

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Dottorato di Ricerca in:

Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali

CICLO XXVIII

***I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di
Venezia (1926-1942)***

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Elena Francesca Ghedini

Supervisori: Ch.ma Prof.ssa Giuseppina Dal Canton
Ch.ma Prof.ssa Giuliana Tomasella

Dottorando: Alberto Cibir

Ai miei genitori

Ringraziamenti

Guido Bartorelli, Giovanni Bianchi, Michela Campagnolo, Alessandra Cappella, Antonella Maria Carfora, Elena Cazzaro, Chiara Ceschi, Alessandro Cibir, Enrico Crispolti, Duccio Dogaria, Jane Darke, Lia Durante, Moustapha Fall, Cristian Ferraro, Marica Gallina, Mauro Perosin, Paola Pettenella, Carlo Prosser, Adriana Scalise, Federico Zanoner

Desidero inoltre rivolgere un ringraziamento particolare a Giuseppina Dal Canton e Giuliana Tomasella.

ABBREVIAZIONI

ACS	Archivio Centrale dello Stato
AA.BB.AA	Divisione Antichità e Belle Arti
CO	Carteggio Ordinario
Div.	Divisione
MinCulPop	Ministero della Cultura Popolare
MPI	Ministero della Pubblica Istruzione
PCM	Presidenza del Consiglio dei Ministri
SPD	Segreteria Particolare del Duce
ASAC	La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee
MACRO	Museo d'Arte Contemporanea Roma
CRDAV	Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive
MART	Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900
Car.	Fondo Carlo Carrà
Cra.	Fondo Tullio Crali
Dep.	Fondo Fortunato Depero
b.	busta
ds./dss.	dattiloscritto/i
f./ff.	foglio/i
fasc.	fascicolo
fig.	figura
ms./mss.	manoscritto/i
p./pp.	pagina/e
reg.	registro
tav.	tavola

INDICE

La via dei futuristi italiani alle Biennali di Venezia p. 11

Metodologia e strumenti d'indagine p. 21

ANNI VENTI

Nel «tempio dell'arte vivente» p. 25

«Il mal francese» p. 63

ANNI TRENTA

*Il futurismo è una «piaga delle esposizioni»: eterogeneità
dei fini tra futurismo e Biennale* p. 111

Il mercato delle opere futuriste alle Biennali degli anni Trenta p. 133

La critica negli anni Trenta p. 156

*Ricorrenze stilistiche e iconografiche
nelle opere futuriste alle Biennali (1930-1942)* p. 185

ANNI QUARANTA

L'organizzazione delle mostre p. 212

Il mercato delle opere futuriste alle Biennali degli anni Quaranta p. 227

La critica negli anni Quaranta p. 236

APPENDICE p. 250

BIBLIOGRAFIA p. 459

TAVOLE Tomo II

La via dei futuristi italiani alle Biennali di Venezia

Venezia: città che la bizzarra fantasia lagunare ha voluto rivestire di una strana atmosfera irreale, permeando la vita, gli abitanti e i pellegrini di uno stato d'animo di sogno e di contemplazione, lontano dalla realtà presente ed avvenire.

Solo raccogliendo l'eco profonda e universale delle Arti, Venezia ha ripreso oggi la sua missione nel mondo.

Da dominatrice del traffico marittimo, all'attuale dominio del mercato artistico internazionale.

Così al ritmo veloce di un motoscafo che fugge inalberando il suo profilo tagliente, ci distanziamo da questo – *museo galleggiante* – per raggiungere nei giardini reali il tempio dell'arte vivente¹.

Questo è l'inizio di un viaggio reale e simbolico da una Venezia onirica sospesa in una dimensione atemporale a una Venezia intraprendente che ha saputo in passato dominare il mare e si appresta oggi a raccogliere la propria missione nel campo dell'arte. Il motoscafo – non la «gondola, poltrona a dondolo per cretini»² – conduce il viaggiatore, il futurista Enrico Prampolini, all'esposizione internazionale d'arte di Venezia percepita come «tempio dell'arte vivente»³.

È un passaggio storico importante che segna l'ingresso alla Biennale del gruppo futurista guidato da Filippo Tommaso Marinetti. L'approdo a Venezia, nel 1926, è tuttavia il primo momento di una storia che si dipana senza soluzione di continuità per più di un decennio sino alla “mostra di guerra” del 1942. La partecipazione dei futuristi alla maggiore manifestazione della cultura artistica italiana fu costante, dicevamo, e sempre in forma collettiva. Riguardo al racconto di Prampolini non si può invece eludere quel riferimento a Venezia come dominatrice «del mercato artistico internazionale» perché, in fondo, la presenza dei futuristi alla Biennale rappresentò

¹ E. Prampolini, *L'avvenire, il presente e il passato delle arti plastiche alla XV Biennale Veneziana*, in «L'Impero», 25 aprile 1926.

² F.T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, *Contro Venezia passatista* (1910), in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2005 (VI ed.), p. 34.

³ E. Prampolini, *L'avvenire, il presente e il passato...* cit.

anche il tentativo di immergersi da protagonisti nelle dinamiche del proprio tempo per non rischiare di rimanerne esclusi. Infatti, la mostra veneziana, durante il ventennio, assunse un ruolo apicale nel sistema espositivo dello Stato fascista che ambiva, anche attraverso l'arte, a "rifare" gli italiani dando un nuovo corso alla nazione.

Nonostante l'importanza raggiunta dalla Biennale durante il fascismo non sono mai state ricostruite, nelle dinamiche profonde (artistiche, critiche, economiche e politiche), le relazioni che l'istituzione ebbe con il gruppo guidato da Filippo Tommaso Marinetti⁴. L'unica eccezione è rappresentata dalla piccola mostra *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, svoltasi a Ca' Giustinian nel 2009 in occasione della 53 *Esposizione Internazionale d'Arte* e proposta dal Laboratorio Internazionale di Semiotica dello IUAV di Venezia. Nel catalogo che accompagna la mostra una delle curatrici, Tiziana Migliore, dichiara di aver voluto applicare «il progetto foucaultiano di un'archeologia del sapere all'istituzione veneziana, per conoscerne le trasformazioni di pensiero nel

⁴ L'unico studio complessivo sulla partecipazione dei futuristi alle Biennali veneziane è, ad oggi, quello di T. Migliore, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in *Macchina di visione. Futuristi in Biennale. Scegli una stella, chiamala Futurismo, viaggerà*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009), a cura di T. Migliore, B. Buscaroli, Marsilio, Venezia 2009, pp. 25-115. Il tema della partecipazione dei futuristi alle Biennali veneziane è stato trattato parzialmente anche in M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Leo S. Olschki, Firenze 2011, pp. 227-252. Studi più specifici, dedicati alla partecipazione futurista – di gruppi o di singoli artisti – a un numero circoscritto di edizioni della Biennale, sono quelli di: D. Arich De Finetti, *Venezia 1926. Pannaggi e compagni nel padiglione «soviettista»*, in *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, Pinacoteca comunale, Palazzo Contini, 22 luglio - 15 ottobre 1995), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1995, pp. 65-82; G. Bianchi, *1926: la prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della Marcia su Venezia*, in «Venezia Arti», 16-17, 2003-2004, pp. 119-134; N. Boschiero, *Le partecipazioni di Fortunato Depero alla Biennale di Venezia*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 15, Atti della Giornata di Studio (Rovereto, Museo Civico, 14 dicembre 2005), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2006, pp. 37-45; C. Beltrami, *Il gruppo futurista Savaré alla Biennale di Venezia*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 15, Atti della Giornata di Studio (Rovereto, Museo Civico, 14 dicembre 2005), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2006, pp. 47-59; F. Tagliapietra, *Note su Giovanni Korompay inedito e sui futuristi veneti alle Biennali*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 17, Atti della Giornata di Studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 2007), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2008, pp. 43-54; G. Bartorelli, *Depero, Balla, Dottori e il "quadro pubblicitario". Un tema emergente nella pittura futurista alla Biennale del 1926*, in «Il Verri», n. 42, febbraio 2010, pp. 106-113.

tempo. [...] La mostra futurista in Biennale [...] verrà intesa come un dispositivo, alla maniera di Foucault, una “macchina visibile” che diventa tale articolandosi con un enunciabile»⁵. Adottando la semiotica, il saggio della studiosa ripercorre i rapporti intercorsi tra il futurismo e la Biennale in un arco temporale molto ampio che principia dalla visita alla mostra di un giovane Umberto Boccioni nel 1907 e si conclude con le retrospettive e le manifestazioni del dopoguerra⁶. Per questa ragione, nell’economia del testo, la parte dedicata alla presenza del gruppo marinettiano alla mostra (1926-1942) è tracciata in modo efficace ma necessariamente sintetico⁷. Non vi sono quindi approfondimenti relativi alle vendite, alla ricezione critica e alle opere esposte, aspetti che rivestono un ruolo importante per comprendere il senso di quell’immersione nella vita e nel proprio tempo che ha da sempre contraddistinto il movimento. Sotto questo profilo è invece esemplare il saggio di Giovanni Bianchi su *La prima volta dei futuristi alla Biennale*⁸ che tuttavia è cronologicamente circoscritto alla sola edizione del 1926. A ridosso del centenario⁹ della pubblicazione del *Manifeste du Futurisme* su «Le Figaro» il 20 febbraio 1909 è uscita un’importante monografia, con contributi di studiosi da tempo impegnati in un affondo critico sul movimento marinettiano¹⁰, dedicata ai *Futuristi alle Quadriennali*¹¹ che ha rappresentato uno spunto determinante per avviare una ricerca analitica anche sulla mostra veneziana.

Come accennavamo, l’arco cronologico preso in esame dal seguente studio si estende dal 1926 al 1942, periodo che coincise con la partecipazione collettiva del gruppo

⁵ T. Migliore, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in *Macchina di visione. Futuristi in Biennale. Scegli una stella e chiamala Futurismo, viaggerà*, catalogo della mostra (Venezia, Ca’ Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009), a cura di T. Migliore, B. Buscaroli, Marsilio, Venezia 2009, p. 27.

⁶ La studiosa ha inoltre dedicato una parte alla celebre mostra *Futurismo & Futurismi* curata da Pontus Hulten che si svolse a Palazzo Grassi nel 1986.

⁷ T. Migliore, *Macchina di visione...* cit., pp. 40-68.

⁸ 1926: *La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della marcia su Venezia*, in «Venezia Arti», 17-18, 2003-2004, pp. 119-134.

⁹ M.G. Messina, *Il futurismo nell’anno 2009. Un percorso fra le mostre*, in «Studiolo», 7, 2009, pp. 253-261.

¹⁰ Gli autori dei testi nel volume sono Gino Agnese, Giovanna Bonasegale, Mariateresa Chirico, Enrico Crispolti, Matteo D’Ambrosio, Anty Pansera.

¹¹ *I futuristi e le Quadriennali*, con testi di G. Agnese et alii, Mondadori Electa-La Quadriennale di Roma, Roma-Milano 2008.

marinettiano alle mostre lagunari. Per non incorrere nel rischio di eccessive ripetizioni che avrebbero appesantito inutilmente il discorso, si è ritenuto opportuno non procedere a una ricostruzione analitica per ciascuna edizione ma piuttosto di suddividere questi sedici anni in tre sezioni principali corrispondenti agli anni Venti, Trenta e Quaranta. Tale scelta è stata compiuta sulla base di due passaggi capitali nella storia dell'esposizione relativi, il primo, ai cambiamenti istituzionali e amministrativi che portarono, nel 1930, alla nascita dell'Ente autonomo e, il secondo, allo svolgimento, dopo la riforma legislativa del 1938, delle due Biennali di guerra. Inoltre le riforme dell'assetto istituzionale della mostra veneziana volute dal fascismo agli inizi degli anni Trenta coincisero anche con la pubblicazione del manifesto dell'aeropittura che determinò una nuova stagione delle ricerche tematiche e stilistiche in seno al movimento marinettiano.

Alle edizioni degli anni Venti a cui presero parte i futuristi sono stati dedicati due capitoli autonomi. Il primo ricostruisce i rapporti e le alleanze strategiche che condussero i seguaci di Marinetti dalla fase polemica, dalla cosiddetta «marcia su Venezia», alla prima esposizione nel «tempio dell'arte vivente»¹². Nelle parole di Prampolini si avverte il passaggio di un'epoca e il desiderio di riconciliazione con una mostra che, sebbene più volte accusata di conservatorismo, rimaneva comunque una delle più importanti occasioni espositive per il confronto artistico internazionale. La personale di Alexander Archipenko¹³, ospitata nel padiglione russo nel 1920, aveva indubbiamente preoccupato i futuristi che rischiavano, dopo la rottura con Mussolini, avvenuta in seguito al congresso fascista del maggio 1920¹⁴, di perdere non solo la

¹² E. Prampolini, *L'avvenire, il presente e il passato...* cit.

¹³ J.-F. Rodriguez, *Artisti russi alla XII Biennale (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerezova alla mostra individuale di Alessandro Archipenko*, in *Quaderni della donazione Eugenio da Venezia*, 14, Atti della Giornata di Studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 2004), Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2005, pp. 33-45.

¹⁴ Rispetto a questa vicenda e, in generale, ai rapporti tra futurismo, fascismo e politica si vedano tra i molti studi quelli di: R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario. 1883-1920* (1965), Einaudi, Torino 1995; G. Lista, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla edizioni, Milano 1980; *Futurismo, cultura e politica*, a cura di R. De Felice, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1988; C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze 1992; G. Berghaus, *Futurism and politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Berghan Books, Providence-Oxford 1996; A. D'Orsi, *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Salerno editrice, Roma 2009; M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e*

possibilità di incidere sulla politica del dopoguerra ma anche di veder usurpato a Venezia, nel contesto nazionale, il ruolo egemonico rivendicato sui movimenti d'avanguardia¹⁵.

Così nel 1924 il futurismo rientra prepotentemente in gioco. In occasione dell'inaugurazione della XIV Biennale Marinetti inscenò, alla presenza del re Vittorio Emanuele III e del ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile, una plateale protesta in cui denunciava «l'incapacità senile e antitaliana della Direzione, che massacra i giovani artisti italiani, invita i futuristi stranieri esclude sistematicamente tutti i futuristi italiani»¹⁶. La mostra ospitava in quell'edizione, sempre nel padiglione russo, molti artisti d'avanguardia come Kazimir Malevič, Alexandra Exter e, su posizioni meno estreme, Yuri Annenkov. Al rischio di veder sopravanzare i movimenti stranieri, che Marinetti considerava filiazioni del futurismo, si aggiungeva il concreto pericolo di uno scollamento del gruppo. Infatti, proprio nel 1924, un segnale preoccupante in questa direzione fu dato dalla partecipazione autonoma di Gerardo Dottori che fu palesemente osteggiata da Marinetti in accordo con Giacomo Balla¹⁷. Una svolta decisiva avvenne a fine anno, in occasione del Primo Congresso nazionale futurista e delle Onoranze nazionali a F.T. Marinetti. «Animatore d'italianità», quando il movimento ricuì lo strappo con Benito Mussolini. Il duce infatti pur partecipando alle manifestazioni, inviò un telegramma di adesione all'«adunata futurista che sintetizza[va] venti anni di grandi battaglie artistiche e politiche spesso consacrate col

Novecento, Olschki, Firenze 2011; E. Ialongo, *Filippo Tommaso Marinetti. The artist and his politics*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2015.

¹⁵ Sui rapporti tra futurismo e avanguardie internazionali nei primi anni Venti si veda il saggio di M. E. Versari, *I rapporti internazionali del futurismo dopo il 1919*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 577-606.

¹⁶ F.T. Marinetti, *Il Re disse: Che ha Marinetti?*, in «L'Ambrosiano», Milano, 12 giugno 1924. L'episodio ebbe ampia eco nella stampa nazionale. Un resoconto di quell'avvenimento si può leggere anche nel testo di L. Dudreville, *26 aprile 1924: presentazione a S.M. il Re V.E. III*, in R. Bossaglia, *Il «Novecento Italiano». Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 85-88.

¹⁷ M. Duranti, *Dottori: il futurista della natura dinamica*, in *Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato*, Tomo I, a cura di M. Duranti, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2006, p. 27.

sangue» e proseguiva affermando che il Congresso doveva essere un «punto partenza non arrivo»¹⁸.

Il primo capitolo ricostruisce quindi i rapporti che intercorsero fra i vertici della Biennale e il futurismo. Le relazioni e le strategie “politiche” furono complesse e coinvolsero anche una personalità del *milieu* culturale fascista in rapida ascesa, come Margherita Sarfatti, in quel periodo corifea del Novecento italiano e molto vicina a Mussolini. Per meglio comprendere le aspirazioni del movimento marinettiano intorno alla metà degli anni Venti si è accennato anche al confronto con le avanguardie russe che, dopo la Rivoluzione sovietica, avevano acceso la speranza di una sinergia tra rivoluzione artistica e politica anche in Italia. Tali vicende sono indubbiamente complesse e pertanto non sono state trattate con la pretesa di esaustività ma con l'intento di delineare in modo sintetico la dinamicità, intorno alla metà degli anni Venti, del dibattito sull'arte, premessa necessaria per comprendere gli sviluppi nella teoria e nella prassi degli anni successivi.

Il primo capitolo entra quindi nel vivo dello studio sulla partecipazione futurista alle Biennali attraverso l'analisi della critica di cui si è cercato di privilegiare quella di maggior spessore teorico e di maggior influenza sull'ambiente artistico. Si è infine indagato l'impatto dei seguaci di Marinetti sul mercato della mostra veneziana che ha evidenziato, in sintonia con le posizioni di Pica e della Sarfatti, membro della commissione per gli acquisti da destinare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, la predilezione verso le opere d'arte applicata futuriste. Il capitolo si conclude quindi con l'analisi formale e iconografica delle opere esposte, da cui si evince come siano soprattutto i “veterani” del movimento, Prampolini e Depero, a proporre un'arte *engagée* con espliciti riferimenti al fascismo e alla sua storia.

Si è ritenuto opportuno esaminare in un capitolo autonomo anche la XVI Biennale poiché, insieme ad elementi di continuità con quella del 1926, presenta anche decisive differenze: la prima è la nomina nel 1927 del nuovo segretario generale, Antonio Maraini, che rimase alla guida della mostra sino al 1944, mentre, la seconda, è rappresentata dall'ammissione, *sui generis* per i futuristi, attraverso il responso della giuria, formata in quell'occasione dallo stesso Maraini, Casorati, Martinuzzi, Sironi e Soffici. Sono assenti, in questa edizione, gli artisti che, dopo l'*Exposition internationale*

¹⁸ ACS, SPD, CO, fasc. 509446, 1 f. ds., Dispaccio telegrafico di B. Mussolini a F.T. Marinetti, s.l. [Roma], 22 novembre 1924.

des arts décoratifs et industriels modernes di Parigi, avevano svolto per il gruppo futurista il ruolo di testa di ponte a Venezia: Depero, Prampolini (che espone nella sezione del teatro) e Balla. La giuria concesse così l'invito alle nuove leve, tra cui figurava anche un giovane Aligi Sassu. Il rinnovamento nelle file futuriste fu apprezzato dalla critica che in quell'edizione fu tuttavia impegnata a denunciare le aberrazioni delle opere ospitate nelle sale della Scuola di Parigi. Proprio in riferimento alla mostra ordinata da Tozzi e Paresce la critica iniziò a tessere alla Biennale i primi espliciti nessi, a fine denigratorio, fra arte d'avanguardia internazionale e sionismo. La presunta esistenza di questi legami diverranno, nella campagna stampa del 1938, uno degli argomenti principe adottati dalle fazioni più virulente e conservatrici del fascismo ai danni dell'arte moderna. Nel dibattito artistico degli anni Venti, e non solo, ricorre con sempre maggior insistenza l'idea – esplicita o implicita – che esista un carattere nazionale distintivo dell'arte italiana che il fascismo ebbe l'ambizione di interpretare nel segno della continuità e dell'innovazione. L'inizio del secondo capitolo è quindi dedicato, senza la pretesa di esaustività, a questo tema che per la sua complessità avrebbe richiesto uno studio specifico che esula tuttavia dai fini di questa ricerca. Si accenna inoltre brevemente anche alle richieste provenienti dal sindacalismo artistico a cui il fascismo rispose con una riforma in senso corporativo e un nuovo sistema espositivo delle arti.

La seconda sezione, relativa agli anni Trenta, è ripartita in tre capitoli che trattano, secondo un ordine cronologico, le relazioni tra i vertici della Biennale e il futurismo, le vendite e la critica. Più specificamente il primo capitolo presenta una sintesi dei passaggi legislativi fascisti che coinvolsero la Biennale a partire dalla creazione dell'Ente autonomo sino all'approvazione del nuovo statuto nel 1938. Si descrivono inoltre le modalità di accesso alla mostra e l'istituzione dei concorsi che rappresentarono, non solo un modo «per indurre gli artisti a partecipare più intimamente con le loro opere al travaglio di rinnovamento della vita nazionale, e [...] [a] far sì che il Regime, in tutti i suoi vari organi politici e sociali, porgesse agli artisti una prova diretta e tangibile del suo interessamento»¹⁹ – come affermò Maraini – ma anche una risorsa per supplire alle carenze di un sistema espositivo che si rivelò sotto molti aspetti inadeguato a corrispondere alle alte finalità assegnategli. Si ripercorrono poi i contrasti

¹⁹ A. Maraini, *I premi alla XVII Biennale. Loro origine - sviluppo - risultato*, in *Estratto dalla «Rivista di Venezia»*, Venezia, ottobre 1930, p. 1.

tra i futuristi e i vertici della Biennale rispetto ai quali dirimente fu l'azione del duce a tutto vantaggio dei primi. Il futurismo rappresentò quindi un corpo estraneo rispetto alle mostre e agli orientamenti estetici di Maraini che, se fosse stato libero di scegliere, avrebbe probabilmente ammesso, tra i seguaci di Marinetti, solo una ristretta selezione formata, ad esempio, da Depero e Prampolini.

Il secondo capitolo relativo agli anni Trenta verte sulle vendite futuriste. Seguendo un ordine cronologico gli acquisti vengono considerati in base alla tipologia degli acquirenti, pubblici o privati, e in relazione al contesto generale. Nel mercato futurista alle Biennali degli anni Trenta emerge con chiarezza il ruolo preminente dello Stato che distribuì in modo equanime le proprie preferenze sia verso le opere più astratte e d'avanguardia di Prampolini, Fillia e Depero sia verso gli esiti dell'aeropittura documentaria o lirica di Tato e Dottori. L'esiguo collezionismo privato si dimostrò meno audace rispetto a quello statale, poiché, se si escludono gli acquisti effettuati da Alice Garrett nel 1932, dall'ingegnere Giovanni Negretti nel 1934 e dal marchese Antonio Roi nel 1936, appare chiaro l'orientamento verso l'aeropittura "fotografica" di Tato e Korompay. Nel 1938 inizia invece un'ascesa nel mercato futurista di Tullio Crali che ne diverrà l'assoluto protagonista negli anni Quaranta.

Il terzo capitolo di questa sezione è rivolto allo studio della critica coeva ed è suddiviso per edizione. Come nel caso delle Biennali degli anni Venti si è dato particolare rilievo alle voci più significative del panorama critico italiano, cercando di seguire, laddove possibile, il sottile *fil rouge* che le accomunava. Ciò che colpisce è l'assenza di violente polemiche e di reazioni scandalizzate di fronte alle opere futuriste, che suscitano semmai un senso di *déjà-vu* o peggio ancora di monotonia. Esempio sotto questo profilo è il giudizio di Marchiori che nel 1932 definisce i seguaci di Marinetti dei «passatisti». Non diversa è la posizione "novecentista" di Carrà che oltre a ribadire la stanchezza delle proposte del movimento ne rileva l'estraneità alla tradizione italiana. Infatti paradossalmente le recensioni favorevoli sono in molti casi originate proprio dalla constatazione di un ritorno all'ordine della compagine marinettiana.

Questo orientamento della critica non sembra tuttavia determinato da una generica avversione nei confronti del futurismo, dal momento che un artista come Enrico Prampolini, la cui presenza alle Biennali con opere d'avanguardia fu forte e costante, rappresentò spesso l'eccezione nei giudizi negativi. Tra l'altro nel 1936 le opere d'ascendenza francese venute di elementi espressionistici presentate da Pippo Oriani e Franco Costa ottennero il plauso proprio di Giuseppe Marchiori e Carlo Carrà.

Il ruolo e il valore preminente rispetto alla compagine marinettiana di Enrico Prampolini alle Biennali appare evidente ed è confermato sia dalla critica che dagli esiti del mercato futurista. Ma di questo, in fondo, era cosciente anche Marinetti che nel 1941 lo definì «il maggiore pittore del nostro tempo»²⁰.

Un capitolo di raccordo tra la seconda e la terza parte è dedicato allo studio di alcune ricorrenze stilistiche e iconografiche presenti nelle opere futuriste esposte alle Biennali dal 1930 al 1942, sia nell'ambito dell'aeropittura documentaria di Tato, Ambrosi e Crali che in quello più astratto di Prampolini, Fillia e del gruppo torinese. In questo senso si è descritto, ad esempio, il progressivo abbandono nella seconda metà degli anni Trenta dei residuali elementi d'astrazione e di deformazione di matrice boccioniana in favore di una pittura più aderente al dato referenziale. In questo processo di progressivo avvicinamento alle modalità di rappresentazione realistica si sono evidenziati alcuni casi emblematici di derivazione iconica dei dipinti da immagini fotografiche. Si è infine tracciata la vicenda riguardante l'abbandono del gruppo da parte di Fortunato Depero considerato, insieme a Balla e Prampolini, il *trait d'union* tra la prima generazione futurista e quella attiva negli anni Venti e Trenta.

La terza sezione, relativa agli anni Quaranta, è suddivisa in tre capitoli dedicati rispettivamente all'organizzazione dell'esposizione, al mercato e alla ricezione critica. Nella prima parte si ripercorrono quindi gli avvenimenti di maggior rilievo concernenti il rapporto tra Biennale e Stato e ai cambiamenti organizzativi che riguardarono l'accesso alla mostra attraverso la "rotazione" degli inviti.

Il mercato futurista alle Biennali di guerra è di particolare interesse perché registra l'inversione radicale del predominio, pressoché assoluto negli anni Venti e Trenta, degli investimenti pubblici rispetto a quelli privati. Questo collezionismo è formato, nel caso della compagine marinettiana, soprattutto da un'imprenditoria industriale aperta verso i processi di modernizzazione del paese che dimostrò una predilezione particolare verso le opere aeropittoriche di tipo "fotografico", come quelle di Crali, che divenne l'indiscusso protagonista del mercato futurista. Rimase tuttavia aperto, in questo contesto, uno spazio per un collezionismo raffinato che s'indirizzò invece, come nel caso di Alberto Della Ragione, verso le opere di Enrico Prampolini.

²⁰ F.T. Marinetti, *Prefazione*, in *XLI Mostra della Galleria di Roma con le opere del pittore futurista Enrico Prampolini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria di Roma, febbraio-marzo 1941), s.l., s.d. [1941], p. 12.

L'ultimo capitolo è dedicato alla critica che, se nel 1940 ritornava sulla monotonia delle opere futuriste, tanto da suggerire a Guttuso l'idea di un «manierismo a base di spazi azzurri»²¹, nel 1942 decretò invece l'affermazione dei seguaci di Marinetti come anticipatori di un genere, quello aeropittorico, divenuto con la guerra di cogente attualità. Tuttavia, come notava Guttuso nel succitato articolo, le rappresentazioni dei bombardamenti realizzate dai futuristi sembravano «pioggia di rugiada», in cui era messa in scena un'attualità edulcorata che rimuoveva la morte e gli aspetti drammatici del conflitto.

²¹ R. Guttuso, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, in «Le Arti», III, 1, ottobre-novembre 1940, p. 51.

Metodologia e strumenti d'indagine

Considerata la sterminata letteratura sul futurismo, non sempre di adeguato spessore scientifico, si è privilegiato per questa ricerca un approccio filologico-archivistico. Vertendo lo studio sulla partecipazione futurista alle esposizioni internazionali di Venezia si è individuato come campo privilegiato d'indagine l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale che, dalla fine degli anni Venti, iniziò a raccogliere non solo il materiale prodotto dall'amministrazione della mostra e dai vari uffici che la componevano, ma anche la documentazione (fotografie, libri, cataloghi, opuscoli, ecc.) relativa all'arte contemporanea italiana e straniera. In un appunto per il duce del 1933 si affermava che «“l'Archivio storico d'arte contemporanea”, annesso alla Biennale [aveva] assunto, dopo soli 4 anni dalla sua istituzione, un'importanza considerevole tanto che [poteva] disporre già di una biblioteca di quasi duemila volumi e di una fototeca di oltre seimila negative e di circa novemila fotografie»²².

