volumetrico e talora persino memore del chiaroscuro, che serviva soprattutto per valutare appieno la forma complessiva del soggetto (e non i suoi dettagli) in modo tale da poter condurre una sintesi più corretta e più conseguente. Allo stesso identico modo si apre la stagione della scultura laminare in metallo, anche perché del resto – come abbiamo visto – le due fasi si affiancano letteralmente nei fogli del medesimo taccuino, al punto che la cronologia sembra suggerire una sostanziale contemporaneità, con una leggera precedenza – ipotizzabile soprattutto sul piano concettuale, più che su quello pratico – della fase primitivista. Così, ad esempio, gli studi per *Il pittore* (figg. 243-251) riprendono chiaramente una logica chiaroscurale, anche se ora i trapassi ombra-luce seguono l'andamento rigido della lamina di metallo; e anche questo, peraltro, mi sembra contribuire a rafforzare l'ipotesi che *Il pittore* sia stato proprio il primo pezzo in lamiera metallica. Anche perché poi, non appena aumenta la familiarità con questo processo di sintesi e con lo stesso nuovo materiale, ecco che il chiaroscuro – che ancora sopravvive nei probabili studi per la *Colomba* e per il *Cigno* – torna nuovamente ad inabissarsi, lasciando spazio alla ricomparsa del semplice disegno a tratto. Soprattutto, però, almeno a giudicare da ciò che ci si è conservato, mi pare che in questa fase il disegno abbia cessato di essere lo strumento attraverso il quale l'effetto dell'opera veniva studiato sin nei dettagli: ad esempio, abbiamo visto come per diverse sculture di questo giro di mesi – ovvero quelle esposte alla Galleria del Senato – non ci rimanga praticamente alcun disegno (è il caso della *Danzatrice*, della *Bambina*, de *L'Accademico*), mentre per altre sopravvivono solo elaborati grafici molto generici, che più che delineare un'opera si limitano ad indicare un'ambientazione e un'atmosfera (è il caso dei probabili studi per la *Signora dell'800* e per *Bagnanti*) (figg. 258-261 e 264-269); e lo stesso vale anche per le opere leggermente successive, come il *Riposo*, il *Ritratto del nipote*, la *Fanciulla con le trecce*, le *Betulle*, il generico *Ritratto*, per le quali si riscontrano pochissimi disegni (figg. 290-292, 300-302). Non è semplice capire il perché di questo cambiamento, che peraltro non è definitivo; si può tuttavia ipotizzare che esso sia dovuto alla decisione di utilizzare un nuovo strumento di studio e soprattutto di verifica, ovvero quelle "carte ritagliate" che abbiamo incontrato più volte nell'esaminare le sculture della fase futurista: fogli di carta sagomati – quasi dei veri e propri cartamodelli – che Regina utilizza probabilmente sia per avere un modello dell'opera da realizzare, sia per verificare preliminarmente (talora a grandezza naturale) l'effetto definitivo che essa

avrebbe avuto; spesso, inoltre, tali carte sono congiunte tra loro attraverso degli spilli, con un'operazione quasi di "cucito" che certo ha molto del "femminile"²⁸⁵.

Le prime complesse carte ritagliate sicuramente riferibili ad opere sono tutte collocabili intorno al 1935-1936 (si tratta ovviamente dei cartamodelli di *Aerosensibilità*, de *L'amante dell'aviatore*, delle *Donne abissine*, di *Magia della stratosfera* e de *Il paese del cieco*); per le opere precedenti, invece, questi cartamodelli mancano. Tuttavia, è a mio avviso molto probabile che Regina abbia cominciato a servirsene proprio da quando ha cominciato a lavorare sulla lamina di metallo: e questo non solo perché ciò spiegherebbe l'assenza di disegni per le opere esposte nel 1931, ma anche e soprattutto perché altre carte ritagliate – sebbene non siano collegabili ad opere precise – sono in realtà sicuramente precedenti. È il caso, ad esempio, del cartamodello di nave pubblicato da Caramel nel 1991²⁸⁶, oppure della carta parzialmente ritagliata che si trova nel foglio 7 del taccuino 19 (che abbiamo datato alla seconda metà del 1933) (fig. 304); ma soprattutto, direi, è il caso della sagoma ritagliata (fig. 117) collegabile al cosiddetto *Modello in gesso per scultura* che abbiamo identificato come un rilievo appartenente alla serie degli *Aironi* del 1928 ca. (il che ci conferma, credo, che già a questa data Regina utilizzava questo curioso strumento, anche se certo in una versione ancora molto lontana, per complessità, da quella dei cartamodelli di *Aerosensibilità* o *L'amante dell'aviatore*). E d'altra parte la scelta del cartamodello mi sembra anche perfettamente coerente con gli sviluppi della sua opera, poiché questa scultura in lamina di metallo – nonostante l'apparente semplicità – di fatto continua a necessitare di un modello esattamente come la scultura più tradizionale; senonché, il modello in questione non può essere in argilla o in gesso, ma semmai – appunto – in carta o cartoncino, o comunque in un materiale altrettanto lamellare che sia capace, al contempo, di piegarsi abbastanza docilmente alle necessità dell'artista formatore e di mantenere una sua tensione (in modo che la forma non si afflosci).

Sarebbe invece un errore, a mio avviso, vedere in questa scelta di utilizzare "taglio e cucito" una rivendicazione di sapore femminista (o pre-femminista). È vero che Regina – come abbiamo intravisto – nel 1959-60 avrebbe polemizzato contro le istituzioni milanesi colpevoli di non aver invitato donne alla mostra della Permanente, ma qui siamo trent'anni prima e in un contesto completamen-

²⁸⁵ È chiaro, ovviamente, che una troppo rigida applicazione di tale concetto sarebbe fuorviante, ma d'altra parte è altrettanto evidente che in qualche modo, con queste curiose carte ritagliate, Regina sta mettendo a frutto quella competenza nel ricamo che le donne hanno sempre avuto, e che tuttavia – salvo i casi delle sarte e delle lavoratrici delle filande – ancora nella prima metà del Novecento non spendevano professionalmente nel mondo del lavoro, servendosene semmai nella loro quotidianità domestica.

²⁸⁶ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 45 (opera) e 146 (immagine).

te diverso. Né a mio avviso – mi pare importante precisarlo – è possibile mettere in stretto rapporto la scelta "sartoriale" di Regina con le polemiche impostate dalle donne del Futurismo: in primo luogo, direi, perché con ogni probabilità la scultrice comincia a realizzare cartamodelli prima di aderire al movimento, e secondariamente perché in nessun testo di artiste futuriste oggi disponibile²⁸⁷ sembra di poter cogliere l'idea secondo la quale il recupero del cucito debba essere interpretato quale consapevole risposta "di genere" ad un mondo dell'arte maschilizzato. Senza contare che – come già detto nel primo capitolo – negli anni Trenta la vena critica delle donne futuriste si è ormai alquanto stemperata, in buona parte a causa di una situazione storica che è radicalmente diversa da quella che negli anni Dieci aveva consentito a Valentine de Saint-Point e alle "scrittrici azzurre" de «L'Italia futurista» di impostare una polemica serrata nei confronti del maschilismo futurista²⁸⁸. A mio parere, allora, il recupero del cucito si giustifica essenzialmente per la sua utilità pratica, che consente di realizzare fedeli modelli dell'opera con un materiale estremamente economico, di semplicissima lavorazione e ampiamente reperibile. Anzi, verrebbe da pensare che tale tecnica del "cartamodello spillato" – se solo avessero avuto quotidiana familiarità con i mezzi del cucito – l'avrebbero utilizzata anche altri scultori uomini impegnati nella medesima "scultura laminare"... In ogni caso, una volta realizzato il cartamodello è necessario passare all'opera finita in lamina metallica. Come agiva Regina? Ritengo molto probabile che la scultrice lavorasse le sue lastre e i suoi allumini esattamente nello stesso modo in cui "Chiara" / Rosa Menni Giolli raccomandava di operare alle sue lettrici di «Eva»²⁸⁹:

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

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

²⁸⁷ Cfr. soprattutto CLAUDIA SALARIS, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle donne, 1982. Vedi anche GIANCARLO CARPI, a cura di, *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvechi, 2009.