Prima di illustrare le serie archivistiche analizzate è necessario premettere alcune considerazioni relative alla difficoltà di fruizione e accesso al prezioso materiale documentario conservato presso l'ASAC²³. Infatti la ricerca è stata resa particolarmente gravosa dal divieto all'utente di riprodurre digitalmente qualsiasi tipologia di documento. Pertanto l'unica modalità per raccogliere il materiale utile alla ricerca è stato quello di svolgere delle sedute di spoglio e trascrizione che hanno rallentato in modo considerevole la prima fase del lavoro²⁴.

La prima serie archivistica consultata capillarmente in relazione alle edizioni della Biennale comprese tra il 1926 e il 1942 è quella prodotta dall'Ufficio trasporti. Quest'ultima che ha consentito di comprendere quali opere fossero giunte a Venezia e

²² ACS, PCM, 1931-1933, fasc. 14.1.734, Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte, 4 ff. dss., Dr. Temperini, Appunto per S.E. il capo del Governo.

²³ L'esigenza di un lavoro sulla memoria era stato condotto dagli organizzatori della Biennale già a partire dalle prime manifestazioni della mostra e comunque precedentemente all'apertura ufficiale dell'Archivio Storico nel 1928. Si vedano a riguardo W. Dorigo, *Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia*, in «Estratto della rivista “Rassegna degli Archivi di Stato”», 36, n. 3, Roma 1976, pp. 780-787; M. Perosin, *Per una biblioteca di immagini del moderno. Storia, ruoli e usi della fotografia d'arte dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia (1946-1958)*, tesi di dottorato, Scuola di Dottorato in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari - IUAV, XXV ciclo, rel. F. Castellani, L. Corti, 2015.

²⁴ Desidero in questa sede ringraziare il personale che lavora nella sede dell'ASAC che, con molta gentilezza e professionalità, ha sempre comunque cercato di venire incontro alle mie richieste.

quali fossero state poi effettivamente esposte. Emblematici sono i casi di Renato Di Bosso e Giulio D'Anna che videro, rispettivamente nel 1934 e nel 1936, le loro opere a soggetto sacro perché non in linea con l'indirizzo aeropittorico voluto da Marinetti²⁵. A partire dal 1932 l'Ufficio trasporti aveva istituito dei fascicoli per ogni singolo artista che, oltre alle notizie sulla quantità e i titoli dei lavori pervenuti, contenevano anche la corrispondenza relativa alle pratiche di arrivo e rispedizione. Le informazioni contenute in questi documenti sono raramente prese in considerazione perché ritenute pleonastiche rispetto a quelle del catalogo, mentre hanno offerto un solido punto di partenza per considerare le scelte operate in sede di allestimento da parte di Marinetti, Prampolini e Fillia. Solitamente, infatti, il capo del futurismo non esprimeva indicazioni particolarmente precise sui lavori da inviare a Venezia, ma si limitava piuttosto a segnalare il tema a cui attenersi. Rispetto a questa prassi ci furono comunque delle eccezioni come testimonia il telegramma inviato dal capo del futurismo a Regina Bracchi²⁶ affinché spedisse alla XXII Biennale la scultura «piccola città porto»²⁷. Sicuramente sotto questo profilo il rapporto degli artisti con Marinetti fu dialettico. Lo si evince, ad esempio, dalla lettera che Tullio Crali gli inviò nel 1937 per renderlo partecipe sull'indirizzo delle sue ultime ricerche. L'artista avrebbe voluto infatti esporre in una saletta o parete del padiglione futurista dei lavori ispirati a *I fiori del male* di Baudelaire²⁸.

²⁵ Nel 1936 Oronzo Abbatecola aveva inviato il dipinto *La sacra famiglia* e una *Madonna* di cui risulta esposta solo la prima con il n. 2. Giulio D'Anna aveva invece in quell'anno inviato tre opere: *Madonnina*, *Mistero di maternità* e *Sfere erotiche*, di cui fu esposta solo quest'ultima.

²⁶ Si veda a riguardo P. Sacchini, *Regina Bracchi. Dagli esordi al Secondo Futurismo*, Scripta, Verona 2013, p. 334.

²⁷ P. Sacchini, *Regina Bracchi...* cit., p. 334.

²⁸ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Filippo Tommaso Marinetti Papers, Box 9, Folder 364, Lett. ms. di T. Crali a F.T. Marinetti, Rovigo, 1 novembre 1937, «Carissimo Marinetti, Ti ringrazio per le comunicazioni circa la Biennale di Venezia. Presentemente sono dietro a lavorare su soggetti presi da "I Fiori del male" di Baudelaire; è mio proposito fare a Milano una Mostra personale futurista ispirata esclusivamente su Baudelaire. Sarei molto contento se questi quadri potessi prima esporli a Venezia alla Biennale in una saletta o parete del padiglione futurista. Ti sarò grato se risponderai qualcosa in merito e se farai in modo che questa volta io possa presentarmi in modo più completo di quanto non abbia potuto fare nelle altre mostre. Se ci fossero degli ostacoli di carattere materiale o morale e tu non potessi soddisfare questa mia richiesta allora allestirò dei lavori esclusivamente sui temi da te assegnati. Non preoccuparti di se sono muto, è mia abitudine lavorare in silenzio, e lavorare sempre. Attendo tua risposta Crali».

Se Marinetti non escluse una certa dialettica all'interno del movimento, certamente diede alle sale futuriste degli anni Trenta e Quaranta un indirizzo piuttosto preciso legato ai temi dell'aeropittura e della guerra.

Un'altra serie sulla quale vale la pena di soffermarsi è quella dei «Copialettere», registri formati da fogli di carta velina in cui veniva copiata la corrispondenza in uscita dalla segreteria della Biennale. Questi documenti, solitamente inaccessibili a causa della loro fragilità e del loro stato conservativo, sono stati cortesemente ed eccezionalmente messi a disposizione per lo svolgimento della ricerca. Si è pertanto deciso, considerata la loro importanza, di riportarli in un'apposita appendice. La cattiva condizione conservativa è aggravata dal fatto che numerose lettere scritte da Vittorio Pica sono oggi purtroppo completamente perdute. Anche il tentativo di rendere visibili questi documenti esponendoli alla luce di una lampada di Wood ha dato esiti negativi.

Sono state poi prese in esame presso l'ASAC le serie dell'Ufficio vendite e quella delle cosiddette «Scatole nere», buste in cui veniva riversata una documentazione piuttosto eterogenea relativa all'organizzazione delle mostre che andava dalla corrispondenza con gli artisti ai verbali delle varie commissioni e giurie, sino al materiale a stampa e alle schede di notificazione. Si tratta comunque, è bene precisarlo, di centinaia di buste contenenti documenti non catalogati singolarmente e di cui non esiste notizia nel database della Biennale. Le altre serie archivistiche prese in esame sono quelle degli «Artisti», dell'«Attualità e allestimenti», conservati nella Fototeca, e la Raccolta documentaria artisti che contiene materiali eterogenei come opuscoli, articoli di giornali e riviste, schede informative e, in alcuni casi, anche le schede di notificazione. Infine ha avuto una grande importanza nello studio delle Biennali veneziane la serie «Raccolta documentaria Arti visive» che contiene sostanzialmente la rassegna stampa dell'epoca con migliaia di ritagli di giornale e pagine di riviste suddivisi per edizione.

L'attività della Biennale negli anni presi in esame, e in particolare dopo la nascita dell'Ente autonomo, si svolse sempre sotto l'egida dello Stato fascista. Si è quindi ritenuto opportuno condurre una ricerca mirata anche presso l'Archivio Centrale dello Stato, in cui sono conservati i fondi relativi alla Presidenza del Consiglio dei Ministri e al Ministero della Pubblica Istruzione (che diverrà poi Ministero dell'Educazione Nazionale) da cui dipendeva la Divisione Antichità e Belle Arti. Sono stati inoltre esaminati i fondi del Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare relativi a Filippo Tommaso Marinetti e della Segreteria particolare del duce, in riferimento ai fascicoli di

Antonio Maraini, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, dell'Esposizione Biennale Internazionale di Venezia e Filippo Tommaso Marinetti.

Si è pertanto ritenuto opportuno procedere con affondi mirati presso alcuni archivi che conservano materiale di particolare interesse ai fini della ricerca. È il caso del Fondo Enrico Prampolini del Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive del Macro di Roma; dei Fondi Fortunato Depero, Tullio Crali, Carlo Carrà e Mino Somenzi presso l'Archivio del '900 del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Infine alcune ricerche sono state condotte anche sulla documentazione conservata in forma digitale dalla Beinecke Rare Books & Manuscript Library della Yale University in relazione alle carte di Filippo Tommaso Marinetti.

I futuristi esposero alle Biennali un numero di opere estremamente elevato, che sfiorò il migliaio. Pertanto l'apparato iconografico che accompagna il testo non ha pretesa di esaustività. L'indirizzo archivistico adottato dalla ricerca ha indotto a privilegiare la riproduzione di opere di cui fosse conservata una testimonianza fotografica presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Inoltre, lo scarso numero di monografie scientifiche relative ai futuristi attivi tra gli anni Venti e Quaranta ha reso particolarmente complesso il lavoro di identificazione delle opere. Al contrario molti cataloghi presentano opere false o ridipinte in seguito dagli stessi futuristi. Al fine dell'identificazione un altro problema rilevante è stato quello del cambiamento dei titoli o della loro genericità: molti, ad esempio, venivano genericamente indicati con il solo titolo di *Aeropittura*. Pur avendo raccolto i dati relativi alla tecnica, alle misure e al luogo di conservazione si è preferito ometterli per l'impossibilità di verificarli personalmente e per non creare eccessive difformità laddove questi erano carenti o inesatti. S'è invece deciso di seguire la numerazione che compare nei cataloghi delle Biennali riportata in bibliografia. Laddove i titoli sono identici, come ad esempio nel caso dei tre *Paesaggi femminili* presentati da Prampolini nel 1930, si è segnalata la dubbia identificazione con un asterisco accanto al numero della figura. Si è inoltre ritenuto opportuno, per evitare eccessive difformità, mantenere sempre i titoli delle opere così come compaiono nei cataloghi delle mostre.

Nel «tempio dell'arte vivente»

XVI Biennale (1926)

La modernità, la contesa fra Stati per l'affermazione del «genio nazionale» e la funzionalità del loro apparato tecnico-industriale, sono i temi cardine intorno ai quali si svolgono le riflessioni²⁹ di Ugo Nebbia³⁰ sulla partecipazione italiana all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* che ebbe luogo a Parigi nel 1925³¹. Anche Margherita Sarfatti³², critico di punta del «Popolo d'Italia» e corifea del

²⁹ U. Nebbia, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in «Emporium», vol. LXII, n. 367, luglio 1925, pp. 17-36.

³⁰ Su Ugo Nebbia (1880-1965) si veda R. Cara, (ad vocem) Nebbia, Ugo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, p. 71.

³¹ Sull'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* si veda da ultimo: *1925, quand l'Art déco séduit le monde*, catalogo (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 ottobre 2013 - 17 febbraio 2014), sous la direction de E. Bréon, P. Rivoirard, Norma éditions, Paris 2013; tra i principali studi sull'Art déco si vedano: R. Bossaglia, *L'art déco*, Laterza, Roma-Bari 1984; *Art Deco 1910-1939*, edited by C. Benton, T. Benton, G. Wood, Victoria and Albert Museum, London 2003.

³² Su Margherita Grassini Sarfatti (1880-1961) si vedano: S. Marzorati, *Margherita Sarfatti. Saggio biografico*, Nodo libri, Como 1990; P.V. Cannistraro, B.R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, Mondadori, Milano 1993; S. Urso, *La formazione di Margherita Sarfatti e l'adesione al fascismo*, in «Studi Storici», a. 35, gennaio-marzo 1994, pp. 153-180; *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio - 12 ottobre 1997), a cura di E. Pontiggia, Skira, Milano 1997; S. Salvagnini, *Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-1932*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 4, a cura di V. Baradel, G. Dal Canton, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1998, pp. 49-56; S. Urso, (ad vocem) Grassini, Margherita, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 703-707; Ead., *Margherita Sarfatti. Dal mito del dux al mito americano*, Marsilio, Venezia 2003; K. Wieland, *Margherita Sarfatti. L'amante del Duce*, UTET, Torino 2006; R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti. La donna che inventò Mussolini*, Colla, Costabissara 2010; S. Storch, *Margherita Sarfatti and Il Popolo d'Italia: National Classicism between Tradition and Modernity*, in «Modern Language Review», vol. 108, part 4, October 2013, pp. 1135-1155; E. Barisoni, *Margherita Grassini Sarfatti critica d'arte 1919-1939. Mart, Archivio del '900, Fondo Margherita Sarfatti*, tesi di dottorato, Scuola di Dottorato di Studi Umanistici, Università degli Studi di Verona, XXVII ciclo, tutor V. Terraroli, 2015.

gruppo Novecento, apre il suo articolo³³ esprimendo il senso che la modernità avrebbe dovuto assumere per gli artisti italiani presenti nella capitale francese. La questione era ineludibile, poiché l'evento richiedeva per statuto ai partecipanti una profusione di energie nella direzione del moderno, mentre al contempo censurava – come sottolinea la stessa Sarfatti – «ogni imitazione, contraffazione o copia dell'antico»³⁴. La modernità, certo, ma quale modernità? Ugo Nebbia e Margherita Sarfatti, entrambi ascrivibili a un moderato filoneismo, affrontano la questione secondo prospettive critiche differenti: il primo ritiene che la rappresentanza italiana abbia intrapreso il «retto sentiero della prudente tradizione», finendo però – soprattutto al confronto con le altre nazioni – per trasmettere dell'Italia un'idea di arretratezza e inadeguatezza nel campo delle arti decorative; la seconda, invece, assolve le scelte dei commissari italiani e plaude al richiamo alla tradizione latina e classica che, qualora sia la risultante di una profonda meditazione, è garanzia per preservare l'arte «dagli agguati del falso nuovo»³⁵. Pur esprimendo pareri differenti sull'esito della spedizione italiana, i due critici concordano *de facto* sulla matrice tradizionalista delle sue proposte: il rischio, di cui entrambi sembrano consci, era quello di rifugiarsi per eccessiva «saggezza» – laddove essa, come scrive Nebbia, «in certe circostanze appare virtù piuttosto deprimente»³⁶ – nell'alveo rassicurante del passato, in controtendenza a una scena internazionale dominata dal modernismo. Del resto, escluse alcune frange 'estremiste'³⁷, si poteva comunque

³³ M. Sarfatti, *La mostra delle arti decorative a Parigi*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», a. III, n. 10, ottobre 1925, pp. 50-54.

³⁴ Ivi, p. 50.

³⁵ Ivi, p. 53.

³⁶ U. Nebbia, *L'Italia...* cit., p. 18.

³⁷ Il riferimento è ovviamente al padiglione dell'Unione Sovietica citato, quale punta estrema di un avanguardismo minaccioso, sia da Nebbia: «Poiché, neanche a farlo apposta, mentre da un lato abbiamo un saggio tutt'altro che ortodosso di quanto ha osato perfino la prudentissima Inghilterra per non sfigurare del tutto in una mostra di pretese nettamente moderne, e dall'altro pare irrida a tutto il nostro conservatorismo un immane semaforo cementizio, simile alla sezione di un aeroplano, sovrastante un padiglione di prete intenzioni cubistiche; dietro, quasi per irritarci, abbiamo la minaccia di guai maggiori coll'economico, ma ben significativo, spunto del "suprematismo" architettonico del Padiglione dei Sovietti russi. Spunto che può benissimo sfuggire al nostro comprendonio, pur additandoci mete da cui mostriamo davvero l'intenzione di tenerci lontani come da una catastrofe senza rimedio», Ivi, p. 22; sia dalla Sarfatti: «A Parigi, l'arte di avanguardia ha le sue pattuglie di punta estrema nel padiglione dei Soviets (rozzo, schematico e brutto) e nel più complesso stand futurista italiano del Grand Palais», M.

ravvisare nell'insieme della mostra – sempre secondo Nebbia – «una sintesi dei multiformi sforzi dell'arte dei nostri tempi [...]. Quasi sempre d'una vivacità che [...] arriva a vincere certe nostre prevenzioni, con una vibrazione di forme e di toni di singolare efficacia»³⁸.

In questo contesto la partecipazione di un piccolo drappello futurista – rappresentato da Balla, Depero e Prampolini – sembra assumere un valore 'salvifico', vivificante, come lascerebbero intendere le parole, apocrife o meno che siano, pronunciate da Vittorio Pica: «I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi»³⁹. In questo caso, la frase attribuita al segretario della Biennale veneziana intreccia, al momento opportuno, una pluralità di funzioni e interessi eterogenei. Ne sono in qualche modo testimonianza gli stessi giudizi espressi da Nebbia⁴⁰ e dalla Sarfatti⁴¹ che, con differenti presupposti, ricorrono

Sarfatti, *la mostra delle arti...* cit., p. 52. Sul padiglione russo a Parigi si veda: S.F. Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi. 1925*, Officina, Roma 1979.

³⁸ U. Nebbia, *L'Italia...* cit., p. 20.

³⁹ *Il Gruppo Futurista italiano alla XV Biennale di Venezia. La Mostra annunciata da F. T. Marinetti in un'intervista alla "Gazzetta di Venezia"*, in «La Gazzetta di Venezia», 13 febbraio 1926.

⁴⁰ U. Nebbia, *L'Italia...* cit., pp. 26-27: «Abbiamo, è vero, l'avanguardia dei Futuristi, installatasi piuttosto in ritardo fra i nostri espositori del *Grand Palais*, con una vibrazione spigliata di toni e di forme, sia pure fra qualche accento piuttosto rischioso, che non sembra destare sgomento, se non in qualche più cocciuto negatore di tale vivace espressione di un fervore nettamente moderno; visto che sanno mostrare come, al di fuori di certi presupposti cerebrali che hanno fatto il loro tempo, vi può essere virtù creativa in certe loro espressioni a base di vividi accordi di colore di simpatica originalità e di geniali arabeschi di linee. Cose tutte che si manifestano ormai, non come assurda negazione d'ogni valore precedente, non come urti deliberati al comune sentimento estetico; ma sovente come mete raggiunte con fervore d'ingegno; le quali, specie nel campo dell'arte decorativa, si debbono considerare senza sospettosa curiosità, per quel tanto che hanno indubbiamente aggiunto alla sensibilità moderna, attraverso tendenze ben definite per colorazioni festosamente pure, larghe di spunti felici, dove il gusto e la moda hanno imparato del resto ad esercitarsi, come possiamo vederci all'intorno esempi all'infinito».

⁴¹ M. Sarfatti, *La mostra delle arti...* cit., p. 52: «Noi italiani obbedimmo fra i primi a questo bisogno di reazione, in complesso sano persino nei suoi eccessi. Dalle nostre città storiche partì il grido di guerra futurista contro i musei e il chiaro di luna romantico, si sferrò la parola d'ordine di esaltazione della macchina e della fabbrica, della estetica dinamica e precisa. A Parigi, l'arte di avanguardia ha le sue pattuglie di punta estrema nel padiglione dei Soviets (rozzo, schematico e brutto) e nel più complesso stand futurista italiano al *Grand Palais*. Le concezioni architettoniche e i progetti e gli abbozzi di decorazioni e messe in scena teatrali di Enrico Prampolini e Giacomo Balla attestano uno sforzo ardente. Fortunato De Pero [sic!] espone i suoi pannelli decorativi di panno a mosaico, dagli smaglianti toni e dalla finissima esecuzione, stilizzati nel colore e nella forma con un gusto squisito e personale, sebbene

all'esempio delle sale futuriste per attenuare le critiche di conservatorismo rivolte al padiglione italiano. Nelle opere di Balla, Depero e Prampolini i due critici ravvisano l'espressione di un'arte d'avanguardia ormai storicizzata, i cui aspetti rivoluzionari sono stati smussati e assimilati nel gusto corrente, soprattutto attraverso le arti decorative.

Persuasi di essere gli unici rappresentanti di un'arte veramente moderna in Italia, convinzione corroborata ai loro occhi anche dagli esiti e dalla partecipazione alla mostra parigina⁴², i futuristi riprendono a tessere le fila di un dialogo con i vertici della Biennale di Venezia al fine di ottenere l'ammissione alla mostra⁴³. I primi rapporti epistolari avvengono nell'estate del 1925. Sebbene non si conosca direttamente la prima missiva di Marinetti, possiamo stabilirne il termine *ante quem* e almeno parte dei contenuti attraverso le risposte di Vittorio Pica e Giovanni Bordiga, rispettivamente

ricordi le esasperazioni parossistiche dei famosi balli russi. Pure del De Pero [sic!], son da notare i fantocci in legno piallato e dipinto, per la loro originale ricerca di volumi e di ritmi. Ma un paese come l'Italia, dalle doviziose e splendide tradizioni, può e deve esso rinnegare e ripudiare in blocco tutta quanta la sua tradizione? Si potrà dunque chiamarsi nuovi e modernissimi nutrendosi di reminiscenze, ispirazioni e derivazioni babilonesi o medievali; e sotto pena di passare per antiquati parrucconi, e per rifacitori senza inventiva propria, sarà invece proibito ricordarsi delle belle forme, della chiara, semplice, formidabile logica delle nostre epoche latine e classiche?».

⁴² Sulla partecipazione futurista all'Esposizione di Parigi si veda: F. Pirani, «*I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi*». *La contrastata presenza futurista all'Exposition des Arts Décoratifs del 1925*, in «Studi di Storia dell'Arte», n. 67, 1999, pp. 39-50. Si veda, ad esempio, il giudizio positivo espresso sul periodico pubblicato a Venezia da Paolo Foscari e Renzo Bertozzi e vicino ai futuristi: *Un gruppo futurista dell'Esposizione di Parigi*, in «La Nuova Venezia», 15 agosto 1925, p. 4, «Grande successo all'Esposizione d'Arti decorative di Parigi della Mostra del Gruppo futurista Italiano - I lavori di Balla, Depero, Prampolini hanno vivamente interessato, ed hanno avuto il potere di rialzare le sorti della Sezione italiana, così malinconicamente rappresentata dal lussuoso ma, vuoto e vano padiglione dell'architetto Brasini».

⁴³ Si vedano a tal proposito gli studi di D. Arich de Finetti, *Venezia 1926: Pannaggi e compagni nel padiglione «sovietista»*, in *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, catalogo della mostra (Macerata 1995), a cura di E. Crispolti, Milano 1995, pp. 65-82; G. Bianchi, *1926: la prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della Marcia su Venezia*, in «Venezia Arti», 16-17, 2003-2004, pp. 119-134. Vorrei precisare che i documenti conservati all'ASAC relativi alla partecipazione dei futuristi alla Biennale del 1926, ai quali faccio riferimento, sono già stati pubblicati, secondo criteri esemplari, nei saggi succitati.

segretario generale e presidente dell'esposizione veneziana⁴⁴. La laconica lettera⁴⁵ di Pica, scritta il 28 luglio, non si esprime in merito alle questioni sollevate dai futuristi, delegando ogni decisione al presidente e al consiglio direttivo della mostra. Bordiga risponde alcuni mesi dopo, in ottobre, spiegando – regolamento alla mano – che non può accogliere le richieste futuriste, né quella di ottenere «almeno cinque stanze alla prossima Esposizione veneziana», né quella di lasciare a Marinetti la scelta esclusiva degli artisti da invitare⁴⁶. Nei passi successivi della lettera, lo zelo dimostrato da Bordiga nel precisare al capo del futurismo che «figureranno come invitati taluni artisti che – se non vi aderiscono attualmente – parteciparono in passato al movimento ch'Ella presiede»⁴⁷ ha il sapore della beffa. A questo punto i futuristi sono già esclusi dagli inviti, anche se la giuria potrebbe ancora ammettere alcune loro opere e, in questo caso, radunarle «in una sala, o in una parete, in modo da costituire un gruppo organico»⁴⁸.

Sembrerebbe ripetersi un copione più volte andato in scena negli ultimi anni, ma qualcosa improvvisamente cambia. Nel febbraio del 1926 il segretario della Biennale si rivolge attraverso una lettera al «carissimo Marinetti», dimostrandosi disposto a concedere «una sala di media grandezza [...] ai tre pittori dell'Esposizione parigina d'arte decorativa Balla, Prampolini e De Pero [sic!]»⁴⁹. Le ragioni di tale capovolgimento non sono chiare, ma è certamente poco attendibile la ricostruzione fornita da Pica che sostiene di aver in passato «aperto le porte» della Biennale a

⁴⁴ Su Giovanni Bordiga (1854-1933) si veda *L'opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia tra fine Ottocento e inizio Novecento*, atti della Giornata di studio (Venezia, Ateneo veneto, 16 novembre 2012), a cura di G. Zucconi, Ateneo veneto, Venezia 2014.

⁴⁵ La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Copialettere, 190, Lett. ms. di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 28 luglio 1925, p. 65. D'ora in poi «La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico» verrà citata solo con l'acronimo «ASAC». Va inoltre precisato che i Copialettere sono volumi formati da fogli numerati di carta velina sui quali i funzionari della Biennale ricopiavano la corrispondenza in uscita dagli uffici, di conseguenza si tratta, per la precisione, di minute di lettere e telegrammi.

⁴⁶ ASAC, Copialettere, 190, Lett. ms. di G. Bordiga a F.T. Marinetti, Venezia, 12 ottobre 1925, p. 273.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ ASAC, Copialettere, 191, Lett. ms. di V. Pica a F.T. Marinetti, [Venezia], 5 febbraio 1926, pp. 338-339. La lettera di Vittorio Pica è illeggibile a occhio nudo, poiché l'inchiostro con il quale è stata scritta è completamente svanito; anche il tentativo di decifrazione attraverso una lampada a frequenze ultraviolette non ha prodotto risultati apprezzabili.

Modigliani e Kokoschka per preparare «il posto agli avanguardisti italiani»⁵⁰, alludendo ai futuristi. È più verosimile, invece, che il segretario generale abbia agito per evitare un ulteriore incidente diplomatico con Margherita Sarfatti come indurrebbero a pensare alcuni brani della sua missiva a Marinetti: «della lettera da te inviata alla signora Sarfatti non ho avuto alcuna comunicazione, ma perché non scrivere direttamente a me, tuo vecchio amico di trenta e più anni?»⁵¹. Infatti, l'autrice di *The Life of Benito Mussolini*⁵² – che in quel periodo si profilava quale «dittatrice della cultura»⁵³ – era già in aperta polemica con Pica dal dicembre del 1925, quando, dopo aver pubblicato l'articolo *Una creatura che vuole nascere*⁵⁴, si era dimessa «per incompatibilità morale»⁵⁵ dal comitato ordinatore della retrospettiva su Emilio Gola prevista per la Biennale del 1926⁵⁶. La Sarfatti si apprestava inoltre a inaugurare alla presenza di Benito Mussolini, il 14 febbraio, la *Prima mostra del Novecento Italiano* e, sebbene in catalogo dichiarasse l'esposizione estranea a «qualsiasi pensiero di rivalità o di ostilità verso le maggiori sorelle, le biennali di Venezia e di Roma»⁵⁷, non poteva che interferire

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ ASAC, Copialettere, 191, Lett. ms. di V. Pica a F.T. Marinetti, [Venezia], 5 febbraio 1926, pp. 338-339.

⁵² M.G. Sarfatti, *The Life of Benito Mussolini*, Thornton Butterworth, London 1925. Il testo, in parte rivisto, sarà pubblicato anche nell'edizione italiana: M.G. Sarfatti, *Dux*, Mondadori, Milano 1926.

⁵³ P.V. Cannistraro, B.R. Sullivan, *Margherita Sarfatti...* cit., pp. 373.

⁵⁴ M.G. Sarfatti, *Una creatura che vuole nascere*, in «Il Popolo d'Italia», 6 novembre 1925. L'autrice è profondamente critica verso la gestione della Biennale veneziana su due punti: il nuovo articolo del regolamento che prevede per gli italiani l'ammissione di una sola opera per espositore; il rischio di veder trasformata l'esposizione in museo a causa delle numerose retrospettive succedutesi negli ultimi anni, «non tutte belle, non tutte necessarie».

⁵⁵ *Una lettera di Margherita Sarfatti per una intervista*, in «Gazzetta di Venezia», 9 dicembre 1925.

⁵⁶ Nell'edizione del 1926, la Sarfatti non fa parte del consiglio direttivo, tuttavia rimane nel comitato per la retrospettiva di Emilio Gola, di cui firma anche l'introduzione in catalogo; inoltre, la scrittrice è inserita nella commissione del Ministero della pubblica istruzione per selezionare le opere da destinare alla Galleria nazionale di arte moderna di Roma.

⁵⁷ *Catalogo della Prima Mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio - marzo 1926), s.l. s.d. [1926], p. 11. La IV sala è dedicata alla «Sezione futurista», composta dai dipinti di G. Balla, *Conversazione col pittore*; «A noi»; E. Prampolini, *Individualità meccanica*; *Costruzione spaziale*; *La Palestra dei sensi*; F. Depero, *Ritratto dell'aviatore Azari*; L. Russolo, *La musica*; *Autoritratto*; *Forme e ritmi*. Si noti la presenza dei soli artisti che avevano già esposto a Parigi nel 1925 a cui va aggiunto Luigi Russolo.

e porsi in termini concorrenziali rispetto a esse, nel tentativo di indicare la direzione che l'arte italiana avrebbe dovuto intraprendere sotto il fascismo⁵⁸.