²⁸⁸ Rimando sempre a CLAUDIA SALARIS, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle donne, 1982, pp. 53-124.

²⁸⁹ CHIARA [ROSA MENNI GIOLLI?], *Occupate gli ozii estivi*, in «Eva», 3 agosto 1935.

E in effetti, se si guarda agli allumini e soprattutto alle latte di Regina, la qualità artigianale del taglio e della sagomatura dei volumi risaltano chiaramente: senza giungere all'accentuata irregolarità delle fenditure della piccola *Nave* (che è probabile sintomo di una padronanza tecnica non ancora acquisita) (fig. 276), si vedano ad esempio il *Riposo*, le *Bagnanti* e specialmente la *Bambina* (figg. 254, 263, 271; ma il discorso è valido almeno per tutti i pezzi di questi anni, e direi anche per quelli successivi).

Per quanto riguarda i polimerici, invece, il discorso cambia ancora. Per offrire un efficace modello di essi, di fatto non possono bastare né il disegno, né eventuali carte ritagliate, poiché ovviamente la loro efficacia anche compositiva – essendo così legata ai valori di *texture* – non si può che valutare a cose fatte. Così, in questa particolare situazione Regina sembra essersi affidata moltissimo alla parola scritta: il disegno alterna discreti gradi di finitura (fig. 341) ad abbozzi molto sommersi (magari anche colorati, per offrire più un'impressione dell'impatto definitivo che non uno studio dei dettagli) (figg. 324-325), ma sono le parole affiancate ai disegni ad avere particolare valore, chiarendo con precisione le qualità e appunto i valori testurali che i materiali devono possedere.

Le opere metalliche del 1935-1936 tornano invece a fondarsi sul disegno e sui ritagli sagomati. In particolare, mentre le carte ritagliate sembrano comparire con maggior frequenza, in questa fase il disegno mi pare acquisire un'importanza notevolissima: *Aerosensibilità*, *L'amante dell'aviatore* e *Il paese del cieco* sono tutte precedute da un lunghissimo lavoro grafico, che addirittura nel caso delle prime due ricomincia dal dettaglio naturalistico, cosicché le figure con le gambe accavallate non sono più studiate – come nelle opere "primitiviste" – esclusivamente nella loro forma, ma tornano ad avere anche più di qualche dettaglio ben delineato (figg. 375, 379, 382); inoltre, in tali abbozzi la posa assai articolata è studiata in tutta la sua corposa componente volumetrica, suggerendo una salda e talora persino massiccia presenza nello spazio. Infine, per quanto riguarda *Aerosensibilità*, si può anche riscontrare il ritorno a studi che sono molto precisi nel verificare a priori la riuscita del pezzo, e che dunque – pure nell'evidentissima diversità degli esiti – si possono idealmente riconnettere alle "inquadrature" per i rilievi con cerbiatti e aironi.

Poi, dopo questo biennio, i disegni riferibili alle opere (ma, d'altra parte, anche le sculture stesse) si fanno sempre meno frequenti. Sulla base di quanto abbiamo visto negli anni che si sono sin qui esaminati, è plausibile che un pezzo come la *Torre* sia stato preceduto da una carta ritagliata, anche se nulla ci si è conservato; e quanto ai due «aeroferrì» della Biennale del 1940, essi derivano senz'altro dalle stesse carte ritagliate che erano servite per realizzare le omologhe opere in alluminio. A proposito del ferro, infine, c'è da chiedersi come Regina abbia potuto lavorarlo, perché evi-

dentemente non è possibile tagliarlo come la latta e l'alluminio, e perché le competenze artigianali necessarie ad una sua manipolazione sono tutt'altro che banali e tali da non appartenere – in genere – al bagaglio professionale dello scultore tradizionale (basti pensare che anche uno sperimentatore come Picasso, per cominciare a realizzare le proprie opere in ferro, ebbe la necessità di affidarsi a Julio Gonzales, che era figlio di un validissimo artigiano del metallo ed aveva lavorato per diversi mesi come operaio metallurgico alla Renault). Allo stato attuale degli studi non è possibile offrire certezze in merito, ma ritengo probabile che per la realizzazione di questi tre pezzi Regina si sia affidata alla collaborazione di un "operativo" già ben addentro al settore dell'industria metallurgica o quantomeno dell'artigianato specializzato.

4.8 Regina nella scultura futurista ed europea

Cerchiamo, infine, per quanto possibile, di collocare brevemente l'opera di Regina all'interno della storia della scultura futurista, e più in generale della scultura d'avanguardia europea, sia ricapitolando quanto già detto (specie per quanto riguarda la contestualizzazione in ambito europeo), sia affrontando questioni di cui non ci si è ancora occupati (soprattutto per quanto riguarda la posizione di Regina all'interno della produzione plastica futurista).

L'esordio di Regina nell'avanguardia, come abbiamo visto, si consuma all'insegna del primitivismo. I suoi primi punti di riferimento si trovano soprattutto fuori dall'Italia: si tratta di scultori come Ossip Zadkine – di cui possiede la piccola monografia edita da «Valori Plastici» – e probabilmente Jacques Lipchitz, ma forse anche Constantin Brancusi, perché sebbene la scultura del rumeno sia a quest'epoca ancora poco conosciuta, oggettivamente le analogie tra alcune opere reginiane e la produzione brancusiana sono piuttosto marcate, poiché assai prossima è la semplificazione anatomica che conduce entrambi a sintetizzare le forme, e i visi in particolare; è tuttavia possibile – e anzi probabile – che l'analogia con Brancusi sia stata raggiunta sia attraverso Zadkine, sia attraverso il primitivismo, prendendo come modello opere di scultura negra che erano grossomodo le stesse cui poteva guardare anche Brancusi (anche se nel caso del rumeno, che pure ovviamente conosceva bene anche le maschere africane, la principale connessione con il primitivismo si giocava sul piano del recupero della tradizione scultorea ed artigianale del suo paese)²⁹⁰.

In un secondo momento, Regina opta per l'utilizzo della lamiera metallica, seguendo in primo luogo l'esempio di Archipenko (del quale possiede due monografie dell'inizio degli anni Venti, una edi-

²⁹⁰ Cfr. soprattutto EDITH BALAS, *Brancusi and the romanian folk traditions*, Boulder, Columbia University Press, 1987.

ta da «Valori Plastici» ed una addirittura in lingua tedesca), ma subendo forse anche l'influenza dei manichini di Marcello Nizzoli (per il materiale) e dei rilievi in cemento di Fontana (per la radicale critica del concetto tradizionale di scultura). In quel momento, scegliendo di fatto la strada della "leggerezza" e della sostanziale "smaterializzazione" della scultura, Regina si viene a porre all'interno di una linea creativa che coinvolge contemporaneamente moltissimi scultori in tutta Europa, a testimonianza di quanto si trattasse di una questione centrale nella riflessione di quegli anni.

È ben noto, del resto, ciò che stava accadendo nella scultura europea di quei primi decenni del Novecento. Nonostante Rodin avesse dimostrato che era ancora possibile creare *monumenti* senza necessariamente cadere nel *monumentalismo* e nella retorica (si pensi ad esempio allo straordinario *Balzac*), è chiaro che le nuove leve della scultura stavano maturando un'insofferenza crescente nei confronti della scultura che invadeva pesantemente gli spazi pubblici con tutta la sua massificata volumetria. Già Medardo Rosso aveva preso posizione contro la logica tridimensionale della statua tradizionale, sia stemperandola attraverso una luce "impressionistica", sia giungendo a suggerire per le sue sculture – attraverso le fotografie da lui stesso scattate – un unico "corretto" punto di vista²⁹¹; poi, era stato soprattutto il Cubismo – sulla scorta dell'esempio costituito dalle maschere negre²⁹² – a determinare una radicale messa in discussione della tridimensionalità della scultura, giungendo anzi ad una fusione tra pittura e scultura nei rilievi picassiani del 1912²⁹³ e suggerendo una strada importante soprattutto ad Archipenko e alle sue "pitture-sculture", di cui lo stesso scultore ucraino pone l'invenzione al 1912²⁹⁴.

All'indomani della Prima guerra mondiale, però, soprattutto in virtù del generale fenomeno di «*rapel à l'ordre*» (ma anche, più concretamente, per la volontà di celebrare i caduti nel conflitto e le nuove glorie nazionali), il monumento ritorna decisamente *in auge*, facendosi anzi ubiquitario e venendo interpretato anche da molte voci personali e di livello; in Italia, peraltro, questo fenomeno di

²⁹¹ Si veda soprattutto 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.

²⁹² Per l'influenza delle maschere negre sull'arte europea, ancora fondamentale è WILLIAM RUBIN, a cura di, *Primitivism in 20th century art. Affinity of the tribal and the modern*, catalogo della mostra New York, 1984, New York, Museum of Modern Art, 1984 (anche tradotto in italiano: WILLIAM RUBIN, a cura di, *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità fra il tribale e il moderno*, Milano, Mondadori, 1985).

²⁹³ Si veda WERNER SPIES, a cura di, *Picasso sculpteur*, catalogo della mostra Parigi, Centre Georges Pompidou, 7 giugno - 25 settembre 2000, Parigi, Editions du Centre Pompidou, 2000. Cfr. anche GIULIO CARLO ARGAN, *Scultura di Picasso*, Verona, Alfieri, 1953.

²⁹⁴ ALEXANDER ARCHIPENKO, *L'arte e l'universo*, a cura di Elena Pontiggia, Montebelluna, Amadeus, 1988, pp. 95-98.

portata europea acquisisce forza di penetrazione anche in rapporto all'affermazione del regime fascista.

Come è ormai noto grazie ai numerosi studi che hanno affrontato la tematica²⁹⁵, il rapporto tra il fascismo e l'arte è stato tutt'altro che lineare e privo di contraddizioni. Naturalmente l'orizzonte totalitario che costituiva l'obiettivo del regime imponeva una qualche forma di controllo sul mondo dell'arte, ma complessivamente in questo settore l'atteggiamento del fascismo fu meno chiaro, e

²⁹⁵ La bibliografia in merito, che non è solo storico-artistica ma comprende anche molti studi di storia *tout court*, è vastissima. Si vedano ad esempio UMBERTO SILVA, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Mazzotta, 1973; ENRICO CRISPOLTI, BERTHOLD HINZ, ZENO BIROLLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974; FERNANDO TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976; GUIDO ARMELLINI, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano, Fabbri, 1980; LAURA MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; GABRIELLA BRUSA ZAPPPELLINI, a cura di, *Dal futurismo al realismo magico. Arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*, Milano, Arcipelago, 1994. Sebbene non specificamente dedicati al tema dell'arte ma piuttosto alla più generale questione del rapporto fascismo-cultura, cfr. anche gli utilissimi LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974; PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma, Laterza, 1975; GIUSEPPE CARLO MARINO, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1983; PIER GIORGIO ZUNINO, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, Il Mulino, 1985; MAURO FORNO, *La stampa del ventennio*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editori, 2005. Sui molti aspetti dello specifico rapporto tra il fascismo e il Futurismo (che più direttamente ci interessano), si vedano ENRICO CRISPOLTI, *Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»*, in ENRICO CRISPOLTI, BERTHOLD HINZ, ZENO BIROLLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 7-67 (riprodotto anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, pp. 183-224); 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 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, 1989², pp. 52-54; CLAUDIA SALARIS, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992. Per i fondamentali scritti politici di Marinetti (oltre ai manifesti politici, soprattutto *Guerra sola igiene del mondo*, *Democrazia futurista*, *Al di là del Comunismo e Futurismo e fascismo*), si veda FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

forse in ultima analisi anche meno coercitivo, rispetto a quello adottato nei confronti della stampa²⁹⁶ e dei più moderni e potenti mezzi di comunicazione di massa, radio e cinema su tutti²⁹⁷. Insomma, sintetizzando i risultati degli studi già citati, possiamo ormai dire con certezza che nel corso del ventennio il regime non giunse mai né a sposare né a proscrivere ufficialmente e *in toto* l'opera di alcun artista, movimento o tendenza, mantenendo un atteggiamento di sostanziale tolleranza nei confronti di tutte le varie proposte che artisti e critici italiani avanzavano. In buona sostanza, dunque, a differenza di quanto accaduto ad esempio nella Germania hitleriana, nel campo dell'arte il regime fascista non volle, o non seppe, individuare *ab alto* un'arte di stato che – proprio in virtù di tale riconoscimento – soppiantasse ed oscurasse ogni altra possibile soluzione estetica²⁹⁸.

Semmai, paradossalmente, in Italia avvenne il fenomeno contrario, poiché la richiesta dell'individuazione e del riconoscimento di un'arte di stato giunse non dall'alto ma dal basso, ovvero proprio dai diversi gruppi e dalle diverse tendenze che in quegli anni si confrontavano – non senza aspre polemiche – nell'agone delle Biennali veneziane, delle Triennali monzese-milanesi e delle Quadriennali romane. In tempi diversi, vollero presentarsi come “arte fascista” per antonomasia tanto il gruppo di Novecento²⁹⁹ quanto i futuristi³⁰⁰, tanto “Strapaese”³⁰¹ quanto “Stracittà”³⁰², tan-

²⁹⁶ Specifico sulla questione MAURO FORNO, *La stampa del ventennio*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editori, 2005. Basilari anche LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974, e PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma, Laterza, 1975.

²⁹⁷ Anche su questo, si veda PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma, Laterza, 1975.

²⁹⁸ Sulla questione, nonché sulla diversità della situazione italiana rispetto a quella tedesca, si veda ENRICO CRISPOLTI, BERTHOLD HINZ, ZENO BIROLI *et alii*, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974. Cfr. anche GABRIELLA BRUSA ZAPPELLINI, a cura di, *Dal futurismo al realismo magico. Arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*, Milano, Arcipelago, 1994, pp. 11-34, che a pag. 12 cita peraltro il discorso di presentazione del gruppo di Novecento pronunciato da Mussolini nel 1926, ma con ogni probabilità in buona parte scritto da Margherita Sarfatti (cfr. FRANCESCO TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-67: «Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla»).

²⁹⁹ Vedi il discorso della Sarfatti pronunciato da Mussolini in FRANCESCO TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-67.

³⁰⁰ Vedi in particolare CLAUDIA SALARIS, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 137-163; EZIO GODOLI, *Guide all'architettura moderna. Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989², pp. 52-54. Cfr. anche ENRICO CRISPOLTI, *Svolgimenti del futurismo negli anni trenta in Italia*, in *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria Vittorio Emanuele - Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex Arengario, 27 gennaio - 30 aprile 1982, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 175-184: 184 (ora anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, pp. 280-311: 310-311).

³⁰¹ FRANCESCO TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-67, pp. 97-105.

to gli astrattisti lombardi³⁰³ quanto gli architetti razionalisti³⁰⁴, avanzando ciascuno una candidatura argomentata, spesso debitrice di citazioni dirette da Mussolini che si prestavano a portare acqua al proprio mulino (dimenticando invece, naturalmente, quelle che sembravano poter essere utilizzate in senso contrario).