Marinetti, con grande abilità e spregiudicatezza, tenta di inserirsi nelle lotte di potere in ambito artistico che emergono all'indomani della svolta autoritaria compiuta dal governo Mussolini. Nei giorni⁵⁹ immediatamente precedenti all'inaugurazione della mostra milanese del Novecento il leader del futurismo rilascia una lunga intervista alla «Gazzetta di Venezia»⁶⁰ con la quale, di fatto, vincola le scelte del segretario generale. Marinetti annuncia infatti «la partecipazione del gruppo futurista, *in blocco*, alla XV Esposizione Internazionale d'Arte»⁶¹. Egli rivendica per i propri seguaci il diritto a esporre a Venezia, dal momento che il «futurismo [...] è diventato un fenomeno mondiale, che ha permeato di sé tutte le manifestazioni artistiche delle nuove generazioni»⁶², come – sempre secondo Marinetti – avrebbe dimostrato la personale di Archipenko alla Biennale del 1920.

Alla domanda, rivolta dal giornalista, di come i futuristi siano poi giunti a un accordo con la segreteria della Biennale, Marinetti ricostruisce gli avvenimenti delineando un quadro a tratti irenico: egli incontrò Pica all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa nel novembre del 1925⁶³ e, in quell'occasione, il segretario della Biennale si lasciò andare a una confidenza: «I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi»⁶⁴; a questo

⁵⁸ Un confronto tra la Mostra del Novecento Italiano, la Biennale e la Quadriennale lo compie R. Papini, *La Mostra del Novecento*, in «Emporium», vol. LXIII, n. 374, febbraio 1926, p. 71: «Si tratta di una presa di posizione [in riferimento alla Mostra del Novecento] e non di una delle solite mostre eclettiche, delle quali abbiamo, da Venezia a Roma, più d'un esempio istruttivo».

⁵⁹ Un incontro tra Vittorio Pica e Filippo Tommaso Marinetti era stato sollecitato da due telegrammi inviati dal segretario generale della Biennale: ASAC, Copialettere, 191, Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [8 febbraio], p. 130, «Marinetti / Piazza Adriana / precisami giorno tuo arrivo Venezia e verrò / cercarti mezzogiorno Bonvecchiati - saluti / affettuosi / Vittorio Pica»; ASAC, Copialettere, 191, Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [10 febbraio], p. 130, «Marinetti / 30 Piazza Adriana - Roma / dovendomi forse assentare sabato pregoti venire / Venezia venerdì – verrò cercarti mezzogiorno / Bonvecchiati – telegrafami / Vittorio Pica».

⁶⁰ *Il Gruppo Futurista italiano alla XV Biennale di Venezia. La Mostra annunciata da F.T. Marinetti in un'intervista alla "Gazzetta di Venezia"*, in «Gazzetta di Venezia», [13 febbraio 1926].

⁶¹ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ In realtà l'*Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels moderne* terminò nell'ottobre del 1925.

⁶⁴ *Il Gruppo Futurista italiano alla XV Biennale di Venezia...* cit.

punto, Marinetti chiese al segretario perché la Biennale non permettesse loro di esporre a Venezia e questi rispose, citando un passo del Vangelo di Luca: «pulsate, et aperietur vobis»⁶⁵. Dopo qualche tempo – sempre secondo la ricostruzione di Marinetti – Pica cercò di contattare il capo del futurismo a Roma per comunicargli l'ammissione alla Biennale, proprio mentre quest'ultimo, a Milano, si rivolgeva a Margherita Sarfatti per ottenere l'agognato invito a Venezia. Giungendo così infine a «poter trattare con tutta cordialità sulle modalità pratiche di un intervento, che, solo pochi mesi or sono, ci pareva vietato dalle forze occulte della reazione»⁶⁶. Tornando alla trattativa, il capo del futurismo assicura che Pica e Fornaciari, nuovo presidente dell'esposizione e commissario del Comune di Venezia, gli hanno concesso «carta bianca per l'ordinamento della Mostra», alla quale prenderanno parte «i più significativi artisti» del suo movimento, cioè Balla, Depero e Prampolini, e «un nucleo di futuristi minori», a cui si aggiungerà Lionello Balestrieri recentemente convertito al futurismo.

Dopo l'incontro veneziano, Pica concede ai futuristi due sale del Palazzo centrale e, attraverso una missiva del 19 febbraio, invia a Marinetti una planimetria dettagliata in vista dell'allestimento. Il segretario, nella stessa lettera, raccomanda «di fare in modo che alle due sale [...] non si possa muovere il rimprovero, che è stato fatto alla saletta milanese», di mantenersi «troppo vicino ai tentativi di 10 e più anni fa e che, nell'ora attuale, appaiono alquanto invecchiati»⁶⁷. Pica si riferisce alla sezione futurista della Mostra del Novecento Italiano inaugurata solo cinque giorni prima a Milano. La premurosa esortazione del segretario generale a non presentare opere inattuali è un'ulteriore conferma dell'inconsistenza di un chiaro progetto espositivo riguardante i futuristi e corrobora, invece, l'ipotesi che egli abbia agito soprattutto per ragioni di carattere politico e diplomatico.

Dalla lettera del 19 febbraio sino ai primi giorni d'aprile, i rapporti epistolari tra i seguaci di Marinetti e la Biennale vertono sostanzialmente sull'organizzazione del trasporto delle opere⁶⁸ di cui si occupa, per parte futurista, Enrico Prampolini.

⁶⁵ *Ibidem*. La citazione evangelica si riferisce a: Luca, XI, 9.

⁶⁶ *Il Gruppo Futurista italiano alla XV Biennale di Venezia...* cit.

⁶⁷ ASAC, Copialettere, 191, Lett. ms. di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 19 febbraio 1926, p. 441.

⁶⁸ Si veda a tal proposito la corrispondenza contenuta in ASAC, Copialettere, 192: Lett. ms. di V. Pica a L. Balestrieri, Venezia, 4 marzo 1926, p. 95; Telegramma di R. Bazzoni alla Ditta Tartaglia, Venezia, 29 marzo 1926, p. 357; Telegramma di R. Bazzoni a E. Prampolini, s.l., s.d. [ma 29 marzo 1926], p. 363; Lett. ds. di D. Varagnolo a E. Prampolini, Venezia, 30 marzo 1926, p. 378; Lett. ds. di R. Bazzoni a E.

Escludendo le tre tele di Lionello Balestrieri che giungono a Venezia in largo anticipo il 20 marzo, le opere degli altri artisti arrivano a destinazione tardivamente, tra la metà d'aprile e l'immediata vigilia del *vernissage*⁶⁹. Oltre alle comprensibili difficoltà nel coordinare un così ampio numero di partecipanti, è probabile che alla base del ritardo futurista vi sia anche una deliberata strategia per accrescere la sorpresa e minimizzare al contempo eventuali interferenze nell'allestimento. Gli organizzatori della mostra si sarebbero così trovati di fronte al fatto compiuto, come era successo anche in occasione della mostra parigina del 1925⁷⁰. Ottenute le due sale, Marinetti mette in atto una tattica basata su un'ineffabile irreperibilità, forse proprio per eludere la richiesta del segretario generale di «ordinare d'accordo le due sale futuriste» e i restrittivi vincoli del regolamento che prevedevano di non «esporre alla Biennale veneziana opere che abbiano già figurato in altra mostra italiana»⁷¹. L'indugiare di Marinetti, assente all'appuntamento del 14 aprile e muto di fronte ai reiterati e allarmati appelli di Pica⁷², si dimostrerà provvidenziale.

Infatti, le trattative per l'allestimento del padiglione russo, avviate già dalla fine del 1925⁷³ con il segretario generale dell'Unione Sovietica Boris Ternovetz⁷⁴, incontravano

Prampolini, Venezia, 4 aprile 1926, p. 431; Lett. ds. di R. Bazzoni a V. Corona, Venezia, 5 aprile 1926, p. 438.

⁶⁹ Si veda a riguardo ASAC, Ufficio Trasporti, Registro arrivi e partenze, b. 3, riportato in appendice.

⁷⁰ Si veda F. Pirani, *«I futuristi hanno salvato...»* cit., pp. 44-46.

⁷¹ ASAC, Copialettere, 192, Lett. ms. di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 6 aprile 1926, pp. 480-481. Il punto 19 del regolamento recita: «Le opere già esposte in Italia non vengono ammesse, salvo che in casi speciali»: *XV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia - 1926*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926 (III ed.), p. 6.

⁷² ASAC, Copialettere, 193, Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, s.l., s.d. [16 aprile 1926], p. 64: «Marinetti / 30 piazza Adriana – Roma / sorpresi oltremodo tuo ritardo aspettoti / domani Venezia – saluti affettuosi / Pica»; ASAC, Copialettere, 193, Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 17 aprile 1926, p. 67: «Marinetti / 30 Piazza Adriana ROMA / Fammi sapere se lunedì mattina sarai a Venezia dove eri atteso giorno / quattordici e dove prolungata inesplicabile tua assenza potrebbe / obbligarmi rinunciare con vivissimo mio rincrescimento sale più / importanti da me proposte pei futuristi / Vittorio Pica»; ASAC, Copialettere, 193, Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 18 aprile 1926, p. 68: «Marinetti / 30 piazza Adriana – Roma / Fatti subito vivo perché tuo ostinato inesplicabile silenzio / mettemi gravissimo imbarazzo stop continuando collocherò / io alla meglio opere futuriste nuove sale assegnatevi / Vittorio Pica».

⁷³ ASAC, Fondo Storico, Scatole nere. Padiglioni, 18 [precedente segnatura: 19], Lett. ms. di B. Ternovetz a R. Bazzoni, Mosca, 3 dicembre 1925: «[...] On a pas encore commencé le travail de

a ridosso dell'inaugurazione una fase critica, aprendo alla possibilità di un nuovo e inatteso spazio espositivo. Ma andiamo per ordine. Alla fine di marzo, Petr Kogan⁷⁵, presidente dell'Accademia delle Scienze d'Arte e già commissario delegato speciale dal governo dell'Unione Sovietica alla Biennale del 1924, invia a Romolo Bazzoni un telegramma per comunicare che l'«URSS ne participera pas exposition»⁷⁶. A questo punto, Bazzoni chiede a Ternovetz⁷⁷ conferma riguardo all'assenza degli artisti sovietici e, al contempo, l'eventuale autorizzazione a usufruire del loro padiglione per un allestimento alternativo. L'*impasse* diplomatica trova infine soluzione nell'intervento dell'ambasciatore russo a Roma, Platon Michajlovič Keržencev⁷⁸, che, dopo aver inviato un telegramma⁷⁹ per precisare l'indisponibilità dello spazio espositivo, a causa di una progettata ma poi mai realizzata mostra di incisioni, rettifica – secondo le direttive di

l'organisation de la section de l'URSS à l'Exposition de 1926. Je suis presque certain que la Russie prendra de nouveau part à l'Exposition et que le plan sera le même : une salle des dessins et gravures et deux salles de peintures. Je vous prie bien, autant que M.me et M.lle Bazzoni d'agréer mes salutations les plus distingués. [...] B. Ternovetz [...]».

⁷⁴ Traslitterazione di Boris Nikolaevič Ternovec (1884-1941). Si veda la scheda biografica in V.P. Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Skira, Ginevra-Milano 2008, p. 271.

⁷⁵ ASAC, Fondo Storico, Scatole nere. Padiglioni, 18 [precedente segnatura: 19], Biglietto da visita: «Pierre Kogan | President de l'Académie de l'U.R.S.S. des Sciences d'Art | Membre du Conseil Savant d'U.R.S.S. | Directeur de l'Institut d'Art et d'Archeologie | Professeur à l'Université de Moscou | Commissaire special de la Section de l'U.R.S.S. | à la XIV Exposition Internationale d'Art | de la Ville de Venise | Moscou»

⁷⁶ ASAC, Scatole nere. Padiglioni, 18 [precedente segnatura: 19], Telegramma di P.S. Kogan a R. Bazzoni, Mosca, [?14 aprile 1926]: «URSS ne participera pas exposition stop concernant pavillon veuillez | adresser ambassade Rome | = Kogan =».

⁷⁷ ASAC, Copialettere, 194, Telegramma di R. Bazzoni a B. Ternovetz, 10 aprile 1926, p. 21: «Ternovetz | MOSCOU | Telegraphies [sic !] si Urss participera [sic !] Exposition cas contraire autorisez | nous occuper votre pavillon | Bazzoni Exposition»; ASAC, Copialettere, 194, Telegramma di R. Bazzoni a B. Ternovetz, s.d., s.l. [13 aprile 1926], p. 57: «Ternovetz | Krapotkinskaia | 21 / MOSCOU | Absolutement indispensable avoir décision | telegraphiez | Bazzoni Exposition».

⁷⁸ Su Platon Michajlovič Keržencev alcune notizie sono contenute in V.P. Lapšin, *Marinetti e la Russia...* cit., p. 219.

⁷⁹ ASAC, Scatole nere. Padiglioni, 18 [precedente segnatura: 19], Telegramma di P.M. Keržencev alla Presidenza della Biennale, Roma, 13 aprile 1926: «Urss non partecipa pittura scultura stop artisti incisori | Urss intendono però partecipare loro opere durante periodo | esposizione e disporre per questo scopo del padiglione | = Ambasciatore Kergentzeff =».

Kogan – la posizione del governo russo, concedendo al comitato della Biennale di usufruire del padiglione «a condizione, però, che esso ospiti opere di artisti esclusivamente italiani e che i lavori di restauro di quella parte del padiglione che sarà adibito all'esposizione di opere di artisti italiani vengano fatti a cura» della presidenza della Biennale. Keržencev, nella stessa missiva, ribadisce inoltre che *una parte* del padiglione dovrà comunque esser riservata a «un'eventuale partecipazione degli incisori dell'URSS»⁸⁰.

A una decina di giorni dall'inaugurazione, quindi, il padiglione dell'Unione sovietica, resosi inaspettatamente disponibile, veniva assegnato ai futuristi. Tale soluzione si rivelava, per ragioni diverse, consona alle esigenze di entrambe le parti: per Pica, creare una piccola *enclave* futurista nei Giardini, significava ridurre l'impatto sulla critica e sul pubblico di una mostra dagli esiti incerti e potenzialmente nefasti⁸¹; per Marinetti, invece, si offriva l'opportunità, non solo di usufruire di uno spazio espositivo più ampio rispetto a quello previsto, ma anche di celebrare la simbolica appropriazione del primato tra i movimenti d'avanguardia alla Biennale, proprio a discapito della nazione che, nelle edizioni del 1920 e del 1924, si era distinta per le proposte estetiche più audaci. Inoltre, al primato artistico era sotteso, pur in un contesto non ancora cristallizzato e ricco di contraddizioni⁸², quello politico. Alcune delle avanguardie di inizio secolo avevano accompagnato alla rivoluzione del linguaggio estetico l'ambizione di svolgere un ruolo catalizzatore nella palingenesi sociale – o addirittura antropologica – e, sotto questo profilo, il futurismo non fece eccezione; anzi, l'idea di poter valicare i confini dell'autoreferenzialità dell'arte per contaminare la vita – e viceversa – era sempre stato uno dei capisaldi del discorso futurista. Marinetti, nel suo *Al di là del comunismo* pubblicato nel 1920, dopo aver dichiarato apertamente l'incompatibilità tra il futurismo

⁸⁰ ASAC, Scatole nere. Padiglioni, 18 [precedente segnatura: 19], Lett. ds. con firma autografa, intestata «Ambassade de l'Unione des Républiques Soviétistes Socialistes en Italie», di Kergentzeff alla Presidenza della Biennale, Roma, 14 aprile 1926.

⁸¹ Se ne accorge R. Giolli, *La XV Biennale Veneziana. Le novità di questa Biennale - Rovesciamento di posizioni - Per la coscienza del nostro Ottocento - Mostre postume italiane - Tra le incertezze e i dissidi d'oggi - Tra gli stranieri*, in «[...] Sera», Milano, 27 aprile 1926]: «Non si può davvero dire che questo nuovo Consiglio Direttivo si sia buttato hai bizzarri ardimenti. Si sono spaventati persino della scapigliatura di Mario Cavaglieri. Hanno rinchiuso i futuristi nel padiglione russo».

⁸² U. Carpi, *Ancora su sinistra e destra al Congresso futurista del 1924*, in «Letteratura italiana contemporanea», n. 7, 1982, pp. 79-82; L. Zani, *Fascismo e comunismo: rivoluzioni antagoniste*, in *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di E. Gentile, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 191-228.

italiano e il comunismo⁸³, riconosce di «essere lieto di apprendere che i futuristi russi sono tutti bolscevichi e che l'arte futurista fu per qualche tempo, arte di Stato in Russia»⁸⁴. Questa parziale apertura riveste nell'economia del testo soprattutto la funzione di presupposto per ribadire che «tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano»⁸⁵. Nel manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, pubblicato nel 1923 sulla rivista «Noi», Marinetti traccia un parallelismo tra rivoluzione politica e rivoluzione artistica, dove la seconda trae sostegno dalla prima: «con Mussolini il Fascismo ha ringiovanita l'Italia. [...] La rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica, cioè il futurismo e tutte le avanguardie»⁸⁶; per giungere nel volume dell'anno seguente, *Futurismo e Fascismo*, a sostenere una derivazione del movimento politico da quello artistico: «il Fascismo nato dall'interventismo e dal Futurismo si nutrì di principî futuristi»⁸⁷; distinguendo tuttavia le sfere d'azione: «il Fascismo opera politicamente, cioè nell'ambito della nostra sacra penisola che esige impone limita vieta. Il Futurismo opera invece nei dominî infiniti della fantasia, può dunque e deve osare osare osare sempre più temerariamente»⁸⁸. È quindi chiaro che l'occupazione del padiglione sovietico assume per i futuristi, alla luce del legame tra rivoluzioni – artistica e politica –, un significato che trascende il puro ambito estetico⁸⁹. Come accennavamo in precedenza le posizioni assunte dal futurismo

⁸³ Concetto ribadito in seguito anche in F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*, in «Noi», serie II, a. I, n. 1, aprile 1923, p. 1: «Il Futurismo italiano, tipicamente patriottico, che ha generato innumerevoli futurismi esteri, non ha nulla a che fare coi loro atteggiamenti politici, come quello bolscevico del Futurismo russo divenuto arte di Stato»; testo ripreso successivamente in F.T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo* (1924), in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista...* cit., pp. 494.

⁸⁴ F.T. Marinetti, *Al di là del comunismo* (1920), in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione...* cit., pp. 480-481.

⁸⁵ Ivi, p. 481.

⁸⁶ F.T. Marinetti, *I diritti artistici...* cit., p. 1.

⁸⁷ Id., *Futurismo e Fascismo...* cit., p. 496.

⁸⁸ Ivi, pp. 496-497.

⁸⁹ Anche per parte russa la tendenza a politicizzare l'operato artistico si palesa in un principio di individuazione che ha come termine oppositivo il contesto italiano, come ci ricorda V. Strada, *Se Marinetti fosse marxista futurista*, in *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, Venezia 1988, pp. 101-104: «Il problema del rapporto tra i due futurismi, quello russo e quello italiano, era sentito in quegli anni nell'Urss, e si poneva in un modo profondamente diverso da quello in cui esso

in ambito politico, tra l'inizio e la metà degli anni Venti, mantenevano ancora una certa fluidità e proprio da questa angolatura vanno osservate⁹⁰. Altrimenti sarebbe difficilmente comprensibile l'opuscolo *L'arte nella Russia dei Soviets* del futurista Vinicio Paladini, pubblicato proprio nel 1925 con lo scopo ambizioso di tracciare un quadro dell'arte sovietica – e di quella d'avanguardia in particolare – attraverso le opere giunte a Venezia per la Biennale del 1924. Al di là delle analisi propriamente tecniche ed estetiche di Paladini, delle quali tratteremo a parte, assumono un significato pregnante – in relazione al nostro discorso – le sue considerazioni sul rapporto tra arte e politica nella Russia sovietica. Contrariamente all'affermazione dal tono apodittico con la quale Marinetti sosteneva che il futurismo russo fosse divenuto arte di Stato, l'introduzione del padiglione dell'Urss scritta da Ternovetz nel catalogo della XIV Biennale, e le opere esposte in quell'occasione, delinea un quadro più dinamico e in via di trasformazione:

Queste tendenze estremiste [suprematismo e costruttivismo] hanno corrisposto alle manifestazioni della Rivoluzione, ed è nelle file di essi che la Repubblica ha trovati i suoi primi adepti fra gli artisti. Le feste sovietiste di questi anni, la nuova ornamentazione monumentale sono stati contrassegnati da siffatta impronta estremista, ma pare che non sia esclusivamente verso tale arte che tendano le simpatie del proletariato russo. La sua comprensione d'arte sembra trovare appagamento piuttosto nelle forme di un naturalismo solido e vigoroso. I segni di una indiscutibile reazione contro il formalismo e le astrazioni dell'arte estremista appaiono sempre più evidenti.

[...] La vita artistica dell'Unione delle Repubbliche Soviettiste Socialiste presenta un quadro di ricerche appassionate, talvolta discutibili e contraddittorie di lotta e di concorrenza di tendenze diverse, quadro

fin da principio era stato sentito dagli stessi futuristi russi prima della rivoluzione: da estetico era diventato politico, perché a subire una evoluzione era stato il futurismo russo stesso», p. 102.

⁹⁰ Si pensi agli ormai celebri episodi in cui uomini della sinistra rivoluzionaria, italiana e straniera, si espressero favorevolmente verso il movimento guidato da Marinetti: al Secondo Congresso dell'Internazionale a Mosca (1920) il Commissario del Popolo Anatolij Lunačarskij, riferendosi al capo del futurismo, lo definì «l'unico intellettuale della rivoluzione in Italia» (traggo la citazione da: V.P. Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Skira, Ginevra-Milano 2008, p. 234); mentre Antonio Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?*, in «Ordine Nuovo», 5 gennaio 1921, scrisse: «I futuristi, nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari».

movimentato che ci dà l'immagine [sic!] di un popolo alla ricerca di forme nuove per una vita nuova⁹¹.

Paladini, la cui posizione particolare e minoritaria all'interno del gruppo futurista va con attenzione soppesata, riprende in gran parte l'analisi proposta da Ternovetz, accentuando tuttavia l'aspetto dialettico e polemico del confronto, o scontro, tra le due principali correnti dell'arte russa per ottenere il primato nel contesto del nuovo assetto politico:

In definitiva due sono le tendenze che lottano per la conquista dell'anima della Russia, il realismo e l'astrattismo. È curioso vedere la grande discordanza di idee che si è venuta formando con la rivoluzione di ottobre nel campo artistico. Questo stesso dualismo lo si può riscontrare nella poesia e nel teatro dell'U.R.S.S. e non è altro che indice della grande passione per l'arte che anima tutto questo popolo fino ad ieri tenuto in uno stato di costrizione intellettuale terribile.

L'improvvisa libertà ha scatenato le più disparate correnti spirituali le quali lottano con animosità per una propria assoluta supremazia. Questa non è altro che una dimostrazione di esuberante vitalità, di forza creativa non comune⁹².

Se il giudizio formulato da Paladini sulle opere suprematiste esposte a Venezia è a tratti contraddittorio e non privo di palesi riserve⁹³, non altrettanto misurate sono le considerazioni sul padiglione sovietico nel suo complesso: «mai si vide una nazione presentarsi con un aspetto più rivoluzionario di quanto lo abbia fatto l'U.R.S.S. a Venezia»⁹⁴. Non mancano nel testo del giovane futurista anche esplicite dichiarazioni di simpatia verso l'orientamento politico della Russia postrivoluzionaria:

⁹¹ B. Ternovetz, *Padiglione dell'U.R.S.S. (Unione delle Repubbliche Soviettiste Socialiste)*, in *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1924. Catalogo*, catalogo della mostra (Venezia 1924), C. Ferrari, Venezia 1924 (IV ed.), p. 225.

⁹² V. Paladini, *Arte nella Russia dei Soviets. Il padiglione dell'URSS a Venezia*, Edizioni de «La Bilancia», Roma 1925, p. 36.

⁹³ Ivi, pp. 30-31: «Il suprematismo della Exter (tra cui figura un quadro «costruzione del colore» che è una vera scopiazzatura di Léger) di Malevitch, Popova, Rodcenko, Stepanova, Wesnin mi sembra assolutamente inconcludente, male sentito nel suo spirito, quanto mai nullo di valore.

Sono opere brutte di colore, che ci parlano più di un futurismo male inteso che di altro, in cui non si può trovare risolto nessun problema di fattura o costruzione».

⁹⁴ Ivi, p. 24.

Il Comunismo si dimostra il contrario [della società borghese], e non poteva essere altrimenti, conscio della immensa importanza che può avere l'arte per la conformazione di quella nuovissima atmosfera ideale in cui un proletariato padrone del suo destino, deve vivere.

Vogliamo sperare che non vengano a mancare gli aiuti e le simpatie alla «sinistra» artistica che con tanto ardore e fede combatte per un rivolgimento dei valori estetici convenzionali e dalla cui attività non si può aspettare che qualche cosa di buono e di decisivo per l'arte⁹⁵.

Il modello agonistico – il più funzionale alle strumentalizzazioni politiche – utilizzato da Paladini per spiegare le relazioni tra le correnti artistiche nello Stato sovietico, viene applicato dall'artista anche al fronte esterno, rappresentato dall'esposizione internazionale veneziana:

quello che infine è indiscutibile è la priorità vergine, vitale dell'U.R.S.S. sugli altri stati. Ci troviamo di fronte ad un'anima veracemente primitiva che della sua non tradizione ha tutti i difetti ma anche tutti i meravigliosi pregi. Non si può fare a meno di insistere sulla profonda differenza di generale impressione che si ha a Venezia tra il padiglione dell'U.R.S.S. ed i padiglioni delle altre nazioni⁹⁶.

Se tralasciamo l'autorappresentazione futurista e ci collochiamo nella prospettiva della critica coeva, il simbolico risvolto politico dell'occupazione del padiglione sovietico da parte dei seguaci di Marinetti è pressoché ignorato⁹⁷; ma questo non deve sorprendere perché il desiderio futurista di rivestire un ruolo preminente nell'estetica del regime è autoreferenziale e raramente condiviso dai critici delle testate giornalistiche.

Anche l'ambizione di apparire come movimento di discontinuità rispetto alla tradizione trova scarsa eco nella stampa d'epoca. Un rapido confronto con le inquiete reazioni

⁹⁵ Ivi, p. 36.

⁹⁶ Ivi, p. 34.

⁹⁷ Anche quando i critici si riferiscono a un'eventuale relazione in chiave politica tra futuristi e artisti sovietici, lo fanno in termini estremamente allusivi. C. Pavolini, *La XXV [sic!] Biennale veneziana*, in «Il Tevere», 26 aprile 1926: «Sia destino o voluta ironia, ai futuristi è toccato il padiglione dei russi, dell'U.R.S.S. insomma dei bolscevichi, che non partecipano quest'anno alla Biennale. Dalla sede assegnata al gruppo dei festosi seguaci di Marinetti non trarremo conclusione alcuna, dal momento che la topografia è una cosa e l'arte è un'altra».

suscitate dalla personale di Archipenko nel 1920⁹⁸ – per rimanere nel contesto dell'avanguardia postbellica – consente di cogliere la differenza rispetto ai più misurati giudizi rivolti ai seguaci di Marinetti. Una delle rarissime eccezioni, in tal senso, è rappresentata dall'articolo⁹⁹ di Giuseppe Galassi, in cui, prendendo spunto dalla «plasticità fanghigliosa e impressionistica» di *Volumi orizzontali*, opera dello scomparso Umberto Boccioni, l'autore ricorda quando i futuristi gareggiavano «coi vivisezionatori o con le sale anatomiche» e presentavano «uno spettacolo degno di Landru»¹⁰⁰. Ma si tratta, per l'appunto, della stagione futurista ormai trascorsa.

Un ulteriore termine di paragone può essere offerto dall'interessante articolo di Carlo Carrà pubblicato sulle pagine de «L'Ambrosiano» il 7 maggio 1926, in cui l'artista – in passato aderente al movimento di Marinetti – condanna senza riserve le aberrazioni del padiglione belga, dispiegando un lessico volto a generare uno slittamento semantico dalla deformazione¹⁰¹ in arte a quella del corpo, dalla razza all'inquinamento dell'identità nazionale; argomenti che anticipano i termini di una polemica che raggiungerà l'apice nel decennio seguente, con la mostra dell'arte degenerata, e che riguarderanno in modo precipuo il rapporto tra le deformazioni in ambito estetico e le patologie psichiatriche.