Si tratta di un fenomeno assai interessante, che si può cercare di spiegare in vari modi. È evidente che il riconoscimento dell'arte della propria tendenza quale "arte di stato" non avrebbe potuto che favorire il gruppo prescelto, quanto meno a livello della committenza pubblica. Inoltre, dati i momenti di tensione cui giungono le tante polemiche innescatesi anche tra tendenze per certi versi affini, o che comunque conducono battaglie parallele (si pensi ad esempio alla *querelle* tra i futuristi e gli architetti razionalisti, pure concordi nel difendere la necessità di una modernità dell'architettura)³⁰⁵, è comprensibile che il clima di competizione quasi agonistica possa aver eccitato gli animi al punto tale da radicalizzare i termini dello scontro, spingendo ciascuno a richiedere per sé un appoggio il più possibile autorevole. Da un altro lato, si potrebbe pensare che la professione di ortodossa fede fascista fosse anche uno strumento di difesa contro eventuali attacchi; tuttavia, sarebbe miope negare una sostanziale sincerità e convinzione in tali richieste di legittimazione (a testimonianza della capacità di penetrazione che il fascismo, specie negli anni Trenta, riuscì ad avere nell'intera società italiana). Fatte salve le dovute eccezioni, insomma, l'idea di un "nicodemismo fascista" può forse valere, e comunque solo entro certi limiti, solo per i tardi anni Trenta e per gli anni della guerra, in cui però – evidentemente – le condizioni erano del tutto particolari.

Per quanto riguarda più nello specifico il Futurismo, naturalmente anch'esso cercò di ottenere una legittimazione ufficiale da parte del regime. Ma non solo – come tutte le altre tendenze – non ci riuscì, ma ebbe anche maggiori difficoltà a vedere accettate le proprie proposte soprattutto a livello monumentale: il suo linguaggio era forse troppo audace e poco rassicurante per un regime che dopo la fase diciannovista – pur aspirando sempre a mostrare un doppio volto, "rivoluzionario" e conservatore – si è ormai di fatto "normalizzato".

Per di più, alla soglia degli anni Trenta la questione del monumento si complica ulteriormente, poiché se negli anni Venti la preoccupazione principale era stata quella dell'*italianità* del monumento

³⁰² LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

³⁰³ GUIDO ARMELLINI, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano, Fabbri, 1980, pp. 94-100: 95-96.

³⁰⁴ GUIDO ARMELLINI, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano, Fabbri, 1980, pp. 82-84; EZIO GODOLI, *Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989², pp. 52-54.

³⁰⁵ EZIO GODOLI, *Il futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989², pp. 73-74.

stesso³⁰⁶ – anche se poi si poteva discutere su come tradurla in termini formali³⁰⁷ –, nel decennio successivo il problema principale diviene semmai l'integrazione della decorazione scultorea con una struttura architettonica più complessa: «sembra maturo il tempo di uno spirito monumentale capace di entrare nella quotidianità attraverso complessi architettonici utili alla vita sociale del regime, atti a scandire la ritualità e a promuovere l'educazione delle masse»³⁰⁸.

Nel frattempo, però, verso la fine degli anni Venti più voci, in tutta Europa, si levano contro la massiccia retorica del monumento tradizionale: quasi contemporaneamente, sviluppando intuizioni degli anni precedenti, diversi scultori (soprattutto Picasso, Gonzales³⁰⁹, Calder³¹⁰, Gargallo³¹¹) cominciano ad esempio a realizzare una scultura in ferro deliberatamente risolta in un «disegno nello spazio», ovvero in un linearismo costruttivo che svuota le masse lasciando solamente una sorta di scheletro della figura³¹². Ecco, è soprattutto in questa temperie che va inserita la prima scultura reginiana in lamiera metallica (che non è ancora bidimensionale, archipenkiana, ma sembra invece riflettere particolarmente su Gargallo, a proposito del quale ho peraltro rinvenuto – a Tirano, all'interno della monografia archipekiana di Wiese appartenuta a Regina – un ritaglio di giornale non meglio precisato con la riproduzione del *Picador*). E in quel momento, in Italia, la scultura dell'arti-

³⁰⁶ FLAVIO FERSONZI, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in FLAVIO FERSONZI, MARIA TERESA ROBERTO, *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Torino, Allemandi, 1992, p. 144. Il contributo di Fergonzi è un testo fondamentale per l'analisi di tale problematica, che è particolarmente complessa.

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 144-145.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 184. Per quanto riguarda la posizione del Futurismo, proprio a proposito del concorso per il monumento al Duca d'Aosta da cui prende spunto la ricerca di Fergonzi, si veda MINO SOMENZI, *Monumentomania e architettura*, in «Sant'Elia», n. 5 (1933), p. 1: «È ancora possibile un monumento esclusivamente scultoreo? (umorismo plastico che immobilizza il movimento del soggetto) o non è preferibile nella sua genuina e complessa espressione d'arte una architettura monumentale? (policroma, polimaterica, plastica, lirica)».

³⁰⁹ Vedi MARÍA DOLORES JIMÉNEZ BLANCO, *Julio González. La nueva escultura en hierro*, Madrid, Instituto de Cultura, 2007.

³¹⁰ Si vedano CARMEN GIMÉNEZ, ALEXANDER ROWER, a cura di, *Calder. La gravedad y la gracia*, catalogo della mostra Bilbao, Museo Guggenheim, 18 marzo - 7 ottobre 2003 (poi Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 novembre 2003 - 18 febbraio 2005), Madrid, Tf. Ediores, 2003; GIOVANNI CARANDENTE, *Alexander Calder*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

³¹¹ Si veda RAFAEL ORDOÑEZ FERNÁNDEZ, a cura di, *Gargallo*, catalogo della mostra Saragozza, La Lonja, 22 febbraio - 22 aprile 2007, Barcellona, Fundació Caixa Catalunya, 2006.

³¹² Nel caso di Calder, naturalmente, gli esiti sono astratti; tuttavia, le sue precedenti sculture in filo di ferro (ancora "figurative"), così come a loro modo le pirotecniche invenzioni del suo *Circo*, rispondono alla stessa logica. Cfr. soprattutto GIOVANNI CARANDENTE, *Alexander Calder*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

sta pavese è un fenomeno originale: Thayaht è ancora lontano dal realizzare opere come *La vittoria dell'aria*, mentre Munari – che pure con la *Macchina aerea* del 1930 è impegnato in una critica non meno decisa – sembra riflettere soprattutto su questioni legate al movimento e alla contestazione del macchinismo, più che sui materiali³¹³; e mentre anche Melotti non è ancora giunto alle sue sculture filiformi e figlie della «modulazione»³¹⁴, solo Fontana e Nizzoli – sia pure nei diversi modi di cui si è detto, e pur tenendo conto del carattere anche decorativo dell'opera nizzoliana – si pongono sulla stessa linea di ricerca di Regina. Né, a mio avviso – lo dico a scanso di equivoci –, si può riscontrare nella scelta antimonumentale della scultrice pavese una netta presa di posizione politica contro il regime: la sua contestazione della scultura "massificata" non mi pare affatto determinata da un rifiuto delle strategie retorico-propagandistiche del fascismo (cui anzi per certi versi ha aderito: si pensi alla *Torre littoria* e agli altri piccoli episodi cui si è fatto cenno), ma da un ragionamento che è innanzitutto – se non esclusivamente – di tipo formale. Il che non significa, naturalmente, che Regina non visse il suo tempo e fosse avulsa dalla storia di quegli anni, ma significa che anche lei, come buona parte degli italiani, visse probabilmente il ventennio in senso sinceramente fascista. E in ogni caso, credo davvero che oggi non sia più sostenibile l'ipotesi secondo la quale un determinato tipo di arte d'avanguardia è di per sé incompatibile con il pensiero e la prassi di un regime: nel dopoguerra, ad esempio, si è spesso voluto sostenere che l'astrattismo milanese-comasco e l'architettura del MIAR e del Gruppo 7 erano *intrinsecamente antifascisti*, mentre poi – se si vanno a leggere i documenti teorici e le dichiarazioni di molti di quegli artisti (si pensi, per fare solo l'esempio più clamoroso, al *Kn belliano*) – ci si rende conto che davvero quegli artisti non vedevano alcuna contraddizione – anche fatta la tara della necessità di quieto vivere – tra il loro modo di intendere l'arte e la "vita fascista".