⁹⁸ Si veda, a titolo esemplificativo, il giudizio di F. Saporì, *La XII mostra d'arte a Venezia. II. La scultura straniera*, in «Emporium», vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 9-13: «A parte i gingilli di Soudbinine, esaminiamo la mostra individuale d'*Alexandre Archipenko*, che ha tutta una sala per sé e per le sue ottantasette opere. La prima impressione, entrando, è quella di trovarsi in un bene ordinato gabinetto ortopedico, dai pezzi appesi e sistemati col criterio mercenario che invita l'infermo a provvedersi degli apparecchi miracolosi. Poi si guardano, una per una, queste sculture-pitture; e si rimane imbalorditi, nauseati. [...] Le sue opere vengono incontro all'attenzione più volenterosa e alla sensibilità più raffinata; ma non riescono che a sgomentare l'una e l'altra».

⁹⁹ G. Galassi, *Futuristi. XV Biennale di Venezia*, in «Corriere Padano», 9 giugno 1926.

¹⁰⁰ Il riferimento è probabilmente a una vicenda di cronaca nera relativa all'omicida Henri Désiré Landru, detto Barbablù, che aveva destato profondo scalpore agli inizi degli anni Venti in Francia e nel resto d'Europa. Si veda A. Buisson, *Come uccisi la vedova Cuchet. Dalle memorie di Barbe bleu (Landru)*, Casa Editrice Fiorentina, Firenze 1921.

¹⁰¹ Pagine rilevanti sull'alterna fortuna del termine *deformazione* tra i transfughi dell'avanguardia in Italia – non ultimo Carrà –, nel corso del Ventennio fascista, sono state scritte da G. Tomasella, *Avanguardia in crisi nel dibattito artistico fra le due guerre*, Cleup, Padova 1995.

Quello che mi urta dei belgi sopra menzionati, è che essi si affannano a dissimularsi sotto fosche e manierate bandiere, in forme brutali e di un ottentottismo di marca tedesca ed ebraica. Imbastardimento e deviazione!¹⁰²

Non è certo un caso che Carrà interrompa per un istante il discorso sul padiglione belga e sul linguaggio ‘degenerato’ delle avanguardie internazionali¹⁰³ per chiosare sui futuristi. Egli non intende però allinearli sul piano della disarmonia e delle figurazioni dagli inquietanti risvolti psicologici, ma con più sottile sagacia e non inferiore malizia rileva l’estraneità dei seguaci di Marinetti a un autentico linguaggio nazionale; non si tratta di un momentaneo smarrimento – secondo Carrà – ma di una strada senza sbocchi:

Lascio da parte le opere dei futuristi, i quali se hanno un torto è di continuare su di una strada che non è italiana, né può diventare tale per il principio che non lo consente, non sono mai così cavernosi e barbarici come, per esempio Constant Permeke e Van den Berghe¹⁰⁴.

All’accusa molto grave di non italianità, fanno seguito, nell’articolo di Carrà, alcune considerazioni sulle opere di Depero, Prampolini e compagni, rei di aver «deviato dalla pittura alla decorazione»¹⁰⁵ e di credere che il quadro sia superato¹⁰⁶. Sulla pregnanza del decorativismo, quale tratto peculiare dei lavori futuristi esposti in Biennale, converge la maggior parte della critica coeva che, tuttavia, su questo aspetto esprime giudizi eterogenei. Sullo stesso piano di Carrà, ma armate della pungente arma dell’ironia sono le considerazioni di Lorenzo Viani: «dalle concrete vertigini del grande Boccioni, il drappello [futurista] sfoga in tappezzeria. Badate, amici, che i tappeti s’imparentano con

¹⁰² C. Carrà, *L’Esposizione di Venezia*, in «L’Ambrosiano», 7 maggio 1926.

¹⁰³ *Ibidem*, «E che il Consiglio Direttivo della XV Biennale veneziana non possa pretendere di aver operato secondo le direttive da noi vagheggiate, lo provano le mostre straniere e specialmente quella del padiglione belga, dove il baillame internazionalista e le brutture pseudo avanguardiere fanno la parte del leone».

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Sul concetto di decorativismo in Carlo Carrà si veda da ultimo il saggio di S. Pandolfi, *Carlo Carrà: l’arte “costruttiva” italiana contro il “decorativismo” di Parigi*, in «Storia dell’Arte», a. XLIII, n. 131, gennaio-marzo 2012, pp. 119-142. Più in generale sul concetto di «decorativo» nell’arte contemporanea si veda G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano 2012.

le pantofole»¹⁰⁷. Tuttavia il decorativismo delle opere futuriste è generalmente apprezzato dalla critica giornalistica. Giuseppe Galassi che, come abbiamo in precedenza rilevato, esprime verso la compagine marinettiana giudizi piuttosto severi, salva alcune parti dell'esposizione futurista proprio in virtù della loro componente decorativa:

Le folgoranti scacchiere, le scariche di colori elettrici e tutte le gamme più care agli epigoni di Cézanne, non violentarono invano i nostri occhi. Salutiamone la felice apparizione nella moda femminile, parigina in ispecie. Gli stessi «motivi» di certe pitture, figuranti una realtà massacrata, divengono «motivi» sussidiari di decorazione corrente. Prampolini e Depero arazzieri se ne sono accorti e ne hanno profittato per primi. In questa subordinazione a naturali o artificiali unità quegli accordi elementari assumono una funzione più vitale, cooperando al nascimento della nuova bellezza¹⁰⁸.

Sebbene Corrado Pavolini non assegni alla decorazione un valore primario nel campo delle ricerche estetiche, come si evince anche dal suo volume dedicato a *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*¹⁰⁹, ritiene comunque che essa conferisca gradevolezza ai lavori dei futuristi¹¹⁰. Se favorevoli sono le valutazioni di Silvio Benco, che riconosce nelle «traduzioni decorative di sensazioni dinamiche [...] la parte più fruttuosa del movimento»¹¹¹ marinettiano, palesemente propizie, almeno sotto questo profilo, sono le considerazioni di Arturo Lancellotti sulle pagine del «Corriere d'Italia»:

¹⁰⁷ L. Viani, *La Biennale di Venezia*, in [«Il Popolo Toscano»], 8 giugno 1926.

¹⁰⁸ G. Galassi, *Futuristi. XV Biennale di Venezia...* cit.

¹⁰⁹ C. Pavolini, *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Garzanti, Bologna 1926. «Ora ci preme d'indicare quello che, al di fuori e al di sopra dei canoni, resta di realizzato nell'opera dei futuristi migliori. Senza discorrere di Severini, di Depero, e degli altri che restano decoratori piacevoli, appunteremo la nostra attenzione unicamente sulle due più forti figure del gruppo: Umberto Boccioni e Carlo Carrà», p. 123.

¹¹⁰ C. Pavolini, *La XXV [sic!] Biennale veneziana...* cit., «Del resto, in linea soprattutto decorativa, si presentano bene i dinamisti Pannaggi, Paladini, Balla, Rizzo, Corona, Vespignani, Caviglioni, Russolo, Balestrieri [...], Benedetta, Dottori, Tato. E ci son piaciute le sculture di Pannaggi, i rami sbalzati e i bozzetti scenografici di Prampolini (che ha anche un caratteristico ritratto del Duce), e gli arazzi gustosi di Depero».

¹¹¹ S. Benco, *La XV Internazionale di Venezia. Capitani, alfieri, irregolari e seguaci*, in «Il Piccolo della Sera», 6 maggio 1926: «Quest'anno, per cortesia delle Repubbliche sovietiche che hanno concesso il loro padiglione, anche i futuristi italiani sono entrati all'esposizione di Venezia. Non ho mai saputo spiegarmi perché ne fossero esclusi, mentre s'accettavano tanti altri. Ormai tutti conoscono quelle traduzioni

Se le Biennali di Venezia continuano di questo passo si snaturano. Meglio assai, allora, la mostra del futurismo. Prima di tutto, perché si tratta di un movimento veramente italiano cui si deve parecchio beneficio di reazione all'arte troppo placida dominante fino a trenta anni fa; poi, perché ha dato un impulso nuovo alla decorazione della casa, portandovi il contributo di una gaiezza cromatica e di una agilità di disegno ad arabeschi, a linee intrecciate, fregi multipli, che ne ha allietati tutti gli ambienti. Le forme dei suoi mobili, i colori dei suoi pannelli hanno il sapore della novità, o almeno lo ebbero quando apparvero per la prima volta e si diffusero. Ed anche i quadri di cavalletto, se non altro, ci offrono sempre delle note festose di colore che esprimono la letizia. Così Depero e Prampolini, con il loro arazzi e i loro tappeti, sono molto piacevoli e interessanti in questo Padiglione: Balla, Dottori, Pannaggi, Rizzo, Tato, ci divertono. [...] E non parliamo nemmeno delle tele del Balestrieri, che in vecchiaia si volge al futurismo.

Bisogna discutere un po' diffusamente questo pericolo della invasione delle nuove tendenze nelle grandi mostre di arte italiane [sic!], perché i neoveristi e i neoclassici che le rappresentano, non hanno nemmeno a loro vantaggio la lietezza del colore: essi sono tetri, monotoni, noiosi e rinnegano tutte le conquiste della luce ambiente che distinse la pittura del secolo XIX per tornare alle tetraggini seicentesche ed al neoclassicismo canoviano senza sentirlo¹¹².

Ma allora, tanto rumore per nulla? A ben guardare, le proteste e le intemperanze di Marinetti e compagni, alla vigilia dell'esposizione del 1926, non vertono su ambizioni pantoclastiche, ma piuttosto sul riconoscimento del primato futurista sulle avanguardie europee; in altri termini, la Biennale, che si apprestava a diventare il fulcro dell'ufficialità nel sistema espositivo fascista, avrebbe dovuto – secondo i futuristi – considerare lo sforzo e il valore delle loro lotte per lo svecchiamento dell'arte italiana,

decorative di sensazioni dinamiche, che costituiscono, almeno in Italia, la parte più fruttuosa del movimento futurista: una sensibilità intelligente, che si esprime con eleganza, mi è piaciuta nelle composizioni di Benedetto e nei due quadri di Gerardo Dottori. “Flora” e “Incendio”. Nel resto molta policromia da “affiche”, molti disegni di macchine degni del Politecnico, e qualche sprazzo di tavolozza d'artisti che hanno portato nel futurismo i loro vecchi istinti di coloritori. Le cose di tendenza futuristica più robuste si trovano però nel padiglione belga: non so se amino ivi richiamarsi a questo nome, o se preferiscano aderire all'espressionismo tedesco o al cubismo francese».

¹¹² A. Lancellotti, *La XV Biennale di Venezia. Le nuove tendenze*, in «Corriere d'Italia», 13 maggio 1926.

emarginando i rappresentanti delle avanguardie straniere, giudicati alla stregua di epigoni.

«Oggi le cose sono cambiate»¹¹³, ammette candidamente Enrico Prampolini nel maggio del 1926, e l'epiteto di «tempio dell'arte vivente»¹¹⁴ riferito alla mostra veneziana, dimostra quanto rapidamente i futuristi si fossero conformati al nuovo, per loro, contesto espositivo. In effetti, come chiariscono i brani di critica in precedenza citati, le opere futuriste non suscitano scandalo, anzi vengono percepite come congrue al gusto corrente nel campo delle arti applicate; circostanza che suscita letture ambivalenti ma di fondo accomunate dall'identificazione delle opere futuriste con l'effimera e transeunte dimensione della moda. Sotto questo aspetto il breve ma incisivo articolo di Carrà è paradigmatico. Egli infatti individua il limite della proposta futurista, non nella completa assenza di un ordine, né nel sostrato perturbante generato da deformazioni tipiche del linguaggio d'avanguardia di inizio secolo, ma nell'intrinseca natura internazionale del suo stile e, pertanto, nell'estraneità alla tradizione italiana¹¹⁵. Carrà avverte inconsciamente nel suo scritto come il tentativo futurista di redimere l'arte in *Lebenpraxis* sfoci in decorativismo e gratuità. Si tratta dell'ultima fase di un processo storico che, partendo dall'autonomizzazione della funzione sociale dell'opera d'arte condotta dall'estetismo, conduce – attraverso la critica alla stessa «istituzione arte» svolta dalle avanguardie e in particolare dal dadaismo – al suo paradossale annullamento¹¹⁶.

Tuttavia è proprio la componente *déco* delle opere futuriste l'elemento su cui converge il gusto della critica e del mercato, sicché gli acquisti si concentrano quasi interamente sui lavori d'arte applicata realizzati da Prampolini e Depero. Del primo sono venduti il rilievo in rame sbalzato *Il pellicano distratto*, il tappeto *Ritmi di velocità* e il bozzetto scenografico *La grande gara del fuoco*, ideato per il *Vulcano* di Marinetti; mentre del

¹¹³ *I pittori futuristi alla XV Biennale d'arte di Venezia*, in «L'Impero», Roma, 5 maggio 1926.

¹¹⁴ E. Prampolini, *L'avvenire, il presente e il passato...* cit.

¹¹⁵ Carrà, nel 1923, quando formula il proprio apprezzamento verso gli arazzi di Depero li ricollega alla tradizione popolare, che sebbene sia un elemento assolutamente positivo nella logica della riconciliazione tra la società e gli artisti, appare tuttavia un consenso marginale se raffrontato alla grande pittura della tradizione. Si veda MART, Car.II.329, C. Carrà, *Depero*, in «Ambrosiano», [1923].

¹¹⁶ Si veda a riguardo l'analisi condotta da P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 1990.

secondo gli ‘arazzi’¹¹⁷ *Guerra-festa* e *Pagliacci-gatti*¹¹⁸. Le opere acquisite da collezionisti privati sono due¹¹⁹, ma è lo Stato a svolgere il ruolo di maggior mecenate. La commissione designata dal Ministero della Pubblica Istruzione¹²⁰ – di cui fa parte fra gli altri Margherita Sarfatti –, accompagnando con una relazione la lista delle opere scelte per le collezioni della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, riconosce nei manufatti dei due futuristi delle «ricerche degne e interessanti per l’elaborazione di una maniera stilistica di gaudioso colore e di sintetica linea italiana»¹²¹. Il lavoro della commissione aveva funzione orientativa e non determinava necessariamente l’acquisto

¹¹⁷ Uso il termine adottato dallo stesso Depero, precisando però che non si tratta di veri e propri arazzi ma di composizioni in tarsie di stoffa cucite tra loro.

¹¹⁸ Sulla base di ASAC, Fondo Storico, Libro delle vendite, reg. 3, 1922-1930, sarebbero stati venduti il 5 maggio 1926 anche gli ‘arazzi’ *Rinoceronte* e *Animali strani* di Fortunato Depero per 1.000 lire ciascuno.

¹¹⁹ ASAC, Fondo Storico, Ufficio vendite, reg. 25: il 7 maggio 1926 il Commendatore Giovan Battista del Vo acquista l’‘arazzo’ *Pagliacci-gatti* (numero progressivo 2) di Fortunato Depero per 650 lire di cui 552,50 destinate all’artista; il 30 novembre 1926 Lamberto Ramenzoni acquista il bozzetto scenografico per *La grande gara del fuoco* (numero progressivo 129) di Enrico Prampolini per 1000 lire di cui 850 destinati all’artista. Si veda anche ASAC, Fondo Storico, Raccolta documentaria, 1926, [«Gazzettino», 14 agosto 1926], «Il signor Lamberto Ramenzoni di S. Paolo del Brasile ha acquistato il quadro ad olio “La grande gara del fuoco” (scena per il “Vulcano” di F.T. Marinetti) di Enrico Prampolini; e il disegno a sanguigna “L’albero che si spoglia” di Ercole Sibellato».

¹²⁰ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, 1 f. ds., intestata «Il Ministro della Pubblica Istruzione», Decreto di nomina Commissione, Roma, 22 aprile 1926, «È nominata una Commissione con l’incarico di fare proposte di acquisti di opere d’arte alla XV Esposizione Internazionale d’arte in Venezia, per la Galleria Nazionale d’arte Moderna in Roma; così composta; Prof. Ambrogio ALCIATI Prof. Adolfo DE WILDT [sic!] Gr. Uff. Ugo OJETTI Sig. Margherita SARFATTI Prof. [cassato: Ettore Tito; inserito sopra a penna:] Giulio Aristide Sartorio Il Dott. Francesco FEDELE, Capo Sezione nella Direzione Generale delle antichità e belle arti adempirà alle funzioni di segretario della Commissione [...]». La commissione sarà effettivamente formata da Margherita Sarfatti, Adolfo Wildt, Ambrogio Alciati e Aristide Sartorio. Sulla defezione di Ugo Ojetti si veda: ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, Telegramma di M. Sarfatti e A. Wildt a [A. Colasanti ?], Venezia, 24 aprile 1926, «Ojetti obbligato ritornare Milano nome anche Wildt suggeriremmo | sostituirlo con Lionello Venturi già presente Danieli Venezia | stop inoltre speriamo accettazione Alciati casomai rifiutasse | gradiremmo molto nomina Arturo Tosi per omogeneità posizione stop | grazie aspettiamola – saluti – Margherita Sarfatti Adolfo Wildt».

¹²¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, 3 ff. dss., Relazione per il Ministro della Pubblica Istruzione, Pietro Fedele, firmata da M. Sarfatti, A. Wildt, A. Alciati e A. Sartorio, f. 2. Contrariamente al giudizio espresso da Carlo Carrà la commissione legge nelle opere decorative futuriste una ricerca *in fieri* in grado, attraverso il principio della sintesi, di approdare a uno stile rappresentativo della tradizione italiana.

delle opere segnalate¹²²; era il Ministero – e in particolare la Direzione Generale Antichità e Belle Arti –, in ottemperanza a stringenti ragioni di bilancio, ad avere l'ultima parola. Infatti il costo di diecimila lire, inizialmente proposto dall'artista, dovette apparire eccessivo, se Arduino Colasanti comunica a Depero che «si è disposto l'acquisto dell'altro suo arazzo: “Animali strani”»¹²³, per il più modesto importo di mille lire¹²⁴. L'artista trentino però, già informato della vendita del suo grande arazzo tramite una comunicazione confidenziale di Margherita Sarfatti a Marinetti¹²⁵, si oppone decisamente all'ipotesi di una sostituzione. Prende così avvio una lunga trattativa¹²⁶ che

¹²² ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, 3 ff. dss., Elenco delle opere proposte dalla Commissione per gli acquisti del Ministero per la Pubblica Istruzione, s.d. [1926], firmato in calce M. Sarfatti, A. Wildt, A. Alciati, A. Sartorio. In particolare: «ARTE DECORATIVA | PRAMPOLINI ENRICO “Tappeto” Ritmi di società L. 1000.-- | “Il pellicano distratto” (N° 56) (sbalzo) L. 1.300.-- | DE PERO [sic!] FORTUNATO “Guerra-Festa” (Arazzo (N° 43) L. 10.000.-- | “Arazzo futurista” (Rinnoceronti [sic!]) L. 1.000 (prezzi convenuti con gli artisti)».

¹²³ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, Minuta di Lettera di A. Colasanti a F. Depero, Roma, 8 maggio 1926.

¹²⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, Minuta di Lettera 4 ff. dss., intestata Ministero della Pubblica Istruzione, di A. Colasanti alla Presidenza dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Roma, 2 maggio 1926: «Arte Decorativa | Prampolini Enrico “Tappeto” (Ritmi di velocità)” L. 1.000 | Prampolini Enrico “Il pellicano distratto (sbalzo)” L. 1.300 | De Pero Fortunato “Arazzo futurista” (Rinoceronte)” L. 1.000 | De Pero Fortunato “Arazzo futurista” (Animali strani)” L. 1.000».

¹²⁵ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, Telegramma di F. Depero ad A. Colasanti, 5 maggio 1926: «Malgrado categorico annuncio signora Sarfatti tramite Marinetti | manca comunicazione ufficiale acquisto mio grande arazzo | Guerrafesta pregola cortese interessamento ed eventuale | telegrafica conferma ossequi – Depero taverna Fenice Venezia –».

¹²⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, Telegramma di F. Depero ad A. Colasanti, 5 maggio 1926; Minuta di Lettera di A. Colasanti a F. Depero, Roma, 8 maggio 1926; Lettera di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 13 maggio 1926; Lettera di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 21 maggio 1926; Minuta di Lettera di A. Colasanti a F. Depero, 9 [?] giugno 1926; Minuta di Lettera di L. Parpagliolo a F.T. Marinetti, Roma, 23 settembre 1926; Lettera di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 30 settembre 1926; Lettera di F. Depero a destinatario non specificato, Rovereto, 30 settembre 1926; Lettera di B. Ravà ad A. Colasanti, Venezia, 1 ottobre 1926; Copia di Lettera di B. Ravà a F. Depero, Venezia, 1 ottobre 1926; Lettera di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 14 ottobre 1926^a; Lettera di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 14 ottobre 1926^b; Telegramma di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 20 ottobre 1926; Minuta di Lettera di A. Colasanti a F. Depero, Roma 22 ottobre 1926; Lettera di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 31 ottobre 1926; Telegramma di R. Bazzoni ad A. Colasanti, Venezia, 2 novembre 1926; Telegramma di B. Ravà ad A. Colasanti, Venezia, 2 novembre 1926; Minuta di Telegramma di P. Fedele [?] a R. Bazzoni, Roma, 8 novembre 1926; Lettera di F. Depero ad A. Colasanti, Rovereto, 12

porterà solamente a fine anno alla cessione di *Guerra-festa* per settemila lire, inizialmente anticipate per il Ministero da Beppe Ravà, presidente dell'Istituto per il Lavoro per le Piccole Industrie di Venezia.

Per comprendere al meglio il significato del mercato futurista alla Biennale del 1926 è necessario accennare al contesto generale delle vendite: l'arazzo *Guerra-festa* di Depero è, tra le opere di artisti italiani acquistate dallo Stato, la quinta economicamente più onerosa, poiché segue solo i dipinti *La "toilette" del bambino* e *Donna nuda*, rispettivamente di Ardengo Soffici e Felice Carena, e le sculture *Sogno di bambina* e *San Francesco*, eseguite da Arturo Dazzi e Adolfo Wildt. Non è un caso che le scelte della commissione siano ricadute su opere esposte in mostre individuali¹²⁷, anzi è il frutto di un preciso approccio metodologico:

voglia Ella [Ministro della Pubblica Istruzione] consentirci di esporle, non soltanto i risultati del nostro coscienzioso lavoro, ma ancora i criteri che ci hanno guidati e sorretti nell'assumere quest'onore e questa responsabilità.

La nostra attenzione fu richiamata anzitutto dalle mostre individuali, come quelle che meglio giovano a dare la misura dello sforzo di un artista, e a far presagire il valore complessivo della sua figura nella storia avvenire dell'arte. Elemento di giudizio del quale può tenere minor conto un privato, ma che s'impone doverosamente a chi amministra o impiega in qualche modo una particella anche minima del pubblico erario¹²⁸.

Anche le mostre di Depero e Prampolini, all'interno del padiglione sovietico, si configurano come personali per il numero e la varietà tipologica delle opere; inoltre, la priorità, nelle gerarchie del movimento, assunta dai due artisti affiora anche

novembre 1926; Lettera di F. Depero a destinatario non specificato [F. Fedele ?], Milano, 19 novembre 1926; Telegramma di F. Depero a destinatario non specificato [F. Fedele ?], 19 novembre 1926; Lettera di F. Depero a [F. ?] Fedele, Milano 20 novembre 1926; Minuta di Lettera di senza mittente [F. Fedele ?] a B. Ravà, s.l., s.d. [7 dicembre 1926]; Lettera di B. Ravà a F. Fedele, Venezia, 15 dicembre 1926; Lettera di F. Depero a F. Fedele, Rovereto, 23 dicembre 1926; Minuta di Lettera di F. Fedele a F. Depero, Roma, 30 dicembre 1926.

¹²⁷ L'unica eccezione, tra gli autori citati, è quella di Adolfo Wildt che espone solo due opere: *S.S. Pio XI* e *San Francesco*.

¹²⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. XIII, b. 101, 3 ff. dss., *Relazione per il Ministro della Pubblica Istruzione...* cit., f. 1.

nell'opuscolo *I futuristi italiani alla XV Biennale veneziana*¹²⁹, dove solo a loro è concesso lo spazio di un breve approfondimento monografico.

Sulle pareti delle due sale che compongono l'ambiente del padiglione russo sono esposte le opere di diciannove artisti, tra cui *Volumi orizzontali* (1912) di Umberto Boccioni, presente per la prima volta alla Biennale a un decennio dalla scomparsa. Se a Depero e Prampolini, come abbiamo ricordato, sono dedicati ampi spazi, Azari, Fidora, Fillia, Maino, Paladini, Russolo e Vespignani affidano a un solo dipinto il compito di rappresentare la loro produzione. La sessantina di opere – ripartite tra bozzetti scenografici, arti applicate, dipinti e sculture – non sono, come ci si potrebbe attendere, l'espressione assoluta delle ultime ricerche futuriste (quelle svolte tra il 1925 e il 1926), ma in alcuni casi il frutto di una selezione dei lavori attinta anche alla prima metà degli anni venti, atteggiamento che sfata il mito della *novitas* e della lotta per il primato compiuta sul filo di lana delle settimane o dei mesi.

Il consistente numero di artisti e opere dissuade dall'avvalersi di categorie monolitiche, poiché non consentirebbero di restituire la specificità di percorsi individuali eterogenei e non sempre lineari. Tuttavia, alcuni tratti comuni, pur nel doveroso riconoscimento di immancabili eccezioni, si possono scorgere: il primo è la costruzione di immagini fondate su forme sintetiche di derivazione geometrica, bidimensionali o stereometriche, delineate con profili netti e dipinte con stesure regolari, *à plat* o modulando il chiaroscuro secondo l'andamento plastico delle superfici. La presenza di *Volumi orizzontali* di Boccioni palesa la differenza tra le attuali ricerche e quelle dell'anteguerra, laddove i cinque protagonisti della prima stagione futurista (Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini) conservavano, sotto il profilo stilistico, tracce consistenti della lezione divisionista. La luce non è più scomposta e resa da una fitta tessitura di pennellate, secondo i principi 'scientifici' adottati dai postimpressionisti, ma inonda in modo nitido e regolare le superfici levigate. Per spiegare l'estetica futurista alla data del 1926, si può innanzitutto ricorrere alle idee esposte sul manifesto de *L'arte meccanica*, pubblicato su «Noi» nel maggio del 1923 (con data ottobre 1922) e firmato da Paladini, Pannaggi e Prampolini¹³⁰, in cui si afferma: «senso meccanico, netto,

¹²⁹ *I futuristi italiani alla XV Biennale veneziana*, supplemento a «Le Tre Venezie», a cura di R. Bertozzi, maggio 1926.

¹³⁰ Il manifesto de *L'arte meccanica* è il risultato della sintesi di due precedenti manifesti (*Manifesto dell'arte meccanica futurista* e *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica dell'arte*)

deciso, che ci attrae irresistibilmente! Gli ingranaggi purificano i nostri occhi dalla nebbia dell'indeterminato. Tutto è tagliente, aristocratico, distinto»¹³¹. Tuttavia tali elementi stilistici si manifestano rapsodicamente nelle avanguardie europee già nel corso della prima metà degli anni dieci, per affermarsi in modo più stabile nella seconda metà del decennio. Gli esempi potrebbero essere molti ma ci limiteremo a ricordare, almeno sul piano teorico (sia perché citato come antecedente nello stesso manifesto de *L'arte meccanica*, sia perché tradotto e pubblicato sulla rivista «Noi»¹³² nel 1918-1919) l'articolo *La peinture d'avant-garde* di Gino Severini, uscito su «Mercure de France» il primo giugno 1917. L'artista, che risiedeva a Parigi dal primo decennio del secolo, scrive nel paragrafo dedicato a *Il macchinismo e l'arte*: «La precisione, il ritmo, la brutalità delle macchine e i loro movimenti ci hanno condotto senza dubbio verso un nuovo realismo che noi possiamo esprimere senza dipingere delle locomotive. [...] *Il processo di costruzione di una macchina è analogo al processo di costruzione di un'opera d'arte*»¹³³. L'articolo di Severini, che affronta, tra gli altri, temi legati alla gnoseologia e alle geometrie non euclidee, non è da considerare *stricto sensu* come una fonte del manifesto de *L'arte meccanica*, ma dimostra semmai la diffusione di idee affini nell'ambiente delle avanguardie europee.

La critica coeva, come abbiamo precedentemente ricordato, si sofferma in modo prevalente sulla componente decorativa futurista, ignorando invece la plasticità costruttiva di molte opere presenti, da quelle di Depero a quelle di Pannaggi, che costituisce l'altra chiave di lettura della mostra. Un dipinto come *Architettura femminile* di Enrico Prampolini, datato tra il 1924 e il 1925¹³⁴, rappresenta chiaramente questa

pubblicati rispettivamente da Paladini e Pannaggi su «La Nuova Lacerba», il 20 giugno 1922, e da Prampolini su «De Stijl», nel luglio del 1922. La pubblicazione del manifesto del 1923 è il frutto dell'intervento, da *deus ex machina*, di Marinetti che riuscì a pacificare momentaneamente le tensioni sorte tra Prampolini e i due più giovani artisti.