Così, sono a mio avviso gli stimoli *formali* provenienti da Fontana e Nizzoli, e soprattutto da Archipenko, ad aver agito sulla scultrice pavese suggerendole la scelta della bidimensionalità – più ancora che del rapporto pieno/vuoto che già aveva sperimentato – quale principale strumento di con-

³¹³ Su Munari, si vedano soprattutto ALDO TANCHIS, *L'arte anomala di Bruno Munari*, Roma-Bari, Laterza, 1981; *Munari scultore*, catalogo della mostra Montichiari, ottobre 1989, Verona, Parise, 1989; MARCO MENEGUZZO, *Bruno Munari*, Roma-Bari, Laterza, 1993; ALBERTO FIZ, a cura di, *Omaggio a Bruno Munari*, catalogo della mostra Reggio Emilia, Chiostro dei Benedettini, 13 maggio - 18 giugno 2000, Milano, Mazzotta, 2000; BEPPE FINESI, a cura di, *Su Munari. 104 testimonianze, 152 inediti di Bruno Munari*, Milano, Abitare Segesta, 2002; BEPPE FINESI, MARCO MENEGUZZO, a cura di, *Bruno Munari*, catalogo della mostra Milano, Rotonda di via Besana, 25 ottobre 2007 - 10 febbraio 2008, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

³¹⁴ Su Melotti, si vedano ZENO BIROLI, a cura di, *Melotti. catalogo*, Torino, 1972; GERMANO CELANT, *Fausto Melotti*, catalogo della mostra Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 giugno - 14 ottobre 1990, Milano, Electa, 1990.

testazione della scultura tradizionale; e d'altra parte, già in precedenza, le stesse opere "primitiviste" avevano di fatto ragionato su quel problema, riportando la scultura alla dimensione della «maschera».

Quello della "bidimensionalizzazione" della scultura a partire dagli stimoli provenienti dalle maschere negre è un fenomeno di eccezionale rilevanza e di portata pienamente europea³¹⁵:

Paradoxically, these constructions [le maschere negre, *ndr*], devised as a testing ground for pictorial problems, mark not only a turning point in modern painting but a breakthrough in twentieth-century sculpture.

Their departure from traditional sculpture may be defined in the following terms. First, these constructions are frontal. Whether pinned to the wall or standing free in space, they are non intended to be viewed from all sides. Yet, despite this implicit dependence on a wall as "ground", they exist in real space. Because they refer more directly to painting (and the two-dimensional space) than to sculpture (three-dimensional mass), new materials and new techniques were required to implement their images. And the thin unmodeled planes which delineated their spatial substance called for a modulation through flat color [*sic*]. Finally, the three-dimensional configuration described by the planar components was, in fact, an integrated spatial image, fusing subject and environment, inner and outer space. In many cases the traditional mass was translated – quite tentatively, for these experimental works – into a void or a continuous transition between two-dimensional elements and empty space. The mass as empty open space, articulated by planes, inflected by light or color [*sic*], would constitute a new potential substance for the sculptor. So that in playing with cardboard, which was essentially what he was doing at the outset, Picasso transgressed the boundaries of the traditional carved or modeled idiom and pioneered a new direction for twentieth-century sculpture.

In questo senso, ha davvero ben detto Mirella Bentivoglio: Regina avrebbe avuto «ogni diritto» di partecipare alla mostra *The planar dimension* organizzata dal Guggenheim Museum di New York (dal cui catalogo deriva il brano di Margit Rowell appena citato), in cui «con una copiosa esemplificazione che prendeva le mosse dalle avanguardie storiche l'esposizione separava la scultura, per così dire, grafica, dalla scultura volumetrica»³¹⁶. E in quella mostra – lo dico per enucleare una sor-

³¹⁵ MARGIT ROWELL, *The planar dimension 1912-1932: from surface to space*, in 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, pp. 9-31: 11.

³¹⁶ MIRELLA BENTIVOGLIO, *Regina: sculture d'aria e sillabe di colore*, in «Terzoocchio», settembre 1985, pp. 38-40: 38.

ta di "grande famiglia" di artisti cui anche Regina apparteneva – erano esposte opere di Picasso, Laurens, Lipchitz, Balla, Depero (nella prima sezione); di Baranoff-Rossiné, Archipenko, Puni, della Popova, di Tatlin, Gabo (nella seconda); nella terza di Arp, Ernst, Lundström, Schad, Herbin, Man Ray, Eemans, Peyrissac, Gonzalez, Torres-García, Tutundjian, Miró, Calder, Schwitters; nella quarta di Annenkov, Altman, Ermilov, Medunetsky, Moholy-Nagy, Rodchenko, Buchholz, Peri, El Lissitzskij, ancora Gabo, Pevsner, Chasnik, della Kobro, di Buchheister, Domela. E peraltro a questi nomi se ne potrebbero aggiungere sicuramente anche altri: innanzitutto quello – sorprendente-mente assente – di Gargallo, o anche quello di Braque, e poi – ma di questo parleremo tra poco – anche quelli di diversi secondofuturisti come Munari, Thayaht, Monachesi o lo stesso Crali, e ancora dei già citati Nizzoli e Fontana.

Insomma, non ci sono dubbi sul fatto che le questioni su cui Regina rifletteva, e alle quali cercava di rispondere attraverso le sue sperimentazioni, erano problematiche attualissime e particolarmente sentite in tutta Europa e da tutti i gruppi d'avanguardia (dal Cubismo al Futurismo, da Dada al Surrealismo, dal Bauhaus a De Stijl, da Abstraction-Création sino alle avanguardie russe, ungheresi e polacche). Certo però le tangenze di Regina con questi artisti conoscono differenti sfumature: è ovvio, ad esempio, che la vicinanza delle sculture laminari reginiane degli anni Trenta a quella di molti degli scultori citati è limitata alla sola tendenza a bidimensionalizzare la produzione plastica, poiché nessun'altra sostanziale affinità, ad esempio, si può riscontrare con le opere concretiste di un Torres-García o di un Buchholz, o ancora con quelle dadaiste di un Arp o di uno Schwitters; viceversa, evidenti affinità formali connettono le sculture reginiane non solo con le opere di Archipenko e di Gargallo (come si è abbondantemente visto), ma anche con quelle di Laurens, Lipchitz, Gabo, Gonzalez.

Posto tutto questo, però, sorge spontanea una domanda: quale conoscenza aveva Regina dell'arte d'avanguardia europea? E più nello specifico, quali artisti conosceva tra questi quaranta circa che abbiamo citato? Proviamo a rispondere. Innanzitutto, il rinvenimento della sua biblioteca consente oggi, per la prima volta, di dimostrare senza possibilità di smentita la sua conoscenza – già negli anni Trenta – non solo di artisti di Picasso o Matisse, ma anche di Bonnard, Zadkine, Dufy, Archipenko (nonché, in virtù del ritrovamento del già citato ritaglio di giornale, di Gargallo): evidentemente, insomma, se ci fosse ancora bisogno di ribadirlo, l'artista pavese era ben informata. Inoltre, ancora una volta, la ricchissima miniera di dati e creazioni costituita dai taccuini dell'Archivio Fermani ci consente di affermare con certezza che almeno nella seconda metà del decennio Trenta Regina conosceva molti degli scultori citati, nonché diversi altri artisti d'avanguardia. Infatti, nei fogli 3, 4 e 5 del taccuino 17 (figg. 491-493) l'artista pavese ha annotato un elenco di protagonisti

dell'avanguardia europea (per lo più scultori) segnalando accanto al loro nome anche il loro luogo di lavoro o di provenienza:

Archipenko [*sic*] – Kiev - Russia
Arp Hans – Strasburg
Belling – Berlino
Brancusi – Romania
Calder – (costruttivista) Filadelfia
Duchamp Marcel Blainville (Senna Inferiore [*sic*])
Duchamp Villon – Damville
Max Ernst – Cologne
Feininger – New York da fauvisi tedeschi
Gabo – Russia
Gonzales [*sic*] – Barcelona
Helion Jean – Francia

Kandischi [*sic*] – Moscovia [*sic*]
Klee – Svizzera
Kupka – Cecoslovackia [*sic*]
Lipckitz [*sic*] – Lituania
Lissitscki [*sic*] – Russia
Malevick [*sic*] – Kiev - Russia
Pevsner – Russia
Picabia – Parigi
Rodchenko – Petersburg
Scwitters [*sic*] – Hannover
Tatlin – Moscovia [*sic*]
Man Ray – Filadelfia

Cornell – New York
Dalì – Catalonia
Mirò – Barcelona
Moore – Inghilterra
Paalen – Vienna
Tauber Arp – Svizzera
Tzara – Romania

Disney – Chicago

Malevich [sic] – Russia

Sfortunatamente il taccuino in questione – che consta di soli cinque fogli – è piuttosto difficile da datare, poiché mentre la grafia con cui è scritto l'elenco è sicuramente di Regina, gli schizzi a china riportati nei due fogli che li precedono sono invece di Luigi Bracchi, ed è dunque arduo avanzare ipotesi inattaccabili. Tuttavia, all'interno dell'elenco sono riportati alcuni nomi – come quelli di Cornell, Paalen e addirittura Walt Disney – che è piuttosto insolito trovare accanto agli altri citati. Ebbene, opere di tutti e tre questi artisti erano state esposte, nel 1936, alla celebre rassegna *Fantastic Art Dada Surrealism* curata da Alfred Barr e allestita al MOMA, del cui catalogo – come già detto – Regina possedeva una copia, ancora oggi conservata nella biblioteca di Tirano. Dunque, su queste basi, credo si possa ragionevolmente sostenere che l'elenco che abbiamo proposto sia stato redatto nella seconda metà degli anni Trenta. Il che non significa, naturalmente, che Regina non conoscesse anche prima almeno una parte degli artisti da lei segnalati: per alcuni lo abbiamo dimostrato, per altri è attualmente indimostrabile ma senz'altro molto probabile.

Concludiamo, infine, cercando di collocare l'opera di Regina all'interno di una storia della scultura specificamente futurista. Una storia che peraltro, se vogliamo, non è ancora stata scritta, poiché di fatto manca una lettura complessiva che condensi le emergenze più significative, cercando al contempo di rendere ragione delle costanti (pur nella sostanziale impossibilità, come abbiamo detto, di riportare ad un solo denominatore comune le tantissime e variegate esperienze se non altro del Secondo Futurismo).

Come inizia la storia della scultura futurista è ormai ben noto, specie grazie alla minuziosa ricostruzione di Giovanni Lista³¹⁷: sebbene il celeberrimo *Manifesto tecnico della scultura futurista* rechi la data dell'11 aprile 1912, la sua prima pubblicazione risale solamente al 21 di luglio, e in particolare – sulla base delle informazioni che si ricavano dal fitto carteggio di Boccioni con Severini, Marinetti e altri – è molto probabile che esso sia stato redatto nella prima metà del mese di luglio (dunque in una data assolutamente compatibile con quella della prima pubblicazione). Non si tratta, evidentemente, di una semplice ed oziosa questione cronologica: in realtà, ponendo la stesura del manifesto all'inizio di aprile, di fatto Boccioni (e Marinetti) intendevano in qualche modo sancire

³¹⁷ G.L. [GIOVANNI LISTA], *Umberto Boccioni. Manifeste technique de la sculpture futuriste. Août 1912*, in MARGIT ROWELL, a cura di, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogo della mostra Parigi, Centre Georges Pompidou, 3 luglio - 13 ottobre 1986, Parigi, Editions du Centre Pompidou, 1986, pp. 337-338.

la priorità della scultura futurista rispetto a quella di Braque e Picasso, che in realtà Boccioni aveva visto e studiato nel suo soggiorno parigino del febbraio di quello stesso anno, e che anzi aveva costituito lo stimolo principale che lo aveva condotto a sperimentare le possibilità dell'arte plastica (in una lettera a Vico Baer del 15 marzo sostiene addirittura di essere, in quelle settimane immediatamente successive al contatto con la plastica cubista, «ossessionato dalla scultura»³¹⁸). I principi enunciati nel manifesto boccioniano, e le stesse opere realizzate dal suo autore, sono ovviamente troppo noti per dover essere commentati in questa sede; vorrei solo ribadire – ai fini della nostra breve analisi – la percepibile influenza del Cubismo e della filosofia di Bergson, e il fatto che tutte le opere – sia pur ciascuna a suo modo – possiedono una loro poderosa e massiccia volumetria, capace in ultima analisi di condurre alla dimensione del "monumento" (si pensi in particolare alle diverse versioni di "uomini che camminano": *Sintesi del dinamismo umano*, *Muscoli in velocità*, *Espansione spirale di muscoli in movimento* e *Forme uniche della continuità nello spazio*)³¹⁹. Viceversa, come già hanno notato Crispolti³²⁰ e Licht³²¹, le opere balliane e deperiane che accompagnavano il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* aprivano una prospettiva differente, orientata in senso puramente astratto e legata di fatto ad una demassificazione della scultura, che assumeva dai principi del manifesto boccioniano praticamente solo il polimaterismo, rifiutando le profonde implicazioni bergsoniane per proporre dei «complessi plastici» che non miravano a crea-

³¹⁸ Lettera di Umberto Boccioni a Vico Baer, Parigi 15 marzo 1912, in ZENO BIROLI, a cura di, *Umberto Boccioni. Tutti gli scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 349-351 (cfr. anche LAURA MATTIOLI ROSSI, *Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità nello spazio*, in LAURA MATTIOLI ROSSI, a cura di, *Boccioni. Pittore scultore futurista*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007, Milano, Skira, 2006, pp. 17-81: 17).

³¹⁹ Si veda in particolare LAURA MATTIOLI ROSSI, *Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità nello spazio*, in LAURA MATTIOLI ROSSI, a cura di, *Boccioni. Pittore scultore futurista*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007, Milano, Skira, 2006, pp. 17-81.

³²⁰ Si veda soprattutto 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, 1983², pp. 175-184: 177-178 (ripubblicato anche in ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, pp. 280-311: 288). Cfr. anche ENRICO CRISPOLTI, *Introduzione*, in WERNER HOFMANN, *La scultura del XX secolo*, Bologna, Cappelli, 1962, pp. 5-22: 15-16, e soprattutto ENRICO CRISPOLTI, *Situazione e percorso di Balla. Alcune considerazioni generali*, in ENRICO CRISPOLTI, MARIA DRUDI GAMBILLO, a cura di, *Giacomo Balla*, catalogo della mostra Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 aprile 1963, Torino, F.lli Pozzo - Salviati - Gros Monti & C., 1963, pp. 1-40 (ripubblicato con il solo titolo *Situazione e percorso di Balla* in ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969, pp. 113-155).