¹³¹ E. Prampolini, I. Pannaggi, V. Paladini, *L'arte meccanica. Manifesto futurista*, in «Noi», a. I, maggio 1923, p. 1.

¹³² G. Severini, *L'arte d'avanguardia*, in «Noi», a. II, n. 2-4, febbraio 1918, p. 15; Id., *L'arte d'avanguardia*, in «Noi», a. III, n. 5-7, gennaio 1919, p. 24.

¹³³ Id., *L'arte d'avanguardia*, in «Noi», a. II, n. 2-4, febbraio 1918, p. 15.

¹³⁴ L'opera già esposta alla Biennale Romana del 1925 è datata al 1925 circa negli *Archivi del futurismo*, vol. II, a cura di M. Drudi Gambillo, T. Fiori, De Luca - Mondadori, Roma-Milano 1986 (prima ristampa), pp. 360, 363; e al 1924 circa in *Prampolini dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra

tendenza: il soggetto è una donna (la si riconosce per l'attributo dei seni e dei capelli sciolti sulle spalle), raffigurata in posizione frontale e seduta, come in molti dipinti di Juan Gris e altri cubisti nella seconda metà degli anni dieci; tuttavia il referente più immediato è quello di Alexander Archipenko, con il quale Prampolini è in relazione già da tempo¹³⁵, avendone riprodotto l'opera *Medrano I* sulla rivista «Noi» nel gennaio del 1919. Oltre alle sculture, dipinti e disegni visti a Venezia nel 1920, l'artista modenese aveva organizzato l'Esposizione della Section d'Or de Paris alla Casa d'Arte Italiana di Roma nel 1922, in cui figurava per l'appunto anche Archipenko¹³⁶. Le sculture-pitture dell'artista ucraino, accusato da Marinetti di plagiare i polimaterici di Boccioni¹³⁷, sono probabilmente una delle fonti della svolta in senso architettonico dei dipinti di Prampolini a partire dai primi anni Venti; infatti, in concomitanza con l'intensificarsi dei rapporti tra i due artisti, Prampolini realizza intorno al 1922 un'opera di cui *Architettura femminile* è un'evidente derivazione: *Menschliche Architektur*¹³⁸, riprodotta in quello stesso anno su «Der Futurismus», rivista diretta da Ruggero Vasari. Inoltre non va dimenticato che nel 1923 le Edizioni di Valori Plastici pubblicano una breve monografia del critico francese Maurice Raynal dedicata ad *Archipenko*, volume che contribuì alla diffusione della conoscenza dell'artista in Italia.

La composizione di Prampolini è strutturata sulla base di solidi geometrici, in prevalenza parallelepipedi, che si intersecano mantenendo l'opacità delle superfici e generando un contrasto dinamico tra le linee verticali e oblique, addolcite dalle forme ellittiche e semiellittiche del corpo femminile. Ma l'incastro delle superfici e il dinamismo sono contenuti: prevale la componente architettonica, costruttiva del dipinto.

(Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992), a cura di E. Crispolti, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 214-215.

¹³⁵ Rapporto epistolare MACRO.

¹³⁶ Si veda da ultimo G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma 2013, p. 115. Lista pubblica anche una fotodinamica di Anton Giulio e Arturo Bragaglia in cui sono ritratti i due artisti, p. 114.

¹³⁷ Si veda M.E. Versari, *The Style and Status of the Modern Artist: Archipenko in the Eyes of the Italian Futurists*, in *Alexander Archipenko Revisited: An International Perspective*, Atti del Congresso (New York, Cooper Union, 17 settembre 2005), a cura di D.A. Godberg, A. Keiser, Archipenko Foundation, Bearsville 2008, pp. 11-31.

¹³⁸ Il titolo riportato dalla rivista «Der Futurismus» è con ogni probabilità scorretto, poiché i seni rappresentati indicano chiaramente trattarsi di una donna.

I colori sono accesi e a tratti antinaturalistici, non soffocati sulle tonalità brune e terrose prevalentemente adottate dal cubismo francese.

Prampolini attribuiva al dipinto un ruolo di rilievo nelle sue ricerche dei primi anni Venti e lo si comprende dalla presenza dell'opera sia alla Biennale romana del 1925 che a quella di Venezia del 1926. La predominanza dell'elemento plastico architettonico si evidenzia anche nei ritratti di Marinetti e Mussolini, che nel catalogo sono accompagnati dall'indicazione di «sintesi plastica». L'effigie del capo del governo, sebbene non apprezzata dalla critica coeva¹³⁹, rappresenterà, negli anni a venire, un punto di riferimento iconografico e stilistico imprescindibile in ambito futurista, come testimoniano, solo per citare alcuni casi esemplificativi, le successive opere di Thayaht. I ritratti del duce selezionati per l'apparato illustrativo del catalogo sono tre, di cui – escluso il busto realizzato da Paolo Troubetzkoy – due appartengono alla sezione futurista, il primo è opera di Prampolini, per l'appunto, il secondo di Balestrieri che raffigura il profilo di Mussolini nel dipinto *Penetrazione*. Sebbene i due lavori riprodotti in catalogo siano anche gli unici raffiguranti il duce, i soggetti di matrice politica, e fascista in particolare, sono ben più radicati nel complesso della sala futurista. Nel grande 'arazzo' *Giovinezza*, il cui titolo rimanda alla celebre canzone di Manni e Blanc¹⁴⁰, Depero riunisce i simboli dello squadrismo antemarcia: una teoria di fasci littori e tricolori incornicia il quadro ai cui angoli campeggiano i gagliardetti delle squadre d'azione, mentre al centro un uomo meccanizzato sventola una bandiera e poggia su un grande fascio, la cui scure rimanda al tricolore del ciclo interventista di Balla. Nell'opera *pendant*, intitolata *Il Brennero*, Depero rappresenta un fascio littorio illuminato da un raggio di luce zenitale tra due ali di rocce, che alludono al valico alpino al confine tra Italia e Austria. L'immagine celebra la sacralità del territorio patrio difeso ora dall'azione fascista. E proprio su questo tema Marinetti aveva rilasciato un'intervista al «Giornale del Veneto» nell'aprile del 1926: «la “Deutscher schulverein” la Sudmark la Deutschen Verband ed altre consorelle, imbaldanzite dalla scempiaggine dei precedenti governi, hanno disceso il Brennero minacciando l'Italianità sacrosanta di quelle terre santissimamente italiane. [...] Diretti da un fascista di vecchia e provata

¹³⁹ A. Lancellotti, *La XV Biennale di Venezia...* cit.: «Della poca scultura non parliamone, compreso il ritratto del Duce, di Prampolini che se non fosse tanto fervido fascista potrebbe anche essere denunziato come oltraggiatore della persona il Primo Ministro».

¹⁴⁰ Si veda S. Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2007.

fede e aiutati dalle autorità fasciste della città, è stata costituita in Venezia la Sezione più attivamente irrequieta della “Guardia al Brennero”»¹⁴¹.

L'artista siciliano Pippo Rizzo adotta nell'opera *Futurismo e fascismo* uno schema modulare e *déco*. Egli moltiplica una figura con la camicia nera e il manganello, realizzando con questo schema ritmico un corrispettivo oggettivo al tema musicale, di cui è probabile allusione il tricolore – ancora una volta *d'après* Balla – che scaturisce dalle bocche dei marcialti.

Secondo Prampolini anche i dipinti di Tato, pseudonimo di Guglielmo Sansoni, sono implicitamente ascrivibili a tematiche politiche: «L'ispirazione della guerra ha suggerito [...] nuovi motivi di composizione e di movimento di masse. Tato sia nel suo quadro dell'“Assalto” come negli altri la “Processione” e “Fiera del villaggio” cerca oggi di riassumere il ritmo plastico e cromatico dell'anima delle folle»¹⁴². In realtà, la narrazione delle grandi masse che popolavano, sempre più da protagoniste, i nuovi agglomerati urbani era uno dei temi della modernità già prefigurati nel primo manifesto del futurismo («Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa»)¹⁴³ e lo ritroviamo, infatti, svolto in numerose opere della prima metà degli anni Dieci, tra cui citiamo a titolo esemplificativo *La rissa in Galleria* (1910) di Boccioni, *I funerali dell'anarchico Galli* (1911) di Carrà e *La rivolta* (1911) di Russolo. Appare tuttavia evidente, ponendo a confronto, ad esempio, il corteo de *I funerali dell'anarchico Galli* di Carrà¹⁴⁴ e *La processione* di Tato, l'assenza in quest'ultima delle componenti aggressive, destabilizzanti della massa, la quale, anzi, viene evocata dall'artista in uno dei momenti di festa della comunità bolognese, di coesione sociale sotto l'egida dell'autorità politica e religiosa. Visivamente l'opera è costruita sulla giustapposizione di campi cromatici dai contorni delimitati, sebbene non geometricamente definiti, e dipinti *à plat*. La profondità dello spazio e il dinamismo

¹⁴¹ ASAC, Raccolta documentaria, Arti visive, 1926: *Una vivace intervista con F.T. Marinetti. “La Guardia al Brennero” - L'Esposizione Biennale - La Metropolitana*, in «Il Giornale del Veneto», [27 aprile 1926].

¹⁴² E. Prampolini, *I pittori futuristi alla XV Biennale d'arte di Venezia*, in «L'Impero», Roma, 5 maggio 1926.

¹⁴³ F.T. Marinetti, *Manifesto del futurismo* [1909], in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2005 (VI ed.), p. 11.

¹⁴⁴ Su *I funerali dell'anarchico Galli* si veda da ultimo A. Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012, in particolare pp. 15-58.

sono ottenuti unicamente attraverso il ritmico accostamento dei colori, squillanti e in alcuni casi puri, nella parte superiore, bruni e terrosi, nel fitto assembramento del corteo. È un'opera in cui l'artista compie una profonda sintesi del dato referenziale, mantenendo tuttavia elementi di riconoscibilità del soggetto: un orientamento, questo, che caratterizza la maggior parte degli artisti del movimento futurista sin dalle sue origini; non è infatti prevalente, tra questi, la cesura totale dei legami con la componente mimetica della rappresentazione. Il mito della guerra, della battaglia condotta con sprezzo del pericolo, lo ritroviamo ne *L'assalto (fantasia per l'alcova dell'ardito Mario Carli)*, opera in cui confluiscono non solo il tema bellico, da sempre al centro della poetica futurista, ma anche quello dell'arditismo. Mario Carli era infatti una figura cardine nei progetti marinettiani in vista del diretto impegno politico futurista nel dopoguerra: capitano e fondatore nel 1919 dell'Associazione degli arditi, direttore di «Roma Futurista» dal 1918, era infatti – come ha ricordato Emilio Gentile – «la figura più importante del futurismo politico, insieme a Marinetti»¹⁴⁵. Gli arditi, nelle idee del capo del futurismo, incarnavano l'aristocrazia della nuova classe dirigente della nazione, il modello antropologico dell'italiano nuovo – quello forgiato dalla guerra – e il corrispettivo dei futuristi nella politica¹⁴⁶.

Il tema della guerra¹⁴⁷, immanente alla *Weltanschauung* futurista sin dal primo manifesto, si palesa nelle opere di altri due artisti: Luigi Russolo¹⁴⁸, che faceva parte del

¹⁴⁵ E. Gentile, «La nostra sfida alle stelle»... cit., p. 55.

¹⁴⁶ Ivi, p. 58.

¹⁴⁷ Sul mito della guerra futurista e sui futuristi durante il conflitto si vedano: M. Isnenghi, *Il mito della Grande guerra*, il Mulino, Bologna 2007 (VI ed.); G. Dal Canton, *La partecipazione dei pittori futuristi al conflitto*, in *La Grande Guerra. Dall'Intervento alla «vittoria mutilata»*, vol. III, tomo I, *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cura di M. Isnenghi, UTET, Torino 2008, pp. 360-365; *I futuristi a Dosso Casina*, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo di Riva del Garda, 12 luglio - 2 novembre 2008), a cura di L. Sansone, Mazzotta, Milano 2008; M. D'Ambrosio, *La guerra nella letteratura futurista*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 189-204; A. Negri, *Il Futurismo e la guerra*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie...* cit., pp. 351-360; W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2011; C. Adams, *Futurismo in guerra: The Aesthetics and Reception of 1940s "Aeropainting of War"*, in «Emaj. Online journal of art», 6, 2011-2012 (<https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/11/adams-futurismo-in-guerra.pdf>); *La guerra che verrà non è la prima*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 4 ottobre 2014 - 20 settembre 2015), Electa, Milano 2014; E. Di Stefano, *I futuristi e l'estetica*

primo nucleo futurista nel 1910, e Fortunato Depero. Nell'opera del primo, *Sensazioni di bombardamento - Shrapnels e granate*, oltre all'esplicito riferimento al conflitto, affiora attraverso il titolo, con il termine «sensazione», anche un altro tema centrale nella poetica futurista: quello degli *stati d'animo*. Il dipinto è organizzato su tre fasce orizzontali, la prima, in alto, costituita da cunei neri, la seconda, al centro, da un cielo plumbeo e la terza, in basso, da colline e rocce fra le quali alcuni soldati trovano riparo dall'esplosione delle bombe; tre grandi lingue rosse congiungono la fascia superiore a quella inferiore, dove deflagrano gli ordigni. Lo stilema dei cunei per esprimere una forza che avanza, vincendo una resistenza, ha la propria origine in ambito futurista nel dipinto *La rivolta*, realizzato dallo stesso Russolo nel 1911 ed esposto a Londra nel 1912; città in cui, probabilmente, fu visto dal vorticista Christopher Nevinson che, nel quadro *Bursting Shell* (1915), applica lo stesso stilema a dei triangoli acuti neri per simboleggiare l'esplosione di una granata. Il cuneo, inoltre, era stato utilizzato dai futuristi, tra i quali anche Russolo, nella grafica della propaganda interventista per il manifesto *Sintesi futurista della guerra* del 20 settembre 1914, in cui le nazioni dell'Intesa, rappresentate per l'appunto da un triangolo acuto, vincevano le forze dell'Alleanza, simboleggiate invece da un semicerchio spezzato. Prampolini, nel suo articolo su *I futuristi alla XV Biennale*, offre una breve descrizione del dipinto e accenna al ritorno alla pittura di Russolo, per lungo tempo impegnato nella sperimentazione musicale:

Luigi Russolo, pittore futurista dei primissimi, inventore degli intonarumori,
ha ripreso oggi a dipingere per dettare su la tela un nuovo stato d'animo –
Sensazione di bombardamento – shrapnel e granate. –

della guerra, in *La cultura in guerra. Dibattiti, protagonisti, nazionalismi (1870-1922)*, a cura di L. Auteri, M. Di Gesù, S. Tedesco, Carocci, Roma (in corso di stampa), pp. 243-252.

¹⁴⁸ Su Luigi Russolo (1885-1947) si vedano: L. Russolo, *Al di là della materia. Alla ricerca del vero, alla ricerca del bello, alla ricerca del bene* (1938), Ferriani, Milano 1961; *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 27 maggio - 17 settembre 2006), a cura di F. Tagliapietra, A. Gasparotto, Skira, Milano 2006; *Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nuove ricerche sugli scritti*, a cura di G. Bellorini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, Olschki, Firenze 2011; L. Chessa, *Luigi Russolo, futurist noise, visual arts, and occult*, Univertisty of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012; *Luigi Russolo. Al di là della materia*, catalogo della mostra (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, 14 settembre - 7 dicembre 2014), a cura di M. Folini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, Skira, Milano 2014.

È l'incontro della morte che pesa volumetricamente sotto l'azzurro della volta celeste, incuneandosi nella vita e nel pensiero dell'«azione guerresca». È un quadro che vive a sé, fra l'astrazione materiale di alcuni elementi pittorici e la sensazione emotiva del soggetto¹⁴⁹.

Uno sguardo diverso sul conflitto lo offre Fortunato Depero che nel suo “arazzo”, *Guerra-festa*, non descrive l'angoscia provata dai soldati durante i bombardamenti, ma esalta lo scontro bellico come «festa»: scenario nel quale esprimere gli istinti aggressivi, repressi nella società civile, e dissipare le energie vitali sino all'estremo sacrificio della vita. Questa lettura futurista della contrapposizione armata trova conferma nell'interpretazione offerta da Gaston Bouthoul che, nel suo libro *Le guerre*, scrive: «si può dunque dire che nel significato sociologico della parola, la guerra è la festa suprema»¹⁵⁰; essa, secondo lo studioso, svolge infatti nelle società tecnologicamente avanzate le stesse funzioni che la festa ricopriva nelle civiltà arcaiche. La celebrazione del conflitto è un tratto immanente alla poetica futurista, sin dalle sue origini, e pertanto non si configura come una categoria direttamente riconducibile alla propaganda fascista; semmai essa affonda le radici nelle medesime premesse storico culturali.

Enrico Crispolti, in uno studio ormai classico¹⁵¹, ha rilevato come le opere di Pannaggi esposte alla Biennale siano perfettamente inseribili nel contesto del costruttivismo russo-tedesco, con il quale tuttavia si pongono in termini dialettici e originali. Come abbiamo accennato in precedenza, Pannaggi e Paladini, e in particolare quest'ultimo,

¹⁴⁹ E. Prampolini, *I pittori futuristi...* cit.

¹⁵⁰ M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra...* cit.; E. Di Stefano, *I futuristi e l'estetica della guerra...* cit.

¹⁵¹ E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1971, pp. 382-408. Relativamente ai lavori di Pannaggi esposti alla Biennale del 1926, la ricostruzione proposta da Crispolti, sebbene esemplare nel definire il contesto storico-artistico, in alcuni passaggi non trova puntuale riscontro documentario. Infatti, le opere che compaiono nella terza edizione del catalogo sono: *Funzione architettonica «H 03»*, *Funzione architettonica «3 U»*; *Funzione architettonica «P M»*; *Il Costruttore*; *Derivazione plastica da Bottiglia, Bicchiere, Ambiente*; *Derivazione plastica da Chitarra, Boccale, Occhiali*. Si veda. *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926*, catalogo della mostra, C. Ferrari, Venezia 1926, p. 230. Né dal registro delle vendite (ASAC, Ufficio Vendite, Registro 25) risulta venduto a Venezia l'olio *Funzione Architettonica «3 U»*. Sulla base del Registro arrivi e partenze (ASAC, Ufficio trasporti, Reg. «Arrivi e partenze», b. 3), risultano giunti da Roma il 17 aprile 1926, a Venezia con il numero d'arrivo 1160, le opere: *Funzione architettonica «H 03»*, *Funzione architettonica «3 H»*; *Il costruttore*; *Derivazione plastica*; *Derivazione plastica*.

rivestono una posizione di fronda nel contesto marinettiano, anzi, nel corso del 1926, la rottura dell'artista di origini russe con il movimento futurista si è ormai consumata, come testimonia la lettera all'amico Antonio Fornari:

Circa la mia partecipazione alla biennale veneziana ti dirò che non rappresenta una mia rentrée ufficiale nel futurismo, come si potrebbe pensare. I futuristi mi sono sempre ostili, sia per ragioni politiche, sia per la mia attività secentista nel campo pittorico, sia per tutti i miei atteggiamenti così indipendenti dalle loro idee e dai loro fessissimi accademismi [...] Soltanto ho furbamente approfittato della loro ospitalità per ragioni tattiche e reclamistiche pronto ad infischiarli delle loro costrizioni di tutti i generi¹⁵².

Sebbene Prampolini annoti, forse in modo polemico, che «Pannaggi e Paladini, costruiscono con elementi architettonici dei volumi astratti, sotto il vivo ricordo dei suprematisti russi, Lissitzky e Maliewick»¹⁵³, egli non si riferisce esplicitamente alla mostra nel padiglione sovietico del 1924, in cui i lavori del primo non furono esposti¹⁵⁴. Grazie al testo di Paladini sull'*Arte nella Russia dei Soviets* e ad altre fonti¹⁵⁵, sappiamo invece che alcune opere di Kasimir Malevič, nonostante l'artista ne avesse chiesto il ritiro¹⁵⁶, trovarono spazio in quell'occasione. È verosimile ipotizzare che siano stati esposti i disegni architettonici (i cosiddetti *planites*), mentre i tre dipinti elencati in catalogo (*Suprematismo - forma quadrata*, *Suprematismo - forma di croce* e *Suprematismo - forma rotonda*) trovarono forse collocazione per un tempo limitato. Giunsero comunque tutti a Venezia, come si evince dai timbri della dogana italiana sul verso delle tele e dall'atto con cui il comitato dell'Urss affidò in deposito al direttore amministrativo le opere dell'artista russo, ufficialmente per «mancanza di spazio nel

¹⁵² Traggo la citazione da M. Benzi, *Futurismo*, Federico Motta Editore, Milano 2008, p. 274.

¹⁵³ E. Prampolini, *I pittori futuristi...* cit.

¹⁵⁴ Sul padiglione sovietico alla Biennale del 1924 si veda: G. Romanelli, "Fiammeggia il vessillo del nuovo regime". *L'U.R.S.S. alla Biennale del 1924*, in *Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*, catalogo della mostra (Venezia 1990), a cura di F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti, Electa, Milano 1990, pp. 57-60.

¹⁵⁵ *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924*, catalogo della mostra, C. Ferrari, Venezia 1924 (IV ed.), pp. 231, 241.

¹⁵⁶ Si veda A. Nakov, *Kazimir Malevich. Catalogue raisonné*, Adam Biro, Paris 2002, pp. 434-435. Nakov cita a proposito il documento conservato presso l'Archivio RGALI (Russian State Archive of Literature and Arts), f. 941 - 15 - 66.

proprio Padiglione»¹⁵⁷. Non è pertanto da escludere che le due funzioni architettoniche di Pannaggi (*Funzione architettonica «H03» e «3U»*) risentano delle opere suprematiste esposte a Venezia nel 1924. Tuttavia confluiscono nei dipinti di Pannaggi anche ulteriori influenze, come quelle del neoplasticismo olandese e del costruttivismo, in particolare quello dell'artista lituano Gustav Klutis¹⁵⁸, sebbene a esse non possano integralmente ricondursi. A riprova di una conoscenza ampia delle ricerche più avanzate nel contesto delle avanguardie europee vi sono anche le due sculture dell'artista maceratese: *Derivazione plastica da Bottiglie, Bicchiere, Ambiente e Derivazione plastica da Chitarra, Boccale, Occhiali*, che evidenziano una rielaborazione in senso plastico dei dipinti di Le Corbusier e della pittura purista in seno a *L'Esprit Nouveau*. Le due funzioni architettoniche, ancor più del terzo dipinto inviato, *Il Costruttore*, rappresentano l'estremo approdo delle ricerche in senso astratto-architettonico, o "meccanico", dell'intera sezione futurista e tra i più alti esiti dell'estetica futurista alla metà degli anni venti per equilibrio ed eleganza compositiva. Non manca di notarlo una parte della critica coeva¹⁵⁹: Emilio Cecchi definisce Pannaggi «brioso»¹⁶⁰ e Carlo Carrà

¹⁵⁷ ASAC, Fondo Storico, Padiglioni, Atti 1897-1938 (serie Scatole nere. Padiglioni), b. 18, «ATTO | Il presente atto fatto dal Comitato U.R.S.S. alla XIV Esposizione Int. d'Arte della Città di Venezia, vista la mancanza di spazio nel proprio Padiglione ha consegnato [*inserito sopra*: in deposito] al Direttore amministrativo dell'Esposizione stessa le opere seguenti: [...] 36 = Malevitch C. 9 esemplare N. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9».

¹⁵⁸ Pannaggi vede le *Pitture assonometriche* di Gustav Klutis a Riga. A tal proposito si veda D. Arich de Finetti, *Venezia 1926: Pannaggi e compagni nel padiglione "sovietista"...* cit., p. 70.

¹⁵⁹ Non mancano tuttavia le incomprensioni, come nel caso di Giuseppe Galassi, *Futuristi. XV Biennale di Venezia*, in [*«Corriere Padano»*, 9 giugno 1926]: «cerchiamo, ad esempio, una delle "funzioni architettoniche" di Ivo Pannaggi: quella che, in una "costruzione" metafisica, arieggiante all'aeroplano, presenta una lista oblunga di verdemare, o l'altra che, su una specie di tavola da circo, eleva un regolo incerato di bianco lucido. Ne avremo un'impressione freschissima, elementare; di quelle appunto che le sole sensazioni vergini possono dare. Quel verde, quel bianco. Oppure: quel rettangolo, quel cubo, con lo spigolo acuto. Poi, ciò che s'è visto, s'è visto. Il Pannaggi, è vero, mediante trapassi gradualisti di liste o mediante la fondazione di una piazzetta su una tavola sospesa nel vuoto prepara la suprema epifania, là di quel verde, qui di un dado netto, il quale, oh! meraviglia, ha figliato lassù nientemeno che un dadino minuscolo. Adoperiamoci a far tesoro di tanto acquisto. Cacciare in testa quel verde e riporre in tasca quel dado col suo dadino; e andare in giro, così, aspettando cosa succederà. Forse in quel colore o in quel cubo ravviseremo ad un tratto il miraggio di un mondo, come le indovine il futuro nelle sfere di cristallo? Senonché, dopo un po' di tempo, pari ad ogni stimolo pungente dei sensi il bel verde perde magia; e delle costruzioni scomposte rimane, giù nella tasca, se non un materiale morto, buono forse per un giocoliere che ne farà i bussolotti».

lo annovera, insieme al «compianto Boccioni» a Depero e Prampolini¹⁶¹, tra gli artisti più significativi della sezione futurista.

Pannaggi utilizza nelle due funzioni architettoniche lettere e numeri con una finalità compositiva e architettonica, aspetto caratterizzante molte opere della mostra futurista, come *Equilibrismi* di Paladini, *Bitter Campari* di Depero, *Marinetti sintesi plastica* e *Il convegno degli dei*¹⁶² di Prampolini e al massimo grado i capolavori di Giacomo Balla *S'è rotto l'incanto* e *Numeri innamorati*, dove esse costituiscono il solo elemento referenziale. Prampolini definisce Balla «un palombaro subaereo degli abissi astratti», poiché «si fa esploratore delle cosmogonie imponderabili». E così descrive due delle tre opere presentate:

Nel suo quadro «S'è rotto l'incanto», costruito da volumi di ottimismo roseo, e infranto da l'eterogeneità di elementi meccanico-cristallini, ha raggiunto forza emotiva eccezionale.

In questa opera l'enigma dello stato d'animo s'è svelato e rivelato in una nuova armonia cromatico-costruttiva. Come nel quadro dei «Numeri innamorati» Balla ha scoperto le nuove simpatie prospettiche, e costruzioni architettoniche che può suggerire l'arabesco numerico¹⁶³.

Nell'evocare le «cosmogonie imponderabili» di cui Balla sarebbe esploratore, Prampolini allude probabilmente al sostrato esoterico, e in particolare teosofico, che caratterizzerebbe parte della sua produzione artistica¹⁶⁴. In relazione a *Numeri*

¹⁶⁰ E. Cecchi, *Alla XV Esposizione di Venezia. Altri Pittori Italiani. Viani - Saliotti - Funi - Tosi - Carrà - Bacci - Donghi - Oppo - Conti - Colao*, in [«La Fiera Letteraria»], 23 maggio 1926, p. 3.

¹⁶¹ C. Carrà, *Note d'arte. L'Esposizione di Venezia*, in [«Convegno»], Milano, 25 luglio 1926], pp. 601-610.

¹⁶² L'opera, purtroppo dispersa, si vede in modo parziale in una delle foto dell'esposizione futurista e la si conosce attraverso la descrizione di D.V. Tonini: «è un significativo quadro dell'epoca moderna in cui i nuovi dei, le macchine, assieme ai simboli del secolo: HP, T.S.H. si trovano riuniti. Per la prima volta vediamo la macchina trattata ed analizzata con intendimenti artistici; inoltre una finestra aperta dell'officina (il luogo del convegno) lascia intravedere un paesaggio dominato da un aeroplano saettante, dalle sagome metalliche degli *hangars*, ovunque domina la macchina con i suoi ritmi, con i suoi fragori», traggio la citazione da D. Arich de Finetti, *Venezia 1926: Pannaggi e compagni nel padiglione "soviettista"...* cit., pp. 72, 81.

¹⁶³ E. Prampolini, *I pittori futuristi...* cit.

¹⁶⁴ Si veda F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Electa, Milano 2007.