³²¹ 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.

re un nuovo monumento, e semmai – al contrario – aspiravano soprattutto a definire un gioco di pieni e di vuoti la cui leggerezza era esaltata dalle stesse peculiarità delle tante materie volutamente "antiscultoree", dalle «carte colorate» e dal cartone alla stagnola, dal talco al filo di ferro o metallico, dalle «latte» alla lana. E se poi, in particolare, guardiamo ad altre opere di Balla, come *Linee-forza del pugno di Boccioni*, le *Linee di velocità + rumore* e i modelli in filo metallico per i ballerini del Bal Tik Tak³²², è più che evidente che la tendenza alla dematerializzazione (più che quella verso l'astrazione pura, che talora è anzi contraddetta) è davvero fortissima, tanto che – come abbiamo intravisto – non a caso anche Balla e Depero sono stati inseriti da Margit Rowell tra i protagonisti della *planar dimension*.

Da quel momento in avanti, e per circa trent'anni, la scultura del Futurismo si è mossa sostanzialmente lungo queste due vie: naturalmente ci sono stati anche casi di scultori e di opere non agevolmente riducibili a questo schema, ma di fatto mi pare che anche tutte le proposte intermedie tra questi due estremi, o comunque collaterali alle strade da essi tracciate, possano in fondo essere ricondotte a questa fondamentale dicotomia.

Sulla linea boccioniana si è posto in primo luogo Mino Rosso, nella cui opera l'influsso del «dinamismo plastico» appare in tutta la sua evidenza, al punto che nel 1986 Enrico Crispolti – preoccupandosi contestualmente di sottolineare la consapevolezza con cui lo scultore ha rifiutato la linea balliano-deperiana³²³ – ha potuto addirittura parlare esplicitamente di un suo «neoboccionismo»³²⁴; e d'altro canto già Fillia, nel 1930, aveva potuto notare che «Mino Rosso ha studiato e compreso quanta importanza vivesse nelle teorie e nei complessi plastici di Boccioni»³²⁵.

Si può inserire nella linea tracciata da Boccioni – sia pur in maniera meno evidente – anche Renato Di Bosso. Forte di una tradizione familiare di scultura lignea, e pur avendo sporadicamente spe-

³²² Cfr. ADA MASOERO, *Ballapittura - Ballascultura*, in *Ballapittura Ballascultura*, catalogo della mostra Milano, Fonte d'Abisso Arte, 16 ottobre 2008 - 24 gennaio 2009, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 11-21. Si veda anche GIOVANNI LISTA, PAOLO BALDACCI, LIVIA VELANI, a cura di, *Balla. La modernità futurista*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, Milano, 14 febbraio - 18 maggio 2008, Milano, Skira, 2008.

³²³ «Rosso rifiuta in sostanza, malgrado qualche apparenza in certi passaggi di polimaterismo d'ordine tuttavia strettamente macchinistico, la polarità Balla-Depero d'inventivismo strutturale e fantastico, volgendosi abbastanza decisamente proprio a quella opposta, alla lezione boccioniana» (ENRICO CRISPOLTI, *Rosso scultore futurista*, in ENRICO CRISPOLTI, MARZIO PINOTTINI, a cura di, *Mino Rosso fra futurismo e intimismo espressionista*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Barolo - Piemonte Artistico e Culturale, 24 giugno - 15 luglio 1986, Torino, Piazza, 1986, pp. 7-17: 10).

³²⁴ *Ibidem*. Su Rosso, cfr. anche SANDRO ALBERTI, a cura di, *Mino Rosso. Scultore pittore 1904-1963*, Torino, Editris, 1993.

³²⁵ FILLIA, *Lo scultore futurista Mino Rosso*, in «Oggi e Domani», 11 agosto 1930 (cfr. anche FILLIA, in *Scultore Mino Rosso*, Torino, Fonderia F.lli Chiampo, 1930).

rimentato persino l'alluminio³²⁶, Di Bosso ha creato le sue opere più tipiche attraverso una compressione di volumi che certamente deve molto a Boccioni: si pensi soprattutto a quattro opere molto note come il *Paracadutista*, il *Paracadutista su paese*, il *Pilota stratosferico* e i *Soldati in marcia*, ma anche al *San Francesco*, o allo stesso bozzetto in legno per il *Monumento al Duca d'Aosta*³²⁷.

Anche Umberto Peschi, che per ragioni puramente anagrafiche è tra le ultime leve del Futurismo³²⁸, mi pare ispirarsi non marginalmente alla scultura di Boccioni: ad esempio, nonostante i titoli e i temi aeroscultorei, assai poco "aeree" nella concezione – e al contrario possenti e dinamicamente compenstrate – sono sculture come il famoso *Aeroritratto d'aviatore*, *Potenza di forze simultanee*, *Aeroscultura (Oasi di pace)* e il *Paracadutista*, e in fondo anche lo stesso ritratto del sodale e conterraneo Monachesi³²⁹.

Sul versante balliano – se si eccettua il giovane Depero cofirmatario del manifesto della *Ricostruzione* – le influenze dirette sono invece decisamente meno evidenti (anche perché Balla scultore era molto meno noto presso gli stessi futuristi), e semmai si può riscontrare una generica similarità di vedute sulla questione nodale della leggerezza e dematerializzazione della plastica.

In questa linea, in particolare, mi pare si possa inserire in primo luogo proprio Regina, anche e soprattutto perché la scelta della latta e dell'alluminio – in anni in cui la questione del "rispetto per i materiali" è molto forte³³⁰ – è già di per sé indicativa della direzione verso la quale l'artista intende muoversi.

Cosa significa "rispetto per i materiali"? Fondamentalmente, significa tre cose. In primo luogo, fedeltà al materiale significa rispetto per le sue intrinseche ed ineludibili peculiarità chimico-fisiche:

³²⁶ BRUNO PASSAMANI, *Di Bosso, futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1976, s.p. (tavola 4: *L'aviatore*). All'epoca della pubblicazione, peraltro, quest'opera – che è la più "reginiana" di Di Bosso, ed è altresì molto simile alla *Liberazione dalla terra* di Thayaht – risultava di proprietà del collezionista reginiano Vanni Scheiwiller. Su Di Bosso, cfr. anche MAURIZIO SCUDIERO, a cura di, *Di Bosso futurista*, Modena, Fonte d'Abisso, 1988; GIORGIO CORTENOVA, CESARE BIASINI SELVAGGI, a cura di, *Futurismi a Verona. Il gruppo futurista veronese U. Boccioni*, catalogo della mostra Verona, 23 novembre 2002 - 30 marzo 2003, Ginevra, Skira, 2002.

³²⁷ *Ivi*, s.p. (tavole 3, 5, 6, 7, 10, 11).

³²⁸ PAOLA BALLESI, a cura di, *Umberto Peschi. Opere 1930-1992*, catalogo della mostra Macerata, 2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.

³²⁹ *Ivi*, pp. 26-29.

³³⁰ Si pensi innanzitutto alle coeve riflessioni di Wildt (ADOLFO WILDT, *L'arte del marmo*, Milano, Hoepli, 1921; oggi leggibile in ADOLFO WILDT, *L'arte del marmo*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2002), o a quelle di Henry Moore (oggi in HENRY MOORE, *Sulla scultura*, a cura di Alessandra Salvini, Milano, Abscondita, 2002), o ancora di Brancusi (oggi in CONSTANTIN BRANCUSI, *Aforismi*, a cura di Paola Mola, Milano, Abscondita, 2001).