*innamorati*¹⁶⁵, Giovanni Lista ha proposto una lettura delle due coppie di numeri, pari e dispari, come visualizzazione «canonica» di un concetto chiave delle teorie pitagoriche, in cui la visione manichea di Balla troverebbe un'adeguata corrispondenza¹⁶⁶. Tuttavia, in assenza di riscontri documentari più precisi, rimane problematica un'interpretazione di questi dipinti, il cui fascino risiede, oltre che negli esiti formali – come non manca di notare Prampolini –, anche in una sottile vena ironica e gusto per il *non sense*. Prampolini, sempre in veste di critico, rileva una parziale derivazione di *S'è rotto l'incanto* dalla poetica degli *stati d'animo* («in questa opera l'enigma dello stato d'animo s'è svelato e rivelato in una nuova armonia cromatico-costruttiva»), sebbene, anche in questo caso, il dipinto sfugga a una precisa interpretazione per imporsi primariamente sotto il profilo formale. Nel terzo dipinto esposto, *Tormento*, l'artista abbandona anche il referente segnico costituito da numeri e grafemi, e con esso la componente architettonica della composizione, per realizzare un'opera priva di ogni aggancio con il mondo fenomenico, costituita unicamente da linee rette e curve, precisamente determinate, che costituiscono nel loro incontro-scontro dinamico, delle superfici bidimensionali. I colori sono quelli della bandiera italiana, sicché questa tela si ricollega idealmente alle molte opere di Balla in cui compare il tricolore, a partire dal *Ciclo interventista* (1915) sino all'immediato precedente di *Genio futurista* (1925), esposto l'anno precedente a Parigi. Indipendentemente da eventuali letture in chiave teosofica, che rimangono, in assenza di solide tracce documentarie, «imponderabili», per usare le parole di Prampolini, ciò che risulta evidente, sotto il profilo formale, è l'uso di segni di un codice per costruire architettonicamente la composizione, elemento che rimanda da un lato alle tavole parolibere, dove i grafemi sono utilizzati – in un'osmosi tra linguaggi – per disegnare motivi figurativi o geometrici e dall'altro alla comunicazione pubblicitaria attraverso le *affiches*¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Ricordiamo che nel registro «Arrivi e partenze» l'opera è segnalata semplicemente come *Composizione numeri*. ASAC, Ufficio trasporti, Reg. «Arrivi e partenze», b. 3, numero progressivo 1163/2.

¹⁶⁶ Balla. *La modernità futurista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 febbraio - 2 giugno 2008), a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Skira, Milano 2008, p. 126.

¹⁶⁷ Si veda G. Bartorelli, *Depero, Balla, Dottori e il "quadro pubblicitario". Un tema emergente nella pittura futurista alla Biennale del 1926*, in «Verri», n. 42, febbraio 2010, pp. 106-113. Inoltre, come ha acutamente precisato Diego Arich de Finetti, l'uso delle lettere rimanda anche all'esperienza maturata da molti futuristi nell'ambito delle attività tipografiche; lo studioso ricorda altresì i padiglioni futuristi di

Alla Biennale del 1926 viene esposto anche *Volo librato* di Fedele Azari, ricordato in seguito da Marinetti come «prima opera di aeropittura»¹⁶⁸, che si distingue – al di là della celebrata, ma non reale, primogenitura nelle rappresentazioni aeropittoriche – per il marcato geometrismo formale, basato quasi esclusivamente sull'intreccio di linee rette che formano piani precisamente determinati. Il dipinto conserva tenui tracce di mimetismo rispetto al dato referenziale, come si può osservare nelle case in basso a destra, nell'intreccio delle strade e in particolari strutturali dell'aeromobile. Nello specifico, il modo di rendere le abitazioni viste dall'alto ricorda lo stesso particolare in *La strada entra nella casa* (1911) di Boccioni, artista che Azari ben conosceva per esserne collezionista e averne riedito alcune opere scultoree¹⁶⁹. Sempre in relazione al particolare degli edifici visti dall'alto un possibile precedente potrebbe essere quello de *La rivolta* di Luigi Russolo (1911), anche se la distanza cronologica tra il dipinto di Azari e le due tele sopracitate, a cui si aggiunge una scarsa diffusione delle loro riproduzioni, rende improbabile una diretta derivazione.

La categoria del decorativismo nelle opere futuriste, tanto evocata dalla critica giornalistica, trova effettiva giustificazione nelle opere di Gerardo Dottori e Benedetta, dove la lezione di Giacomo Balla trova applicazione in una piacevole resa pittorica. In *Flora*, la figura femminile al centro della tela conserva forse il ricordo della Venere botticelliana degli Uffizi nelle forme elegantemente sinuose e nel capo inclinato (in questo caso a destra), ma sono i motivi *déco* e floreali di Balla ripresi in schemi modulari a caratterizzare l'opera. Anche nei dipinti di Benedetta, in particolare *Velocità di Motoscafo*, le *linee andamentali* del maestro compiono uno slittamento dalla loro funzione dinamica a una prevalentemente decorativa.

Depero e Prampolini costruiti con enormi lettere a caratteri cubitali: D. Arich de Finetti, *Venezia 1926: Pannaggi e compagni nel padiglione "sovietista"...* cit.

¹⁶⁸ G. Balla, Benedetta, F. Depero, G. Dottori, Fillia, F.T. Marinetti, E. Prampolini, M. Somenzi, Tato, *Manifesto della aeropittura* [1931], in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista...* cit., pp. 197-201. Sulla primogenitura (1928), da assegnare a Mino Somenzi, di alcuni concetti ripresi nel *Manifesto della aeropittura* (1931) e su questioni relative alle datazioni, si veda M. Duranti, *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 2001, pp. 213-221. La citazione del dipinto di Azari si trova già nel manifesto di F.T. Marinetti, *Prospettive del volo e aeropittura*, in «La Gazzetta del Popolo», 22 settembre 1929.

¹⁶⁹ Si veda L. Collarile, (ad vocem) Azari Fedele, in *Dizionario del Futurismo*, vol. I, a cura di E. Godoli, Vallecchi, Firenze 2007, pp. 90-91.

Si discostano dal complesso della mostra futurista, poiché intrise di elementi postsimbolistici, le opere *Sensazione musicale* di Lionello Balestrieri, *La caduta delle stelle* e *Armature d'amore* del siciliano Vittorio Corona¹⁷⁰. Al momento di esporre nel padiglione veneziano, Balestrieri, come ricorderà – non senza qualche forzatura cronologica – nelle sue memorie del 1933, aveva già concluso *in pectore* la sua breve militanza futurista:

Capitò all'esposizione Marinetti: sorpresa, congratulazioni; s'organizza una conferenza per il battesimo futurista. L'idea del futurismo era già tramontata in Marcello [Lionello Balestrieri], ma lasciò fare. Debolezza? Vanità? Reclame? Tutto insieme, ma sopra ogni cosa l'ammirazione e l'affetto che il pittore passatista aveva per Marinetti: e a Marinetti non sembrò vero divulgare per tutta l'Italia la miracolosa conversione¹⁷¹.

L'artista aveva vissuto a Parigi (1893-1914) negli anni del fermento avanguardistico, senza tuttavia rimanere influenzato dalle correnti moderne. Durante il suo soggiorno parigino aveva visitato la celebre mostra futurista del 1912 alla Bernheim-Jeune, dove fu colpito in particolar modo dagli *Addii* di Boccioni. Non è quindi un caso se le opere presentate a Venezia palesino un orientamento anacronistico rispetto allo stile meccanico degli altri espositori, quasi l'artista fosse psicologicamente legato a quella – ormai lontana – esperienza. Anche il modo di trattare i temi in *Penetrazione* e *Officina* dimostrano un'adesione che potremmo definire di maniera rispetto ai temi della modernità, sia tecnologica che politica. Il dipinto *Sensazione musicale* rimanda infatti al contesto culturale degli anni Dieci, in cui la relazione tra musica e arti visive è stata alla base dello sviluppo dell'astrattismo in Europa; curiosa infatti è l'analogia di alcuni temi, formali e iconografici, presenti anche in alcune opere di Frank Kupka, in particolare *Les touches de piano. Le lac* (1909), come i motivi circolari nell'acqua, accompagnati da elementi astratti verticali nella parte superiore del quadro. Questo a indicare non tanto una derivazione dal dipinto di Kupka, quanto piuttosto, come dicevamo, la dipendenza dalle medesime premesse culturali.

¹⁷⁰ Su Vittorio Corona si vedano: E. Crispolti, *Vittorio Corona. Attraverso il futurismo*, Celebes, Palermo 1978; E. Crispolti, *Vittorio Corona. Catalogo ragionato dei dipinti e delle opere su carta 1919-1966*, De Luca, Roma 2014.

¹⁷¹ L. Balestrieri, *Una rondine non fa primavera. Ricordi d'un pittore romantico*, a cura di E. Di Nola, V. Faudino, Edisai, Ferrara 2008, p. 177.

Al termine dell'esposizione, in ottobre, le opere futuriste, su richiesta di Marinetti e all'insaputa degli artisti, verranno inviate a Bologna per essere esposte nella locale Casa del Fascio. La mostra, che si svolse tra il gennaio e il febbraio del 1927¹⁷², era stata organizzata con l'ausilio di Leandro Arpinati, podestà di Bologna e personalità di spicco nel fascismo nazionale vicina a Benito Mussolini ancor prima della fondazione dei Fasci di combattimento¹⁷³. Marinetti aveva condiviso con Arpinati alcune campagne politiche precedenti alla rottura con Mussolini, avvenuta nel 1920 e ricucita nel 1924, circostanza che dimostra ancora una volta il radicamento dei rapporti del capo del futurismo con personalità eminenti del fascismo, a cui era legato nel periodo della militanza diciannovista. Sul valore politico della mostra non vi sono dubbi, come testimoniano le parole di Fortunato Depero:

Ben giustamente l'arte futurista corrisponde alle parole precise di Mussolini:

“Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato; noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo crearci un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista”.

È mia profonda convinzione che la più fascista delle espressioni artistiche sia il futurismo.

Alla grandiosa esposizione futurista alla Casa del Fascio a Bologna, voluta ed ordinata dal Capo del Fascismo bolognese, on. Arpinati, F. T. Marinetti dimostrò brillantemente come il Futurismo prodotto italianissimo sia in arte quello che in politica è il Fascismo. Un'arte ardita, disciplinata, moderna, tricolore e gioconda, un'arte che interpreta il dinamismo dei nostri tempi¹⁷⁴.

¹⁷² Si veda *Nuovi archivi del futurismo. Cataloghi di esposizioni*, a cura di E. Crispolti, De Luca - CNR Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 2010, pp. 262-263.

¹⁷³ B. Dalla Casa, *Leandro Arpinati. Un fascista anomalo*, il Mulino, Bologna 2013.

¹⁷⁴ F. Depero, *Futurismo e arte fascista*, in *Arte fascista. Elementi di una battaglia artistica*, Edizioni Sindacati Artistici Torino, Torino [1928], p. 74.

«Il mal francese»

XVI Biennale (1928)

In una serie di lezioni sull'*Italia contemporanea* tenute all'Università di Parigi nel 1950 e poi raccolte in volume per i tipi di Einaudi nel 1961, lo storico Federico Chabod, tracciando un ritratto di Mussolini, ne riconosceva la forza «in una innegabile capacità di scuotere le folle per mezzo di espedienti oratorî sempre polemici e violenti, spesso volgari, mai opachi e sbiaditi», principi e dottrine erano «per lui un espediente tattico da impiegare a seconda degli uomini e delle circostanze»¹⁷⁵. Frasi, parole e motti pronunciati dal duce nel clima carismatico dell'incontro pubblico, dalle folle oceaniche ai conciliaboli, vengono da una moltitudine di burocrati, funzionari e intellettuali militanti scorporate dal contesto e coagulate in formule dogmatiche che, come è stato notato¹⁷⁶, finiscono per far prevalere sull'effetto linfa quello dell'ossificazione. L'inchiesta sull'arte ospitata dalla rivista «Critica fascista» di Giuseppe Bottai fra il 1926 e il 1927, origina proprio da un discorso del duce, quello pronunciato all'Accademia di Belle Arti di Perugia il 5 ottobre 1926, in cui egli affermava: «senza l'arte non vi è civiltà. Credo che l'arte segni l'aurora di ogni civiltà. [...] Ora sopra un terreno così preparato può rinascere una grande arte che può essere tradizionalista ed al tempo stesso moderna. Bisogna creare, altrimenti saremo gli sfruttatori di un vecchio patrimonio; bisogna creare l'arte nuova dei nostri tempi, l'arte fascista»¹⁷⁷. Sebbene ornate dal ricorso a espedienti retorici come il chiasmo, l'inversione e la ripetizione, le parole di Mussolini, escludendo il generico invito a un attivismo creativo, dicono ben poco. Anche l'affermazione secondo cui non si dovrebbe essere gli «sfruttatori» del

¹⁷⁵ F. Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Einaudi, Torino 1961, p. 58.

¹⁷⁶ M. Isnenghi, *Parole d'ordine, detti e sentenze*, in *L'Italia del fascio*, Giunti, Firenze 1996, pp. 289-306.

¹⁷⁷ B. Mussolini, *Albori di un'arte fascista. Perugia, 5 ottobre 1926*, in Id., *Discorsi del 1926*, Alpes, Milano 1927, pp. 317-318. Anche Bottai nelle sue *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista* cita alcuni brani del discorso di Mussolini, ma li riporta non letteralmente: «l'arte segna l'aurora di ogni civiltà; senza l'arte la civiltà non è. Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato. Noi dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista», G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, in «Critica fascista», V, 4, 15 febbraio 1927, pp. 61-64. Traggio la citazione da G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, in *Critica fascista. 1923-1943*, a cura di G. De Rosa, F. Malgeri, vol. I, Luciano Landi, San Giovanni Valdarno 1980, p. 368.

patrimonio del passato mantiene un'ambigua valenza semantica, poiché l'uso del sostantivo potrebbe essere inteso sia come invito a non ricorrere al passato *tout court* – secondo i dogmi futuristi –, sia, in un'accezione più tenue, come esortazione a non eccedere nell'utilizzo di modelli artistici precedenti. L'auspicio dell'avvento di un'arte «tradizionalista e al tempo stesso moderna», secondo una formula ossimorica contenuta nello stesso discorso del 5 ottobre (ma non citata da Bottai), farebbe propendere per la seconda chiave di lettura. Lo stesso direttore di «Critica fascista», del resto, pur non discostandosi dal solco tracciato nel discorso di Mussolini, in cui «tutto ciò che era definibile è già definito», e rilevando che «la discussione teorica serve soltanto a segnare il momento giusto nel quale si deve passare alle opere», affida al ricorso alla tradizione un ruolo fondamentale nella produzione artistica dell'era fascista. La tradizione deve essere ovviamente quella «dell'arte autoctona italiana, da riscoprirsì vivissima pur fra le sovrapposizioni e le incrostazioni di tutti i movimenti artistici stranieri. E questa grande, vivissima tradizione non è da riprodurre *sic et simpliciter* in una qualunque delle sue manifestazioni più espressive e gloriose, sibbene da *seguire* nei suoi caratteri costanti attraverso i secoli, con sensibilità, cultura e gusto moderni»¹⁷⁸. L'esistenza di caratteri essenziali, «costanti» per l'appunto, presenti nell'arte italiana non si può considerare una «tradizione inventata»¹⁷⁹, ma piuttosto un'interpretazione della storia artistica che si innesta nel solco di una narrazione collettiva di recente formazione. L'idea che al di là delle sue «manifestazioni più espressive e gloriose» l'arte italiana presenti dei caratteri tipici e immutabili, di quando in quando corrotti dalle «incrostazioni straniere», è la proiezione di cogenti istanze identitarie. Con il sorgere dei movimenti nazionali¹⁸⁰ si afferma progressivamente l'idea che l'arte sia una genuina espressione dello spirito del popolo (*Volksgeist*) e che rappresenti pertanto, insieme alla lingua, alla letteratura e ad altri aspetti del costume, il carattere della nazione. In Italia, nel corso dell'Ottocento, molti influenti scrittori, pensatori e *leader* politici considerano il popolo un'entità storica, simile a un dato di natura o

¹⁷⁸ G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista...* cit., pp. 368-369.

¹⁷⁹ *L'invenzione della tradizione* (1983), a cura di E.J. Hobsbawm, T. Ranger, Einaudi, Torino 1987.

¹⁸⁰ Sul concetto di nazione si veda E.J. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programma, mito realtà* (1990), Einaudi, Torino 1991; per il concetto di nazione durante il Risorgimento italiano si veda A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 1996 e Id., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

all'espressione di una volontà divina¹⁸¹, con qualità immanenti che potremmo definire eterne.

Alberto Mario Banti, nei suoi studi sulla nazione del Risorgimento, s'interroga sulle ragioni e le profonde motivazioni che spinsero molti uomini e donne a mettere in pericolo la loro esistenza per un'idea, quella di Nazione, che all'inizio dell'Ottocento sembrava piuttosto fragile. Infatti se avessimo, ad esempio, valutato l'identità nazionale sulla base dell'unità linguistica degli abitanti della penisola agli inizi del XIX secolo ne avremo probabilmente decretato l'inconsistenza, considerando la pluralità di idiomi e il basso grado di alfabetizzazione. Ma allora cosa spinse tanti uomini e donne all'azione? Secondo lo studioso, proprio a partire dai primi decenni del secolo, si assiste «alla creazione di una mitologia, di una simbologia, di una ricostruzione storica della nazione italiana che ha in sé un'eccezionale forza comunicativa», tale da «toccare la mente e il cuore di una parte non trascurabile dell'opinione pubblica della penisola»¹⁸². Banti, studiando gli scritti e le memorie dei patrioti, ha individuato e definito come «canone risorgimentale»¹⁸³ quella costellazione d'opere (dai testi poetici ai romanzi, dai drammi teatrali alle arti visive) che ha contribuito a creare e diffondere in ampi settori della popolazione la mitologia della nazione. La morfologia del discorso nazionale, quale emerge dalle opere del «canone», si fonda – secondo lo studioso – su tre *figure profonde*: la nazione come parentela/famiglia, come comunità sacrificale e come comunità sessuata¹⁸⁴. L'interpretazione proposta da Banti indurrebbe a rettificare, almeno per il caso italiano, l'idea «dell'invenzione delle tradizioni e della nazione come [...] manufatto concettuale» proposta da Anderson, Gellner e Hobsbawm¹⁸⁵. Essi

¹⁸¹ Si veda a riguardo A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento...* cit., p. 65: «Mazzini, invece, ricorre a una sorta di ipotesi poligenica dell'origine delle nazioni, dovuta al diretto intervento di Dio. Le nazioni, argomenta Mazzini nel suo *Dei doveri dell'uomo*, sono un mezzo per creare una vera fratellanza di tutta l'umanità. [...] Per Mazzini le nazioni esistono *ab aeterno*, dunque. I popoli che le animano hanno tratti comuni ("la stessa lingua", "tendenze uniformi", la "stessa tradizione storica"), hanno "innate spontanee tendenze", e nel caso dell'Italia addirittura una cornice geografica fatta apposta per scandirne meglio la separatezza dalle nazioni circconvicine».

¹⁸² A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento...* cit., p. 30.

¹⁸³ Ivi, pp. 30-55.

¹⁸⁴ A.M. Banti, *Sublime madre nostra...* cit., p. VII.

¹⁸⁵ E. Gellner, *Nazioni e nazionalismo*, Editori Riuniti, Roma 1985; E.J. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismo dal 1780...* cit.; B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

avrebbero posto l'accento sulla «natura concettualmente artificiale delle comunità immaginate»¹⁸⁶, lasciando intendere che l'idea di nazione fosse maturata quasi *ex nihilo*, mentre «gli intellettuali che la modellarono lo fecero utilizzando discorsi (parole, simboli, figure) preesistenti e appartenenti ad ambiti discorsivi, in origine assolutamente diversi»¹⁸⁷. Conclude Banti affermando: «Che il risultato fosse inedito, è indubbio; che l'idea di una comunità nazionale, come soggetto protagonista della storia, fosse una novità assoluta, pure. Tuttavia, in tutto ciò, di *calco*, *trasposizione e manipolazione* si dovrebbe parlare, piuttosto che di pura, semplice e libera invenzione»¹⁸⁸.

Nell'analisi dello studioso «il Risorgimento lascia in eredità all'età liberale e al fascismo una concezione della nazione che nella sua essenza morfologica resta la medesima»¹⁸⁹, sebbene durante il ventennio entrino in gioco elementi nuovi come «l'esaltazione della romanità, invece che del Medioevo o dell'età moderna; una nuova aggressività coloniale imperialista; una declinazione razzista dell'idea di nazione», ma «le nuove componenti si presentano come uno sviluppo organico, armonico, coerente rispetto a quella matrice, che comunque resta sempre il nucleo portante del discorso nazionale»¹⁹⁰. Ci troviamo quindi di fronte a una risemantizzazione di alcuni concetti ma non a una radicale novità. Ad esempio, riferimenti etnobiologici e territoriali innervano anche il discorso risorgimentale, ma, negli anni che precedono la Prima guerra mondiale e in particolare durante il ventennio fascista, la componente etnica¹⁹¹ diventerà una discriminante fondamentale nel definire l'appartenenza alla nazione e, di conseguenza, i termini 'razza' e 'stirpe' subiranno, rispetto al periodo preunitario, un ulteriore e decisivo slittamento semantico¹⁹². Alla vigilia della marcia su Roma, Mussolini afferma:

Il nostro mito è la nazione, il nostro mito è la grandezza della nazione! [...]
Per noi la nazione è soprattutto spirito e non è soltanto territorio. [...] una

¹⁸⁶ A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento...* cit., p. 149.

¹⁸⁷ Ivi, p. 150.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ A.M. Banti, *Sublime madre nostra...* cit., p. VII.

¹⁹⁰ Ivi, p. VIII.

¹⁹¹ Ivi, p. 157, ricostruendo la visione di Mussolini sulla questione razziale ancor prima della marcia su Roma, rileva come per il capo del fascismo «nella sequenza di marker che scandiscono l'appartenenza [alla nazione], la lingua, la cultura, le tradizioni sono indicatori che non possono essere dimenticati, certamente il "sangue" è il segno distintivo e fondamentale».

¹⁹² Si veda a riguardo A.M. Banti, *Sublime madre nostra...* cit., in particolare pp. 146-172.

nazione è grande quando traduce nella realtà la forza del suo spirito. [...] ora, dunque, noi vogliamo la grandezza della nazione nel senso materiale e spirituale¹⁹³.

A questa data la nazione, secondo il fascismo, è quindi *soprattutto* espressione spirituale, ma nel celebre articolo *Il fascismo e i problemi della razza*, pubblicato su «Il giornale d'Italia» nel luglio del 1938, e conosciuto poi come *Manifesto della razza*, si affermerà invece che «alla base delle differenze di popolo e di nazione stanno delle differenze di razza»¹⁹⁴.

Il fascismo, come rivoluzione politica, volle da un lato segnare una discontinuità rispetto all'Italia liberale, mentre dall'altro ambi, seppur attraverso una serie di storpiature, a mostrarsi in continuità con la nazione del Risorgimento. Se nel 1849 il *Dizionario politico ad uso della gioventù italiana* affermava che l'Italia è una nazione «per la sua storia, pe' suoi confini [...], per la lingua, per l'origine, per l'unità della religione, per la conformità degli usi, de' costumi, della civiltà, [...] e per la *comune attitudine all'esercizio delle arti belle che ne sono l'antico retaggio*»¹⁹⁵, comprendiamo come il dibattito sull'arte fascista, non potesse eludere, a tutto favore della modernità, il senso della continuità con la tradizione nazionale. L'intreccio semantico tra i termini 'nazione', 'popolo' e 'razza' sarà un *trait d'union*, una nefasta premessa – raramente messa in dubbio –, nel dibattito estetico durante il fascismo. Alla luce di questo non sorprende eccessivamente se nel 1849 l'«attitudine all'esercizio delle arti belle» venisse percepita come segno distintivo dell'italianità e, quasi un secolo dopo, nel 1939, Giuseppe Pensabene potesse invece sostenere che l'arte è «una manifestazione della razza ed anzi certamente la più tipica e sensibile»¹⁹⁶.

¹⁹³ B. Mussolini, *Al popolo di Ferrara*, in Id. *Opera omnia*, vol. XVI, *Dal trattato di Rapallo al primo discorso alla camera (13 novembre 1920-21 giugno 1921)*, a cura di E. Susmel, D. Susmel, la Fenice, Firenze 1972, p. 248; traggio la citazione da A.M. Banti, *Sublime madre nostra...* cit., p. 154.

¹⁹⁴ *Il fascismo e i problemi della razza*, in «Il Giornale d'Italia», 14 luglio [datato però 15 luglio] 1938. L'articolo apparso anonimo è poi diventato noto come *Manifesto della razza*. Si vedano F. Cassata, «La Difesa della razza». *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008, pp. 39-45; A.M. Banti, *Sublime madre nostra...* cit., p. 161-172.

¹⁹⁵ *Dizionario politico nuovamente compilato ad uso della gioventù italiana*, Pomba e C. Editori, Torino 1849, pp. 457-458; traggio la citazione, in cui il corsivo è nostro, da A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento...* cit., p. 157.

¹⁹⁶ G. Pensabene, *La razza e le arti figurative*, Cremonese, Roma 1939, p. 9.

Ritornando alle *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, possiamo notare come Bottai impronti il proprio intervento su un piano di *aurea mediocritas*. Egli afferma che gli artisti non devono ricollegarsi a episodi particolari della storia artistica italiana, ma ai suoi aspetti persistenti. Per questa ragione, nel corso del ventennio, saranno in molti coloro che attingeranno, con l'obiettivo di modernizzarla, a una tradizione dai contorni cangianti che, a seconda dei casi, assumerà i tratti della *romanitas*, repubblicana o augustea, o dello «stile plastico» – per dirla con Longhi – che congiunge idealmente Giotto a Masaccio sino a Michelangelo. Bottai, che probabilmente non vuole assumere posizioni dogmatiche a fronte della genericità delle parole mussoliniane, enuclea, in una sorta di definizione apofatica, solo ciò che l'arte fascista non dovrebbe essere e cioè «frammentaria, sincopata, psico-analistica, intimista, crepuscolare, ecc. perché tutte queste forme artistiche non sono se non malattie dell'arte, ribellioni clinico-estetizzanti alla grande tradizione artistica italiana»¹⁹⁷.

Nel contesto del discorso sull'arte fascista come arte di stato, il futurismo – pur partendo da posizioni di nazionalismo parossistico – non può avvalersi del richiamo alla tradizione. Non si tratterebbe infatti di una rinuncia a un aspetto marginale della *Weltanschauung* futurista, ma a uno dei suoi elementi essenziali. A titolo esemplificativo sia sufficiente ricordare, oltre al celebre manifesto pubblicato su «Le Figaro» il 20 febbraio 1909¹⁹⁸, anche il successivo e più articolato *Pittura e scultura futuriste* (1914), in cui Umberto Boccioni, con la consueta *vis* polemica, si riferisce proprio al nesso patria-tradizione: «i nostri padri si liberarono col sangue dal giogo straniero; i nostri professori ci riconsegnano moralmente ammanettati dal monumento nazionale! Noi consideriamo il monumento nazionale come la massima piaga d'Italia»¹⁹⁹. Per Boccioni sono monumenti nazionali «tutte le luride e sconce catapecchie che ancora insozzano le città italiane. Si perde tempo a discutere su quell'immondezzaio pittorico che è la piazza delle Erbe di Verona, sui puzzolenti canali di Venezia, su quel miserabile vicolo di rigattieri che si chiama a Roma via Condotti»²⁰⁰.

¹⁹⁷ G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista* cit., p. 369.

¹⁹⁸ Si pensi a un passo come: «Per i moribondi, per gli infermi, pei prigionieri, sia pure: l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali, poiché per essi l'avvenire è sbarrato... Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti *futuristi!*», F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), in Id., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 12.

¹⁹⁹ U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste...* cit., p. 108.

²⁰⁰ Ivi, pp. 79-80

Non dobbiamo tuttavia farci trarre in inganno dalle espressioni polemiche dell'artista, quelle pensate con lo spirito d'*épater le bourgeois*. Le idee di Boccioni sono infatti ben più articolate ed emergono nel loro acume teorico nel capitolo *Che cosa ci divide dal Cubismo*. In queste pagine l'artista traccia la distinzione tra l'avanguardia francese e il futurismo: la prima, esemplificata dalla personalità di Picasso, partirebbe da «una impassibile misurazione scientifica» degli oggetti per poi distaccarne «gli elementi costitutivi» e distribuirli «nel quadro secondo un'armonia accidentale, inerente all'oggetto»²⁰¹; il secondo, invece, attraverso l'«emozione», coglierebbe «la gravitazione, lo spostamento, l'attrazione reciproca delle forme e dei colori, cioè il movimento, cioè l'interpretazione delle forze»²⁰²; l'emozione sarebbe quindi la capacità

²⁰¹ Ivi, p. 122. Riportiamo di seguito altri brani del testo boccioniano che spiegano ulteriormente le differenze e i limiti del cubismo rispetto al futurismo. Ivi, p. 124, «Picasso ha voluto osservare e riportare più lati dell'oggetto e disporli sul quadro in modo che le forme dell'oggetto-ambiente non vi partecipino che come elementi accidentali circostanti. [...] Evitare, come egli ha fatto, lo studio delle relazioni, delle forze tra oggetto e oggetto, equivale a perdere la sintesi e il moto limitando l'ispirazione. Infatti il suo quadro è sempre la enumerazione degli aspetti di un oggetto centrale, commentato dai diversi aspetti dell'ambiente circostante. Concezione quanto mai tradizionale, malgrado il punto di vista circolare». Ivi, p. 136, «I cubisti assurgono alla generalizzazione riducendo l'oggetto ad una idea geometrica, cubo, cono, sfera, cilindro (Cézanne), e ciò ha fondamento nella ragione»; «La teoria cubista costringe l'oggetto a una ideografia a priori»; «Dunque noi non tiriamo concetti plastici accidentali dalla cosa, come fa Picasso. Non abbiamo concetti fissi al di sopra della cosa, come i cubisti»; ivi, p. 134, «Passare in arte al concetto, come vogliono fare i cubisti, quando manca in noi l'identità tra la realtà esterna e l'interna, è pericolosissimo e la gelida fabbricazione d'immagini di alcuni cubisti lo dimostra»; «Per quanto nei cubisti l'oggetto sia concepito nel suo valore integrale e il quadro sia costituito dall'armonica combinazione di una o più complessità-oggetto in una complessità-ambiente, lo spettacolo non cambia».