concretamente parlando, questo vuol dire – per intendersi – che non si deve richiedere ad esso ciò che la sua natura non gli consente di offrire. In realtà, però, è forse più corretto presentare tale principio non come una sorta di ideale divieto, ma piuttosto con una sfumatura propositiva, perché coloro che nel XX secolo hanno seguito questo ideale programmatico – pur essendo certamente guidati anche da una volontà polemica nei confronti del passato – intendevano soprattutto celebrare ed esaltare le virtù della specifica materia di cui si servivano. Insomma, anche se naturalmente non è possibile tracciare una netta linea di separazione tra le due sfumature, di fatto si trattava più di rendere giustizia alle specifiche possibilità dei materiali, piuttosto che di protestare nei confronti di chi non le osservava. Secondariamente, fedeltà al materiale significa coraggio di non nascondere un suo eventuale utilizzo, anche nel caso in cui per qualche ragione possa sembrare preferibile occultarlo. Il mancato rispetto di tale principio era ad esempio una delle più rimproverate pecche dell'architettura tardo-ottocentesca, che aveva cominciato a servirsi dei nuovi materiali per costruire le strutture degli edifici, ma ne dissimulava l'utilizzo attraverso pesanti coperture in pietra e marmo, materiali considerati più adatti semplicemente perché nobilitati da una lunga e gloriosa tradizione. Infine, per ciò che riguarda i materiali da intaglio (ma parliamo naturalmente del marmo e della pietra, e non della lamiera metallica reginiana), fedeltà al materiale significa rispetto per i limiti del blocco, di cui non si devono forzare le caratteristiche ricavando quanto si desidera esclusivamente all'interno di esso. Credo che Regina abbia riflettuto anche su queste problematiche: postulare – come ha fatto lei nell'esaminato taccuino 19 – la necessità di «seguire le forme suggerite dalla materia mantenendole sintetiche», e ancora segnalare che «la scultura deriva dalla materia che si adopera», significa essersi interrogati sulle potenzialità e peculiarità di ogni singola materia, e dunque aver compiuto – nella scelta della lastra di metallo – una decisione consapevole. Dematerializzazione della scultura, però, non significa solamente scelta di un materiale di per sé leggero, ma anche e soprattutto svuotamento delle masse: in altre parole, cioè, una scultura in lamina di alluminio potrebbe anche offrire un'impressione di massiccia solidità, se il materiale non fosse utilizzato lavorando con i vuoti o bidimensionalizzando l'opera. In questo senso, se si eccettuano forse i soli polimerici, tutte le sculture reginiane degli anni Trenta sono dichiaratamente demassificate: lo sono senza ombra di dubbio la *Signora dell'800* e *L'Accademico*, che giocano con ironia rendendo vuoti i cervelli; lo sono la *Bambina*, la *Danzatrice* e anche il *Sofà*, in cui le vesti sembrano gonfiate dal nulla; lo sono evidentemente tutti i rilievi archipenkiani e tutte le «maschere», che rifiutano costitutivamente la tridimensionalità per presentarsi come sottili fogli di materiale; ancora, lo sono la *Piccola Italiana*, *Aerosensibilità*, *L'amante dell'aviatore*, *Il paese del cieco* e la *Torre*, che sia pur in modi diversi lasciano che l'aria li attraversi o comunque li riempia.

Oltre a Regina, su questa linea "leggera" mi paiono porsi anche Munari e Monachesi. Munari, come del resto gli è capitato nell'intera carriera, conduce in questi anni una ricerca del tutto personale, che può essere considerata futurista solo interpretando il movimento nel senso genericamente avvenirista che abbiamo visto. Le sue *macchine inutili*, che anticipano di molti anni le ancora più radicali opere di Tinguely (che potremmo definire *inutilmente cinetiche*), sono infatti una aperta sconfessione dell'estetica marinettiana della macchina, che si collegano semmai sottilmente – anche se in maniera più ironica e meno tragica – a Ruggero Vàsari e alla sua *"angoscia delle macchine"*³³¹. Detto questo, la leggerezza di queste sculture (che con la *Macchina aerea* del 1930 vogliono letteralmente fluttuare nell'atmosfera, e che anticipano la non meno evidente levità dei *Concavo-convessi* e delle *Sculture da viaggio* del dopoguerra) le pone decisamente lungo la linea balliana.

Anche i suggestivi *Lamierini a luce mobile* di Sante Monachesi possono in fondo essere ricondotti alla medesima ricerca di leggerezza (mentre opere precedenti, come il fortissimo *Precluso*, sono più massicce); anzi nel caso dello scultore marchigiano non escluderei affatto un'influenza da parte di Regina (come del resto ha riconosciuto anche Crispolti)³³², nonché dei rilievi fontaniani. In particolare, però, evidentissima è la somiglianza dei *Lamierini* con opere come *Le betulle* reginiane, che tuttavia non risultano essere state esposte negli anni Trenta; un simile trattamento delle superfici – sbalzate da sotto – si ritrova però anche nella *Signora dell'800*, che era stata esposta alla Biennale del 1934.

Quasi esattamente a metà strada tra le due opzioni boccioniana e balliana mi pare porsi Thayaht, che ha potuto realizzare sia leggerissime opere laminari come la *Vittoria dell'aria*, sia lavori massicci come il *Timoniere*³³³. Per la verità, però, la sua vicinanza a Boccioni si limita alla poderosa

³³¹ Cfr. RUGGERO VÀSARI, *L'angoscia delle macchine e altre sintesi futuriste*, a cura di Maria Elena Versari, Palermo, Duepunti, 2009. In particolare, nella postfazione della Versari è riportato il testo di una lettera inviata da Vàsari a Guglielmo Jannelli, in cui la presa di posizione contro il macchinismo marinettiano è netta e davvero durissima: «È ora di finirla con l'arte programmatica! L'accademico Marinetti mi mostri una sua opera dove c'è l'esaltazione della macchina! Non solo non ne ha prodotte, ma aggiungo è impotente a produrle. Tutte le sue opere (parlo proprio delle ultime!) sono "languidori" passatisti, sono sentimentalismi e romanticismi alla De Musset, sono sensualismi ed erotismi assolutamente superati! [...] Io vado al di là del Futurismo perché mentre da un lato esalto la macchina dall'altro ne provo orrore! E perché? Perché la meccanizzazione distrugge lo spirito! Quando lo spirito è morto, anche l'uomo è morto e resta l'automa senza vita, senza desideri, senza gioie» (cfr. MARIA ELENA VERSARI, *Postfazione*, ivi, p. 143).

³³² ENRICO CRISPOLTI, *Note per Monachesi Futurista*, in ENRICO CRISPOLTI, *Monachesi Futurista Anni Trenta*, catalogo della mostra Macerata, luglio 1983, Macerata, Coopedit, 1983, pp. 5-18: 12-13.

³³³ DANIELA FONTI, a cura di, *Thayaht. Futurista irregolare*, catalogo della mostra Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 giugno - 11 settembre 2005, Ginevra-Milano, Skira, 2005.

plasticità di certe figure, che tuttavia mancano di compenetrazioni bergsoniane e in genere vengono ingentilite da andamenti sinuosi, memori delle personali esperienze dell'artista come designer *déco*; più significative le tangenze con la linea balliana e particolarmente con Regina, poiché certe opere degli anni Trenta si avvicinano moltissimo ai coevi lavori dell'artista pavese³³⁴.

È chiaro che tale ipotesi di lettura andrebbe enormemente approfondita, prendendo in esame le produzioni e le enunciazioni teoriche almeno di tutti gli artisti citati, ma anche di altri come Bot ("balliano"?) o Tullio d'Albisola, Prampolini e Pepe Diaz ("boccioniani"?), o ancora quelle di scultori più o meno "occasionalisti" come Crali, Dottori, Farfa e persino Marinetti stesso, e di altri ancora. Tuttavia, credo che questa bipartizione – che pure non può e non potrebbe mai annullare tutti gli evidenti elementi di discontinuità tra l'uno e l'altro artista – possa essere sufficientemente credibile, e possa contribuire, se indagata in profondità, a meglio ricostruire le vicende della scultura futurista. Questa, però, è un'altra storia.

³³⁴ Penso soprattutto alle due versioni della citata *Vittoria dell'aria*, alla *Liberazione dalla terra*, al *Progetto di volo (Trofeo per il giro del mondo)* e a *Gli atlantici salutano il Duce* (*ivi*, p. 140).