²⁰¹ Ivi, p. 122. E ancora: «In pittura e in scultura l'oggetto non vive la sua realtà essenziale se non come risultante plastica tra oggetto e ambiente», ivi, p. 124. «Noi volevamo proclamare e far comprendere [...] che non v'è possibilità di innalzarsi a un definitivo nelle forme e nei colori al di fuori della *emozione*. È l'emozione che dà la misura, frena l'analisi, legittima l'arbitrio e crea il dinamismo. Emozione e soggetto sono sinonimi. [...] Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo *divenire dinamico*, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi due moti: relativo e assoluto. Noi vogliamo dare lo stile del movimento. Noi non vogliamo osservare, disseccare e trasportare in immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso», ivi, p. 134

²⁰² «Noi volevamo proclamare e far comprendere [...] che non v'è possibilità di innalzarsi a un definitivo nelle forme e nei colori al di fuori della *emozione*. È l'emozione che dà la misura, frena l'analisi, legittima l'arbitrio e crea il dinamismo. Emozione e soggetto sono sinonimi. [...] Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo *divenire dinamico*, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi due moti: relativo e assoluto. Noi vogliamo dare lo stile del movimento. Noi non vogliamo

dell'artista di immedesimarsi e interpretare la natura dinamica della realtà, una sintesi di «sensazione (apparizione) e costruzione (conoscenza)»²⁰³ resa poi nel quadro, non in modo arbitrario, per giungere a quello che egli definisce un «grande stile definitivo». Boccioni non si limita a svolgere delle considerazioni d'ordine estetico ma, per corroborare le proprie tesi, traccia un nesso tra arte e razza, al fine di determinare il carattere necessario della superiorità del futurismo italiano sul cubismo francese²⁰⁴. Per Boccioni, infatti, il futurismo non si limita alla ricerca di elementi astratti, come il cubismo, ma persegue una «costruzione astratta»²⁰⁵. Ed è «questa costruzione» – afferma l'artista – che «ci ha fatto [...] proclamare il soggetto in arte come necessità, ed è questa costruzione che dà alla nostra pittura futurista un carattere profondamente italiano»²⁰⁶. Ciò che domina il quadro futurista è un principio architettonico, ordinato da leggi e valori plastici, frutto non di intellettualistici schemi a priori ma di una completa adesione alla vita, e in particolare alla vita moderna²⁰⁷. In realtà, le considerazioni di Boccioni sui caratteri della storia artistica italiana sono piuttosto contraddittorie: se da un lato afferma che «in Italia [...] dai Primitivi, da Cimabue, a Michelangelo, ai Veneziani, al Caravaggio, a Bernini e a Tiepolo noi possiamo seguire uno sviluppo serrato, fatale, sereno, nel quale sviluppo gli artisti si succedono sempre di ricerca in

osservare, disseccare e trasportare in immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso», ivi, p. 134.

²⁰³ Ivi, p. 181.

²⁰⁴ Boccioni arriva al paradosso di interrogarsi sulla effettiva appartenenza del cubismo alla tradizione francese: «Quando tenni a Parigi la mia conferenza [...] un signore mi gridò [...]: “*Monsieur! les cubistes ne sont pas français!*...” [...] Ora, ripensandovi, mi domando se quel signore non avesse invece ragione... non dico che i miei amici comunisti non siano francesi: mi domando se il carattere della loro tendenza non rinnovi ancora un fenomeno storico frequente in Francia. Ogni qualvolta [...] il naturalismo francese inizia un periodo, uno sviluppo che accenna a condurre ad una definitiva soluzione di continuità, cioè a trovare la sbocca in una formula universale definitiva, subito vi si sovrappongono elementi di sensibilità straniera, che non essendo assimilabili dalla razza, intorbidano, deviano o arrestano il puro corso naturale della sorgente francese, celtica. Ad un sereno dolce e composto naturalismo subentra una fredda complicazioni intellettuale», ivi, p. 129.

²⁰⁵ Ivi, p. 126.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ «E perciò noi futuristi propugniamo il quadro quindi la composizione e la legge, quindi l'ordine e la scala nei valori plastici. Ma per noi il quadro non è quello che esaminerò nei cubisti; non è l'enumerazione analitica di Picasso o di Braque, ma è la vita stessa intuita nelle sue trasformazioni dentro l'oggetto e non al di fuori», U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste...* cit., p. 127.

ricerca, completi, possenti e definitivi»²⁰⁸, offrendo quindi l'idea di continuità storica a cui riallacciarsi, dall'altro dichiara «noi futuristi italiani non abbiamo alcuna tradizione da chiudere o continuare. Il paganesimo, espresso nel tipico umano, è finito ed è morto con Michelangelo. Esso non c'interessa più e ce ne sentiamo completamente staccati. Il definitivo, nel senso classico, greco o italiano antico, è completamente sconosciuto ai futuristi. Noi italiani moderni siamo senza passato»²⁰⁹. Ma cosa intende Boccioni per *tradizione*? Egli ne offre una chiara definizione in un passo in cui descrivere i caratteri dell'arte francese: «Io dunque chiamo tradizione in arte lo svolgersi logico fatale continuo dell'idealità d'una razza al di sopra dei ritorni e delle simpatie o delle influenze delle scuole o delle mode straniere»²¹⁰. La storia artistica ricostruita da Boccioni presenta tuttavia alcune contraddizioni. Infatti, seguendo la linea di pensiero proposta dall'artista, dobbiamo riconoscere che se esiste uno «svolgersi logico fatale continuo dell'idealità di una razza»²¹¹ (tradizione), tale svolgimento dovrebbe necessariamente (fatalmente) lasciare delle tracce coerenti (continue) nella storia; e così ammette in alcuni passaggi: «quando diciamo scultura greca o pittura italiana o pittura fiamminga, la nostra mente afferra immediatamente dei cicli omogenei, delle continuità storiche nell'espressione plastica d'una razza»²¹². La contraddizione consiste nel fatto che i futuristi sebbene non si richiamino alla tradizione artistica, si presentano comunque come appartenenti alla «razza» italiana, di cui anzi incarnerebbero gli aspetti più autentici tanto da proporsi come avanguardia di un ideale imperialistico: «Constatiamo che l'aspirazione plastica che guida noi futuristi italiani è per lo meno di un secolo in anticipo sulla sensibilità artistica italiana. Ma una luminosa speranza ci guida nel buio dell'ignoranza e dell'indifferenza del nostro paese. È la certezza che nella fatale e futura distribuzione del lavoro tra le razze, all'Italia solo sarà dato di rinnovare un supremo ideale estetico in cui potranno riconoscersi gli uomini superiori di razza bianca!»²¹³. Tali contraddizioni sono il tentativo, fallito, di integrare in una formula coerente le idee imperialiste (in questo caso nel campo delle arti), propugnate da Mario Morasso, uno dei precursori del futurismo, in ciò che Emilio Gentile ha definito

²⁰⁸ U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste...* cit., p. 132.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste...* cit., p. 127.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste...* cit., p. 126.

²¹³ *Ivi*, pp. 80-81.

«italianismo modernista»²¹⁴. Anche secondo Morasso, infatti, l'Italia moderna non ha tradizione, ma proprio per questo è considerata coerentemente come «un insieme di gruppi etnici discordanti per profonde differenze biologiche, intellettuali, sociali [...] se forse vi è speranza di poter nel futuro fondere insieme in un popolo italiano gli elementi che la compongono, non si potrà mai rinchiudere Roma nella sola cerchia italiana, o trasformare il nostro paese e unificarlo nella sola città di Roma»²¹⁵. Resta da capire come il rapporto contraddittorio fra tradizione e italianità in Boccioni, espresso prima della guerra, trovi soluzione nel corso degli anni Venti, quando l'arte italiana e la sua tradizione diverranno un termine costante di riferimento nel dibattito sull'estetica fascista.

Nel 1928 i futuristi danno alle stampe un volume miscellaneo dal titolo inequivocabile: *Arte fascista*. Il testo, raramente citato negli studi sul futurismo, riveste invece una considerevole importanza, perché rappresenta quasi un sigillo al dibattito inaugurato dapprima dal Congresso degli intellettuali fascisti svoltosi a Bologna nel 1925²¹⁶, proseguito poi nel 1926 dal periodico di Dino Vittor Tonini «L'Arte Fascista» – intorno al quesito «L'Arte fascista sarà l'arte futurista?» – e idealmente conclusosi con l'*Inchiesta sull'arte fascista* promossa da Bottai su «Critica fascista». In quegli anni, il dibattito sulla necessità²¹⁷ e sulla natura di un'arte fascista si fa particolarmente intenso. Proprio il serrato confronto sui temi dell'arte di regime dimostra come tale tentativo di definizione fosse *in fieri*, avesse perciò ancora forme sfaccettate e fluide. Tuttavia non per questo dobbiamo pensare che sarà privo di conseguenze nelle teorie artistiche, nella prassi pittorica e nell'organizzazione del sistema delle arti che, proprio intorno al 1928, andava erigendosi.

Il rapporto, così come si dispiega sullo scorcio degli anni Venti, tra il futurismo e la costellazione semantica che si articola intorno al lemma «tradizione» è indubbiamente

²¹⁴ E. Gentile, «La nostra sfida alle stelle»... cit., in particolare pp. 10-16.

²¹⁵ M. Morasso, *Uomini e idee del domani. L'egoarchia*, Bocca, Torino 1898; traggio la citazione da E. Gentile, «La nostra sfida alle stelle»... cit., p. 14.

²¹⁶ Tra i contributi pubblicati vi è anche il testo presentato da Marinetti al Congresso degli intellettuali fascisti, svoltosi a Bologna nel 1925: F.T. Marinetti, *La Camera degli artisti*, in

²¹⁷ Lo stesso Bottai torna sulla questione dell'arte fascista in risposta al discorso tenuto da Augusto Turati, all'inaugurazione del raduno degli Artisti: «Il carattere fascista dell'arte non si può discutere preventivamente. Bisogna che l'artista lo crei da sé e lo senta a suo modo, magari in una forma tutta diversa da quella che oggi si discute».

critico, perché rischia di precludere ai seguaci di Marinetti l'attributo di italianità. I futuristi, di conseguenza, tentano di riattivare un aspetto già presente nei loro scritti dell'anteguerra e cioè quello dell'artista futurista come «genio creatore». I grandi artisti del passato, dicono i futuristi, furono rivoluzionari e recisero anche traumaticamente lo svolgersi di quella che nella loro epoca rappresentava la tradizione.

Il volume curato da Fillia sull'*Arte fascista*, oltre a presentare in esergo frasi e motti di Mussolini²¹⁸ a dimostrazione della sostanziale affinità tra il pensiero del duce e quello futurista, raccoglie un'antologia di testi piuttosto eterogenea tra cui spiccano le firme di Marinetti, Soffici, Carli, Croce, Balla, Depero, Prampolini e dello stesso Fillia²¹⁹. Nell'attesa di un intervento risolutore di Mussolini, autentico *deus ex machina*, sulle questioni artistiche, Mario Carli, direttore insieme a Emilio Settimelli di uno dei più importanti fogli marinettiani connotati da un fascismo intransigente, «L'Impero», afferma:

Dunque non s'illuda nessuno che i problemi della creazione artistica in tutto il loro poderoso complesso (ricerca di uno stile, selezione dei caratteri e dei valori, collocamento del mondo artistico nella sua giusta sfera di influenza,

²¹⁸ Le frasi di Mussolini riprodotte nel testo sono quattro; riporto di seguito le prime due perché più attinenti al nostro discorso. *Arte fascista. Elementi per la battaglia artistica*, Edizioni Sindacati Artistici Torino, Torino s.d. [1928], p. 3: «Noi siamo un popolo giovane che vuole e deve creare e rifiuta di essere un sindacato di albergatori e di guardiani da Museo. Il nostro passato artistico è ammirevole. Ma, quanto a me, sarò entrato tutt'al più due volte in un Museo» e «Io affermo che Roma può diventare centro industriale. I romani devono essere i primi a disdegnare di vivere soltanto sulle loro memorie. Il colosseo, il foro romano, sono glorie del passato; ma noi dobbiamo costruire le glorie del presente del domani. Noi siamo la generazione dei costruttori che col lavoro e con la disciplina del braccio e intellettuale vogliono raggiungere il punto estremo, la meta agognata della grandezza della nazione di domani, la quale sarà la nazione di tutti i produttori e non dei parassiti».

²¹⁹ F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*; Id., *L'arte futurista italiana*; Id., *La battaglia di via Mercanti*; Id., *Il carattere italiano delle originalità parigine*; Id., *La Camera degli artisti*; Id., *Il teatro di domani*; Id., *Cinematografia futurista*; M. Carli, *Linee di spiritualità fascista*; M. Carli, *Il ritorno delle muse*; Id., *L'equivoco intellettuale del fascismo*; Id., *I neo-crociani*; E. Settimelli, *L'elasticità del futurismo*; G. Balla, *Arte fascista ed esposizioni*; P. Buzzi, *Discorso accademico*; L. Russolo, *L'enaarmonismo*; F. Depero, *Futurismo e arte fascista*; E. Prampolini, *Futurismo contro demagogismo reazionario*; L. Balestrieri, *La falsa critica*; A.G. Bragaglia, *Lo stile è l'epoca*; A. Soffici, *Apologia del futurismo*; B. Croce, *Il futurismo e il fascismo*; V. Orazi, *Stile futurista e stile fascista*; G. Dottori, *Glorificare Boccioni*; Fillia, *Sensibilità meccanica*; Fillia, *Pittura futurista*; Volt, *Gli ex-futuristi*; F.T. Marinetti, «Sassate»; Fillia-De Amicis, *Teatro novatore*.

sistemazioni individuale e collettiva degli autentici creatori nelle necessità materiali e in quelle morali, innalzamento dell'arte ad alta funzione di Stato e a strumento d'espansione nazionale, ecc. ecc.) siano stati a tutt'oggi, non dico risolti, ma neppure affrontati.

Nell'attesa che la grande ondata dell'intellettualità fascista sia scatenata dal Duce (e chi altri potrebbe farlo in un modo risolutivo e irresistibile, al di fuori di lui?) non sarà male che qualcuno di noi inizi quella preparazione precisatrice che elimini i persistenti equivoci e le allegre confusioni attraverso le quali più d'un parassita sornione scrocca il suo apocrifo salvacondotto intellettuale²²⁰.

Dopo aver evocato l'intervento salvifico di Mussolini per le arti, Carli pone sul piano della riflessione alcuni punti nodali del dibattito futurista sull'arte di Stato, come l'estraneità ai linguaggi allogeni, la 'vera' modernità – di cui è depositaria Roma – come autentica espressione del fascismo e l'opposizione, conseguente, fra tradizione e genio creatore («potenza creatrice»), che tuttavia non viene polarizzata, poiché la tradizione riveste ora una «funzione di substrato garanzia di continuità»:

È innegabile che – per quanto si voglia indulgere alle persone e alle tendenze – una selezione in arte non possa farsi che in base ai seguenti criteri centrali.

1. esclusione di ogni esotismo; 2. circoscrivere la tradizione a funzione di substrato garanzia di continuità; 3. utilizzare e sviluppare al massimo l'attuale potenza creatrice della razza, che coincide con la ripresa fisiologica; 4. identificare con esattezza la «vera» modernità, che è fascista nella scorza e nel midollo, nella forma e nello spirito, e che non sgorga più da Parigi e tanto meno da New York ma da Roma; 5. esclusione delle filosofie d'importazione, specialmente tedesche russe asiatiche²²¹.

L'idea palingenetica, secondo la quale sarebbe stato prossimo l'avvento di un'età dello spirito seguita a quella della materia e del materialismo, deriva in Giacomo Balla dalle frequentazioni e letture maturate nell'ambiente teosofico²²². Le teorie teosofiche e

²²⁰ M. Carli, *L'equivoco intellettuale del fascismo*, in *Arte fascista...* cit., pp. 52-53.

²²¹ Ivi, p. 52.

²²² Sulla diffusione della Teosofia in Italia si veda M. Pasi, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Annali 25 Esoterismo*, Einaudi, Torino 2010, pp. 569-598. Si veda anche, sul rapporto tra Giacomo Balla e l'ambiente della Lega Teosofica Indipendente a Roma presieduta da Claudio Ballatore, F. Benzi, *Giacomo Balla...* cit.

antroposofiche sono ampiamente diffuse nel contesto delle avanguardie europee nei primi anni del Novecento (si pensi all'incipit de *Lo spirituale nell'arte* (1912) di Kandinskij)²²³, ma nell'artista torinese tali suggestioni teoriche si intrecciano con la convinzione che il fascismo sia espressione della stessa radicale rivoluzione, scrive infatti:

Il Dono prezioso dell'Arte è dato all'uomo per la sua elevazione: forze misteriose ne regolano la rinascenza o decadenza.

Sfolgorante di passioni e d'ispirazioni IDEALI, splende per brevi momenti in epoche speciali quando popoli e governi vivono nell'esaltazione di una grande Idea; nasce spontanea come i fiori, il suo spirito è nell'aria, nella luce, ma fulmineamente precipita nell'invisibile rimanendo nascosta nei periodi demagogici o sonnolenti, nessun sforzo umano può attrarla, tutto s'infrange abortisce in accademiche volgari manifestazioni inutili. [...]

Diamo la spiegazione: L'ITALIA NUOVA L'ITALIA FASCISTA centuplica ogni giorno le sue energie, tutto si trasforma velocemente, la vita freme di azione in ogni attività dell'ingegno umano, insomma si cammina verso nuove conquiste. Ebbene: se l'Arte di questo è l'espressione, che cosa troviamo nelle mostre passatiste? dov'è l'opera che manifesti il risveglio della nostra Stirpe???!!!!!! [...]

Dunque l'arte passatista non è l'espressione della nostra nuova vita, ma quella vissuta senza vibrazioni IDEALI nel monotono frivolo studio. [...]

[gli artisti passatisti] si persuaderanno che il Capo lavoro alla passatista *non si farà mai più!!!!* Infatti se Michelangelo dipingesse nell'epoca presente non

²²³ «Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti. Analogamente, ogni periodo culturale esprime una sua arte, che non si ripeterà mai più. Lo sforzo di ridar vita a principi estetici del passato può creare al massimo delle opere d'arte che sembrano bambini nati morti. Noi non possiamo, ad esempio, avere la sensibilità della vita interiore degli antichi Greci. [...] C'è però, necessariamente, un'altra somiglianza tra le forme artistiche. La somiglianza delle aspirazioni *interiori* e degli ideali (che un tempo erano stati raggiunti e poi vennero dimenticati), la somiglianza cioè fra i climi culturali di due epoche può portare alla ripresa di forme che erano già state utilizzate in passato per esprimere le stesse tensioni. È nata così, per certi aspetti, la nostra simpatia e la nostra capacità di comprensione per i primitivi, che sentiamo così vicini. Come noi, questi artisti miravano all'essenziale e rinunciarono ai particolari esteriori. [...] La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta. [...] Allora però arriva un uomo, che ci somiglia, ma ha in sé una misteriosa forza "visionaria"». V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1912), SE, Milano 1989, pp. 17-21.

farebbe il Giudizio Universale, né Leonardo la Cena, né Raffaello le Madonne, né Fidia l'Apollo, ecc. ecc.

E allora? Aprite il cervellino, signori, per favore e, se... avete... fegato, ma... di quello buono riconoscerete che i *solissimi* a dare i primi segni di risveglio contro la sonnolenza Italiana e a creare le prime opere Fasciste, furono e sono i FUTURISTI che infiammati da intuizioni geniali, lanciano scintille luminose nell'ARTE e nella vita²²⁴.

Si profila nel discorso di Balla, dietro l'*autodafé* del passato, l'idea che l'apparizione dell'arte nelle varie epoche abbia un andamento ciclico di rinascenza e decadenza. La costante del discorso futurista è la convinzione che il carattere immanente dell'arte italiana sia il genio creativo, di cui i seguaci di Marinetti sarebbero gli autentici eredi. Per Depero, ad esempio, la mostra futurista all'esposizione parigina del 1925 avrebbe sancito ancora una volta che «l'Italia con il Futurismo è degna della sua tradizione gloriosa; di nuovo il genio italiano con il Futurismo è stato maestro al mondo»²²⁵. Il ricorso all'antico è precluso: «l'ispirazione all'antico è il più balordo errore; l'antico è troppo lontano e diverso per comprenderlo; le tenebre del passato sono giustamente impenetrabili. Non si può camminare avanti voltando la testa indietro». Secondo l'artista trentino lo stile futurista, quello del genio creatore, della ricostruzione futurista dell'universo, è lo stile d'acciaio: «metallico cristallino geometrico dinamico luminoso rumorista»²²⁶.

Vaghe assonanze con il discorso di matrice teosofica di Balla sembrano emergere anche dal contributo teorico di Prampolini, dove il fascismo rappresenterebbe il naturale esito sul piano politico delle tensioni palingenetiche emerse nell'anteguerra:

Le possibilità estetiche, nell'evoluzione dell'arte, sono innumerevoli. Il *futurismo* ha aperto in Italia e all'estero le infinite vie di questa possibilità, ed oggi si trova in piena armonia con il rinnovamento civile degli italiani²²⁷.

²²⁴ G. Balla, *Arte fascista ed esposizioni*, in *Arte fascista...* cit., pp. 62-64.

²²⁵ F. Depero, *Futurismo e arte fascista*, in *Arte fascista...* cit., p. 75.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ E. Prampolini, *Futurismo contro demagogismo reazionario*, in *Arte fascista...* cit., p. 82.

Nello scritto di Prampolini sembra che le esperienze del passato, anche quelle avanguardistiche – comprese le futuriste –, non abbiano ancora condotto all'età dello spirito, ma si siano arrestate alla fase materialistica:

Dal 1870 ad oggi la *pittura*, attraverso l'impressionismo, il cubismo, il futurismo e l'espressionismo (per citare le tendenze madri), mantenendosi in un campo scientifico, fra pure ricerche luministiche e cromatiche, plastiche o spaziali, dinamiche o di astrazione, di deformazione o negazione, non ha varcato i limiti del *naturalismo* periodo questo da ritenersi ormai definitivamente superato. Ammesso il valore e l'audacia dei numerosi artisti, che dalle suddette ricerche e tendenze seppero trarre un profondo contributo a favore del *tecnicismo* scandagliando gli innumerevoli aspetti del mondo visibile e intuitivo, dobbiamo oramai ritenere esaurite le possibilità plastiche e pittoriche del mondo fisico.

Oggi, però, il problema evolutivo delle arti plastiche esige altresì un *orientamento spirituale*, e se ieri abbiamo esplorato e scoperto i nuovi valori della sensibilità umana, eternandoli in nuovi simboli plastici, oggi dobbiamo rivolgerci allo *spirito* di essi, comprenderne l'intimo significato spirituale, la fisionomia interna ed occulta, e raccogliere l'eco incompresa di mille differenti voci, ed in esse trovare la facoltà unica d'espressione dell'arte di domani²²⁸.

Il richiamo alla tradizione, presente nel dibattito estetico seguito alla crisi delle avanguardie, sarebbe per Prampolini l'esito di un inganno perpetrato in «malafede» da coloro che l'artista chiama «reazionari», i quali non distinguerebbero tra «tradizione formale» e «tradizione spirituale»: la prima, transeunte e accidentale, è quella a cui gli artisti dell'*appel à l'ordre* guarderebbero, mentre la seconda, costante e immutabile, sarebbe rispetto al genio nazionale quel «substrato garanzia di continuità» – per usare le parole di Mario Carli –, a cui anche i futuristi sono devoti.

Gli anni che intercorsero tra la XV e la XVI Biennale di Venezia (1926-1928) furono particolarmente intensi, non solo per il dibattito relativo all'arte di Stato, ma anche per la strutturazione, perseguita dal fascismo, di un «sistema delle arti» in grado di ordinare e di placare le numerose tensioni emerse nel dopoguerra nel settore delle esposizioni e

²²⁸ Ivi, p. 83.

del sindacalismo artistico²²⁹. Richieste di un intervento dello Stato nel disciplinare con un disegno organico i vari aspetti della vita artistica erano giunte da più parti: i futuristi, ad esempio, nel «manifesto al governo fascista», *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, del 1923, caldeggiavano la creazione di «Istituti di credito artistico» che sovvenzionino, anticipando «denaro agli artisti», «manifestazioni artistiche o Istituti d'arte industriale» e la realizzazione di «Consigli tecnici consultivi» con il compito di «tutelare gl'interessi degli artisti nei rapporti con le istituzioni statali [...] e private»²³⁰; nel 1926 la Corporazione milanese delle professioni invia un appello al presidente del consiglio affinché impronti una riforma della Direzione generale delle belle arti in due settori, uno dedicato alla conservazione e tutela dell'arte antica e un altro destinato alla promozione dell'arte moderna e contemporanea. Sempre nel 1926 la Confederazione delle corporazioni, su iniziativa del presidente Cornelio di Marzio, nomina un triumvirato – formato da Carrà, Oppo e Soffici – con la funzione di elaborare le norme direttive del costituendo Sindacato nazionale fascista delle belle arti (1926)²³¹. Carrà, nel 1927, invoca la creazione di un «Consiglio direttivo alle dirette dipendenze del duce» o, ricordando il ruolo rivestito da Jacques-Louis David durante il governo rivoluzionario, la nomina di un «Dittatore delle arti»²³². Nel 1928, con lo sbloccamento della Confederazione nazionale dei sindacati fascisti, cioè la suddivisione in sei distinte associazioni (disposte simmetricamente in quelle dei datori di lavoro e dei prestatori d'opera), viene istituita anche la Confederazione nazionale dei sindacati fascisti

²²⁹ Si veda a tal proposito S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Minerva edizioni, Bologna 2000; M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Olschki, Firenze 2011.

²³⁰ F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*, in «Noi», Serie II, a. I, n. 1, aprile 1923, pp. 1-2. Il manifesto viene riproposto nel 1928, quale testo d'apertura, anche in *Arte fascista* cit., pp. 11-12.

²³¹ Si veda su questi argomenti M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte...* cit., pp. 213-218. In particolare sul sindacato fascista delle belle arti si veda anche G. Bianchi, *Eugenio Da Venezia alle Mostre Interprovinciali del Veneto (1930-1944)*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 3, a cura di V. Baradel, G. Dal Canton, Venezia 1997, pp. 39-56.

²³² «Due sono dunque le mie proposte: o un Consiglio che abbia poteri assoluti, direttamente dipendente dall'onorevole Mussolini, o un Dittatore», *Per un ordine artistico. Carrà: Un consiglio alle dirette dipendenze del Duce o un Dittatore delle Arti - Bando ai metodi del camorristo massonico - I problemi da affrontare*, in «Il Tevere», 19-20 luglio 1927; traggio la citazione da M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte...* cit., p. 217.

professionisti ed artisti²³³, inquadrata, insieme alle altre, – almeno sotto il profilo teorico – nella supervisione del Ministero delle corporazioni, di cui sarà dapprima ministro ad *interim* Mussolini (1926) e in seguito (1929) Giuseppe Bottai²³⁴. Come ipotizza Salvatore Lupo, la scelta di nominare ministro delle Corporazioni il giovane direttore di «Critica Fascista» è probabilmente da ascrivere alla «capacità sempre mostrata [...] di mantenere un tono culturalmente elevato. L'intellettuale-sottosegretario doveva definire nientemeno che l'essenza della rivoluzione, l'obiettivo verso cui la nuova Italia doveva indirizzarsi»²³⁵. Tuttavia, contrariamente alle alte finalità prospettate, gli esiti dell'esperienza corporativa saranno modesti²³⁶.

Alle riforme sindacali si affiancano le prime iniziative e i provvedimenti legislativi in vista di una sistematizzazione, gerarchicamente concepita, delle esposizioni artistiche a livello nazionale e internazionale. Nel 1927 è approvato il Regio decreto, poi convertito in legge nel 1928, in base al quale si stabilisce che tutte le esposizioni – escluse le Fiere campionarie internazionali di Fiume, Milano e Padova e la mostra nazionale agricola di Verona – devono essere approvate dal capo del governo, sentiti i ministri interessati. Non si tratta quindi solo di un ordinamento, ma di un esteso controllo delle attività espositive, ispirato al criterio di salvaguardia delle «nobili tradizioni artistiche

²³³ La Confederazione nazionale dei sindacati fascisti professionisti e artisti, diversamente dalle altre confederazioni, non era stata concepita secondo una struttura simmetrica formata da datori di lavoro e prestatori d'opera, ma aveva nello Stato il suo diretto referente.

²³⁴ Si vedano A. Aquarone, *La formazione dello Stato totalitario* (1965), Einaudi, Torino 1995; Id., *Le istituzioni dello stato corporativo fascista*, in «Annali della Fondazione Ugo La Malfa», vol. XIX, 2004, pp. 313-317.

²³⁵ S. Lupo, *Il fascismo. La politica in un regime totalitario* (2000), Donzelli, Roma 2005, p. 232.

²³⁶ «Il carattere rigidamente accentrato del sistema corporativo così creato, in cui ogni aspetto dell'organizzazione e delle attività delle corporazioni faceva capo al governo e, in ultima analisi, a Mussolini stesso, carattere che si accompagna al generale clima sempre più autoritario del regime, mortificò fin dall'inizio quella che avrebbe dovuto essere una delle finalità prime dell'ordinamento corporativo, e cioè l'autogoverno delle categorie produttrici. Le corporazioni non divennero mai di fatto i centri nevralgici e propulsori dell'economia nazionale e le discussioni che vi si svolsero raramente ebbero una qualche rilevanza pratica che non fosse del tutto marginale. La maggior parte delle loro attività, inoltre, si esaurì nell'esercizio dell'attività consultiva, mentre assai limitata rimase quella normativa, regolatrice della produzione dei suoi vari settori, che avrebbe dovuto invece costituire la peculiarità rivoluzionaria di quegli organismi», A. Aquarone, *Le istituzioni dello stato corporativo fascista* cit., p. 316.

nazionali»²³⁷. Del resto, anche nelle già menzionate *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, Bottai pronuncia una feroce reprimenda verso i «materiali segni del più smaccato cattivo gusto»²³⁸ che tracimano, già a quella data, nelle sedi dei fasci, degli enti e dei sindacati fascisti.

La gerarchia delle esposizioni che si consoliderà nel corso degli anni Trenta prevedeva lo svolgimento di annuali mostre sindacali provinciali e interprovinciali²³⁹ con lo scopo di selezionare i giovani più promettenti da accogliere alla Quadriennale di Roma; questa aveva, a sua volta, il compito di individuare – su scala nazionale – gli artisti che avrebbero potuto degnamente rappresentare l'Italia all'esposizione apicale di questo sistema, cioè la Biennale internazionale d'arte di Venezia. Questa struttura piramidale, nelle intenzioni del regime, avrebbe dovuto garantire, sia un'ampia rappresentatività, attraverso l'agevole accesso alle mostre sindacali²⁴⁰, sia un metodo selettivo per raccogliere i migliori artisti italiani in vista del confronto internazionale, che si immaginava a tutto vantaggio dell'arte italiana. Parallelamente al sistema corporativo e

²³⁷ R.D.L. n. 515 del 7 aprile 1927, art. 2, *Norme relative alla istituzione ed alla organizzazione di fiere, mostre ed esposizioni*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», Roma, parte I, n. 94, 23 aprile 1927, p. 1702.

²³⁸ La parte delle *Resultanze* relativa ai segni del cattivo gusto fascista è certamente la più citata dalla storiografia, ma vale forse la pena riportarla anche in questa sede: «Innanzitutto affermiamo che lo Stato deve intervenire nei problemi dell'arte, favorendone la sua soluzione. [...] Prima di pronunziarci in merito manifestiamo l'opinione che intanto un immediato, necessario e utilissimo intervento di carattere pubblico dovrebbe essere esercitato dalle varie organizzazioni fasciste, del Partito e dei sindacati. Tutte le sedi dei Fasci, dei comuni, delle associazioni e dei sindacati sono cariche di orribili aggeggi pseudo artistici, così come tutte le manifestazioni culturali celebrative e propagandistiche di tutti gli enti predetti si svolgono fra una densa esaltazione di materiali segni del più smaccato cattivo gusto. Decorazioni pittoriche incredibili sulle mura, busti orribili di gesso colorato ad ogni cantone, emblemi stendardi a colori pugno-negli occhi per arazzi, fasci di stucco dorato che sembrano fastelli di legna da ardere, cromolitografie del Duce in atteggiamenti impossibili, sciaboloni e lance di legno dipinti col nero-fumo: ecco le sedi dei Fasci, dei sindacati e di molti comuni. Ci sarebbe da raccogliere materiale scenico per innumerevoli compagnie d'operette. E poi, ad ogni cerimonia, i soliti parrucconi cascanti in piedi del Fascismo sciorinano dinanzi agli occhi attoniti delle popolazioni lapidi da cimiteri di montagna, scenografie romantiche, cinematografi suburbani, brutti calendari, orrende copertine, tutta una ridicola cianfrusaglia e chieseria, con gravissimo disdoro della nostra civiltà artistica», G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista* cit., p. 370.

²³⁹ Si veda *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie*, catalogo della mostra (Trieste, Museo Civico Revoltella, 8 marzo - 1 giugno 1997), a cura di E. Crispolti, M. Masau Dan, Skira, Milano 1997.

²⁴⁰ L'accesso era garantito dall'iscrizione al sindacato.

sindacale, anche l'ordinamento delle mostre si dimostrerà inadeguato alle aspettative e agli alti compiti perseguiti²⁴¹, poiché di contro all'auspicata *concordia partium*, prevarranno anche tra i vari enti (Triennali, Quadriennali e Biennali) contrasti e tensioni centrifughe.

Nel maggio 1927 Romolo Bazzoni, direttore amministrativo della Biennale, saluta con una lettera²⁴² l'arrivo a Venezia del nuovo segretario generale Antonio Maraini (1886-1963)²⁴³. Lo scultore, critico e sindacalista romano – ma residente da più di un decennio a Firenze – aveva ottenuto la nomina alla segreteria dell'esposizione grazie al sostegno di illustri personalità dell'*establishment* politico e culturale veneziano e nazionale: dello storico e critico Pompeo Molmenti, che l'aveva cooptato, già l'anno precedente, nel consiglio d'amministrazione della Biennale; del conte Pietro Orsi, podestà di Venezia e presidente dell'esposizione, e soprattutto del critico e direttore del «Corriere della Sera» Ugo Ojetti, a cui – ed è questo che ci interessa particolarmente – era affine per

²⁴¹ Presso l'ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 282, 4 ff. dss., s.d., è conservato un appunto anonimo e senza data che esprime un giudizio estremamente negativo sulla gestione della Biennale: «Da parecchi anni il funzionamento della Esposizione Biennale d'arte a Venezia dà luogo a gravi rilievi degli artisti e la stampa: soprattutto si lamenta, e a ragione, che quella importantissima Mostra non adempia la sua funzione dimostrativa dell'arte italiana e perda gran parte del suo prestigio internazionale in una presentazione generica e senza carattere. Sta di fatto che l'interesse del pubblico italiano e straniero è ormai distratto dalla grande manifestazione periodica e portato di preferenza sulle mostre individuali tenute dalle gallerie private: le quali, anche dal punto di vista commerciale, tengono ormai il primato nelle manifestazioni artistiche italiane. Tale situazione, proprio quando lo Stato ha avviato per ordine del DUCE una concreta politica artistica, è palesemente insostenibile», f. 1. A questo documento accenna anche G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., p. 90, nota 11.

²⁴² ASAC, Copialettere, 199, Lett. ms. di R. Bazzoni ad A. Maraini, Venezia, 8 maggio 1927, p. 19: «Varagnolo mi comunica il suo arrivo per oggi ed io m'affretto a dare al nuovo e caro Collega il più affettuoso benvenuto. Domattina il Podestà La riceverà alle ore 9.05 precise ed io sarò ben lieto di stringerle la mano». Per le dimissioni di Vittorio Pica, consegnate il 25 aprile del 1927, si veda J.F. Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Cleup, Padova 1993, p. 52, nota 70.

²⁴³ Su Antonio Maraini si vedano: G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit.; M. Nezzo, *Ojetti e le prime Biennali di Maraini: spunti per una ricerca*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 14, Atti della Giornata di studio (Venezia, Palazzo Querini, 14 dicembre 2004), a cura di G. Dal Canton, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2005, pp. 47-57; M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006; M. Grasso, (ad vocem) Maraini, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2007, pp. 384-388.

sensibilità estetica, sebbene – come dimostrano i dissidi che si paleseranno violentemente nel 1934 – non completamente riducibile²⁴⁴. Certamente Maraini, come Ojetti, rifugge dagli estremismi dell'avanguardia in favore di un'arte più misurata e conforme alla tradizione, da cui gli artisti contemporanei dovrebbero trarre un quieto ammaestramento. L'iniziale conformità d'intenti si manifesta nell'organizzazione della mostra sulla pittura italiana dell'Ottocento alla Biennale del 1928, a cui avrebbe dovuto far seguito, in *pendant*, quella sulla scultura nell'edizione successiva. L'intento è fin troppo scoperto, come si evince dalle parole di Ojetti:

Antonio Maraini [...] s'è proposto nel suo programma questo contrasto: da un lato, una mostra quasi tutta di giovani e d'avvenire; dall'altro una mostra di ieri e dell'altro ieri, cioè della migliore pittura dello scorso secolo. Che il confronto faccia meditare gli artisti, è da sperare. Certo il pubblico ne godrà, come allo spettacolo di una gara; ma non dovrà dimenticare che queste due o trecento opere dell'800 sono scelte tra le migliori d'un secolo e quelle dei vivi tra le migliori di due o tre anni²⁴⁵.

Il ritratto, artistico e psicologico, tratteggiato da Lionello Venturi in occasione della personale di Maraini alla Biennale del 1924, segna icasticamente la sostanziale estraneità del nuovo segretario generale alle estetiche d'avanguardia e in particolare futuriste:

dalle tendenze futuristiche il Maraini è rimasto costantemente immune, non solo per la sua sensibilità decorativa, ma anche per la sua cultura, per la sua educazione raffinata, e per certa tutta sua prudenza fatta di riflessione e di bisogno di certezza e di sincerità.

Perciò egli si è trovato nella non comune condizione di essere un «passatista» capace di prevedere tendenze o motivi dell'avvenire.

Le doti diplomatiche del nuovo segretario, da più parti riconosciute e da sé stesso evocate in un'intervista a Orio Vergani del 1934²⁴⁶, furono subito messe alla prova dalle richieste palesemente eccessive di Marinetti e compagni. Costoro, secondo una prassi

²⁴⁴ Si veda in particolare M. Nezzo, *Ojetti e le prime Biennali di Maraini...* cit.

²⁴⁵ U. Ojetti, *La XVI Biennale a Venezia. La mostra della pittura dell'800*, in «Corriere della Sera», 3 maggio 1928. Traggo la citazione da M. Nezzo, *Ojetti e le prime Biennali di Maraini...* cit., p. 48.

²⁴⁶ Si veda a riguardo M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte...* cit., p. 49.

già collaudata, pretendevano per la Biennale del 1928 «un minimo di quattro sale grandi: tre per le Esposizioni individuali del Pittore [sic!] Balla, Depero e Prampolini e una per le opere di circa venti pittori futuristi scelti in tutti i gruppi d'Italia»; inoltre, «nell'interesse stesso della Direzione dell'Esposizione», chiedevano che le quattro sale fossero allestite sotto il diretto controllo e responsabilità del capo del futurismo, estromettendo di fatto dall'esercizio delle loro funzioni la segretaria, le commissioni e la giuria. Marinetti, Depero e Prampolini, ormai persuasi di incarnare l'autentico spirito della nazione e, di conseguenza, di rappresentare l'arte dello Stato fascista, nella stessa lettera dell'11 novembre 1927, rammentavano a Maraini che «data l'importanza mondiale del futurismo italiano» sarebbe stato «poco patriottico» il limitarne la partecipazione²⁴⁷. Mantenendo fede alle qualità di uomo ponderato e logico²⁴⁸, intraviste nel futuro segretario da Ugo Ojetti nel 1921, Maraini propone di rispondere alle richieste di Marinetti e compagni con la seguente lettera²⁴⁹:

Caro Marinetti. Ella avrà visto come mentre Ella mi inviava la sua circa la Biennale Veneziana, io dessi notizia al Giornale d'Italia che era stato deciso dalla Biennale di dare a Lei e al Gruppo Futurista una saletta per la Mostra del Teatro. Ciò Le dice quanto spontaneamente siano riconosciuti i meriti del rinnovamento da Lei e dal gruppo futurista portati in tale campo.

Ma il regolamento non consente che all'infuori della sezione del Teatro vengano concesse sale a gruppi d'artisti.

È questa una norma generale, presa, in considerazione del gran numero di gruppi esistenti oggi in Italia dal Novecento al Selvaggio, dai Sindacati agli ex combattenti ecc..., e del fatto che concedendo a ciascun gruppo delle sale, l'Esposizione si sarebbe trovata tutta da loro occupata. Non è quindi una

²⁴⁷ ASAC, Copialettere, 200, Lett. ds. di F. Depero, F.T. Marinetti, E. Prampolini ad A. Maraini, Milano, 11 novembre 1927, riportata nella Lett. di A. Maraini a destinatario non specificato, Venezia, 1 dicembre 1927, p. 496.

²⁴⁸ Si veda il brano di U. Ojetti, *Lo scultore Antonio Maraini*, in «Dedalo», I, 3, 1921, pp. 742-758, citato da M. Nezzo, *Ojetti e le prime Biennali di Maraini...* cit., p. 47.

²⁴⁹ In quelli stessi giorni Maraini aveva informato Romolo Bazzoni di aver scritto una lettera riguardante Marinetti ai membri del consiglio direttivo e di attendere una risposta. ASAC, Scatole nere, b. 45, Lett. ms. di A. Maraini a R. Bazzoni, Firenze, 29 novembre 1927: «Le accludo minuta di una lettera da inviarsi ai membri del consiglio, spero esser stata approvata dal Presidente. Appena giungano le risposte me ne dia notizia perché io possa spedire immediatamente la lettera a Marinetti»; ASAC, Scatole nere, b. 45, Lett. ms. di A. Maraini a R. Bazzoni, Firenze, 3 dicembre 1927: «Attendo il suo telegramma che mi dia l'adesione dei membri del consiglio per spedire la lettera a Marinetti».

ragione particolare riguardante il gruppo futurista che rende impossibile al Consiglio direttivo della XVI Biennale, cui ho sottoposto la sua lettera, d'accettare la domanda da Lei rivoltami di quattro sale. E Balla, Depero, Prampolini bisognerà si uniformino alla regola generale. Tuttavia siccome è logico che la fisionomia di tali gruppi risulti in modo evidente, nell'ordinamento le opere degli artisti futuristi verranno riunite, così come quelle degli artisti del Novecento e del Selvaggio, in una sala a sé. Sicché in fondo il suo desiderio verrà esaudito per quanto con diversa procedura. E accordi verbali nei diversi studi potranno esser presi con me in proposito, quando nel Gennaio inizierò un giro per le varie città.

In attesa d'una sua parola che mi dica quando e dove incontrarci in tale epoca, Le ricambio, migliori e più cordiali saluti.

A.M.²⁵⁰.

Probabilmente la tattica di Marinetti consisteva nell'avanzare, con consapevolezza, richieste eccessive, con lo scopo però di ottenere almeno una parte degli obiettivi perseguiti. Se la strategia futurista del 1927 ricalca quella della Biennale precedente, così la reazione di Maraini è di fatto analoga a quella di Pica e Bordiga: in entrambi i casi, i vertici della Biennale escludono la concessione di sale ai gruppi, ma acconsentono che opere di artisti affini per orientamento estetico siano riunite in uno stesso spazio espositivo. Va comunque precisato che non vi è nelle pagine dei regolamenti, relativi alle edizioni del 1926 e del 1928, un esplicito divieto di partecipazione ai gruppi. Era stato il Novecento italiano guidato da Margherita Sarfatti a creare, durante la mostra del 1924, il precedente di una partecipazione collettiva alla Biennale. Il segno di un mutamento del clima politico e culturale – ma potremmo dire anche sociologico – nel corso degli anni Venti si percepisce anche nella maggior frequenza con la quale gruppi organizzati chiedono e ottengono di prender parte alle mostre internazionali di Venezia. L'azionismo di tali gruppi tuttavia non si esaurisce esclusivamente nell'ambito dell'esperienza estetica ma vorrebbe estendersi al controllo dei gangli del potere espositivo. Ne è palese testimonianza la lettera riservata, dell'allora segretario del sindacato nazionale, Cipriano Efisio Oppo, al podestà di Venezia e presidente della Biennale, il conte Pietro Orsi, in cui emerge la volontà, per attenersi a un vagheggiato principio di «pacificazione», di includere equamente nel

²⁵⁰ ASAC, Copialettere, 200, Lett. ds. di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l., s.d., in Lett. di A. Maraini a destinatario non specificato, Venezia, 1 dicembre 1927, p. 496.

consiglio direttivo della Biennale i rappresentati dei collettivi politicamente più impegnati:

Roma, 29 Aprile 1927

Riservata

Ill^{mo} Signor Podestà,

La ringrazio della gentile comunicazione ch'Ella ha voluto farmi circa la lista per il Consiglio Direttivo dell'Esposizione di Venezia. A me sembra che la lista sia buona; ma le dico francamente che mi dispiace non vedervi incluso il nome di Soffici per la Toscana e di un altro, Selva o Dazzi, per Roma. Perché Firenze non ha nessuno che la rappresenti entro il Consiglio (Maraini è segretario della Mostra) ed anche perché ai fini della pacificazione, alla quale Ella Signor Podestà tanto giustamente tiene, l'escludere il rappresentante tipico del gruppo del "Selvaggio" mentre si dà la soddisfazione al "900" milanese di avere due rappresentanti (Sarfatti e Tosi) non mi pare prudente. E Roma? Per le stesse ragioni io ~~solo~~ non posso presumere di rappresentarla da solo, visto che già rappresento il Sindacato, e so che farebbe assai piacere appunto ci fosse in lista uno dei due nomi che le ho suggerito più su.

Non Le pare che il numero dei membri del Consiglio potrebbe portarsi a nove, senza eccessivo turbamento?

Le ho scritto tutto questo soltanto pensando al bene che ne può derivare a Venezia e per nessuna altra ragione. Appunto per ciò mi permetto ~~di pregarla~~ di insistere. Pronto in ogni modo ad essere ossequiente alle deliberazioni che Ella crederà di prendere.

Mi creda Signor Podestà il di Lei
devotissimo

Cipriano E. Oppo²⁵¹

Il principio di pacificazione vagheggiato da Orsi e perseguito da Oppo appare in realtà una spartizione del potere: se la lettera di quest'ultimo non riesce a far entrare Soffici

²⁵¹ ASAC, Scatole nere, b. 44, Lett. di C.E. Oppo a P. Orsi, Roma, 29 aprile 1927.

nel consiglio direttivo, ottiene perlomeno il risultato di farlo cooptare nella giuria d'accettazione²⁵².

Ma torniamo alla lettera di risposta del segretario generale a Marinetti. In essa affiora un altro elemento di continuità rispetto alla gestione Pica e cioè la considerazione delle opere futuriste esclusivamente nell'ambito delle cosiddette "arti minori". Infatti, come il critico napoletano aveva inizialmente pensato di concedere l'ingresso ai soli tre espositori della mostra di arti decorative di Parigi, così Maraini prevede di limitare la partecipazione futurista alla sola mostra del teatro.

Purtroppo non siamo riusciti a reperire i documenti relativi al dibattito svoltosi in seno al consiglio direttivo sulla partecipazione dei futuristi alla mostra. Tuttavia, a differenza dell'edizione del 1926, in cui Marinetti aveva eluso ogni interferenza da parte della Biennale, nel 1928 è costretto – almeno formalmente – ad acconsentire che le opere futuriste siano sottoposte agli organi di giudizio dell'esposizione²⁵³. Infatti, i dodici «futuristi italiani», presenti nella sala 39 del Padiglione Italia, risultano ammessi in virtù del parere favorevole della giuria di accettazione, formata, oltre che dallo stesso segretario generale, da Felice Casorati, Napoleone Martinuzzi, Mario Sironi e, come si ricordava, Ardengo Soffici. È necessario rilevare che per i futuristi il rispetto dell'*iter* d'ammissione previsto dal regolamento appare, a una prima analisi, più formale che sostanziale, questo per almeno due ragioni: la prima è la distinzione in elenchi diversi, rimarcata anche nella relazione della giuria, tra i normali concorrenti e il gruppo futurista; la seconda è la percentuale dei marinettiani esclusi, che è di gran lunga inferiore rispetto a quella degli altri partecipanti²⁵⁴.

²⁵² Fanno parte della giuria d'accettazione: F. Casorati, N. Martinuzzi, M. Sironi, A. Soffici (eletti dal consiglio direttivo) e A. Maraini (segretario generale).

²⁵³ Si precisa, sebbene il discorso rimanga sostanzialmente inalterato, quanto affermato in A. Cibi, *Depero non più futurista*, in *Aldèbaran. III. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Scripta, Verona 2015, p. 285.

²⁵⁴ Le opere di pittura, scultura e bianco e nero inviate alla Biennale per essere sottoposte alla giuria furono 1.430 e tra queste ne furono selezionate 245, pari a circa il 17%; le opere inviate dai futuristi, stando al registro trasporti, furono 35, tra cui quelle esposte 18, pari a circa il 51,5%. Gli artisti aderenti al futurismo che inviarono le loro opere furono 18, mentre i selezionati ammontano a 12, pari ai due terzi dei partecipanti. Tra gli esclusi spiccano i nomi di Angelo Caviglioni e Bruno Munari, che inviarono rispettivamente due e tre opere; gli altri quattro artisti non ammessi, tutti con una sola opera, sono Gino Costantini, Farfa [Vittorio Osvaldo Tommasini], Beppe Ferinando e Dino Gambetti. È inoltre da precisare che in ASAC, Scatole Nere, b. 49, 1 f. ds. int. "Padiglione architettura futurista all'Esposizione

La corrispondenza tra la segreteria della Biennale e i futuristi, in questo caso rappresentati da Fillia, non è tuttavia dirimente e lascia aperti ampi margini interpretativi. Infatti, in una lettera a Maraini, Fillia, affermando di non avere da diversi giorni «notizie da parte di Marinetti e di Prampolini», prega il segretario generale d'informarlo «sulla decisione riguardante la saletta di pittura futurista ed eventualmente il nome degli artisti che esporranno», poiché in quei giorni egli avrebbe dovuto «pubblicare il giornale ufficiale del movimento futurista» con «il nominativo degli accettati»²⁵⁵. Inoltre, lo stesso Fillia, in una lettera del 2 aprile, nel tentativo di far accogliere il dipinto *Cosmopolis* di Ugo Pozzo – inviato in ritardo rispetto agli altri e giunto danneggiato – ringrazia la segreteria della Biennale anche a nome dei compagni per l'«avvenuta accettazione»²⁵⁶. Possiamo ipotizzare che, almeno inizialmente, i futuristi e la Biennale avessero stretto un accordo informale per coinvolgere Prampolini nella selezione delle opere da ammettere nella loro sala, come indurrebbero a pensare le parole di Fillia contenute in una lettera a Maraini: «Intanto abbia pure la gentilezza di dirmi come si è deciso per la giuria. Ho visto pochi giorni fa Prampolini, che doveva farne parte, ed anche lui nulla ancora sapeva»²⁵⁷. In seguito all'assenza dello stesso Prampolini e di Marinetti, in ritardo anche nell'allestimento della sala teatrale, la giuria avrebbe esercitato le proprie funzioni, mantenendo tuttavia un criterio di selezione

1928 di Torino”, s.l., s.d., si afferma che «saranno inviati direttamente dalla nostra sede di Torino» i dipinti di undici artisti, tra cui Pino Curtoni, Ugo Pozzo, Mario Zucco e Ludovico De Amicis, di questi in realtà non vi è traccia nei registri d'Arrivo e partenza della serie Ufficio trasporti e nemmeno in una, probabilmente, successiva lettera di Fillia (ASAC, Scatole Nere, b. 49, Lett. ds. di Fillia [L. Colombo] ad A. Maraini, Torino, 14 marzo 1927 [sic!] [1928]) in cui afferma: «Soltanto 7 pittori del gruppo di Torino hanno potuto inviare opere (12 quadri in tutto)».

²⁵⁵ ASAC, Scatole nere, b. 45, Lett. ms. di Fillia ad A. Maraini, s.l., s.d. [1928].

²⁵⁶ ASAC, Scatole nere, b. 45, Lett. ds. di Fillia alla Segreteria Generale della Biennale, Torino 2 aprile 1928.

²⁵⁷ ASAC, Scatole nere, b. 49, Lett. ds. di Fillia [L. Colombo] ad A. Maraini, Torino, 14 marzo 1927 [sic!] [1928]: «Intanto abbia pure la gentilezza di dirmi come si è deciso per la giuria. Ho visto pochi giorni fa Prampolini, che doveva farne parte, ed anche lui nulla ancora sapeva. Se io potessi essere utile per informazioni, ecc. a tutta Domenica sera mi può scrivere a Milano, presso Comm. Tapparelli Via Felice Casati 14. Io, da domani a tutta Domenica, sono a Milano con Prampolini e credo sarebbe l'occasione migliore per definire, SEMPRE CHE LA LORO DIREZIONE NON ABBIA ANCORA DISPOSTO. [...] Inutile aggiungere che io ho spedito i quadri dei diversi pittori futuristi senza nessuna scelta, come mi furono da loro consegnati, poiché si era deciso dalla nostra Direzione che la scelta doveva essere fatto [sic!] soltanto da Prampolini e dalla giuria».

piuttosto generoso verso la compagine marinettiana; scelta strategica conforme all'immagine di apertura verso le novità artistiche – e lo vedremo riguardo alla Mostra della Scuola di Parigi – di cui la gestione Maraini voleva ammantarsi.

La giuria, nella propria relazione, dichiara di aver superato il limite delle cento opere previste dal regolamento, «perché conscia del carattere eclettico e ufficiale dell'Esposizione [...] ha ritenuto» di dover

rappresentare tutte le tendenze attuali dell'arte italiana, dalle più note e consuete alle più coraggiose e rinnovatrici. Sicché la prevalenza di queste ultime nel risultato finale non significa unilateralità di preferenze, ma effettiva rispondenza degli invii al rapido propagarsi delle correnti giovani nell'arte dell'Italia fascista. E ciò è ragione per i sottoscritti di vivo compiacimento avendo, loro porto l'occasione di poter concorrere alla riforma che caratterizza questa XVI^a Biennale²⁵⁸.

Non è dato sapere con precisione quali fossero per la giuria «le tendenze [...] più coraggiose e rinnovatrici», ma difficilmente si potrebbe escludere da esse il futurismo. Rimangono, in questa serie di contraddizioni difficili da dirimere senza l'ausilio di ulteriori e decisivi documenti, alcune osservazioni da svolgere: la prima è che la sala 39, assegnata ai futuristi, è non solo tra le più piccole del Palazzo dell'esposizione, ma è anche cieca, accessibile esclusivamente dalla sala 38 che si trova a destra del vestibolo; la seconda è che la posizione del segretario generale, rispetto alle tendenze dell'arte più moderna, nonostante questa parziale apertura al futurismo, rimane comunque ambigua e critica, come testimonia la scelta di allestire la Mostra della «Scuola di Parigi» nella sala 40, a sinistra del vestibolo, a formare così una costellazione di ambienti – «Scilla e Cariddi»²⁵⁹ la definisce Silvio Benco – riservati agli «agitati», come ironicamente li apostrofa lo stesso Maraini in una lettera a Bazzoni:

²⁵⁸ *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1928*, catalogo, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1928, pp. 9-10.

²⁵⁹ S. Benco, *Venezia inaugura la sua XVI Biennale d'arte. Il panorama della magnifica esposizione nelle prime impressioni. Dal nostro inviato speciale Silvio Benco*, in [«Piccolo di Trieste», Trieste, 3 maggio 1928], «Ma a sinistra dell'ingresso principale s'apre una sala insidiosa, e a destra un'altra insidiosa alla pari. Scilla e Cariddi. È una specie d'intermezzo satanico: la scuola di Parigi da una parte: dall'altra alcuni artisti che vi si avvicinano: italiani parecchi, e qua e là».

Zorzi mi scrive di Oscar Kokoschka. Io ero persuaso che il Kokoschka esponesse nel padiglione tedesco. Ma ove questo non sia sta bene per la sala 40. Così la sezione agitati sarà completa. Bisognerà provvedere forse alle camicie di forza per i visitatori nel caso di un improvviso contagio!... Voglia quindi dire a Zorzi che scriva pure al Kokoschka inviandogli una pianta per sua norma²⁶⁰.

La Mostra della «Scuola di Parigi» ospitava, secondo l'introduzione in catalogo di Mario Tozzi, «i novatori del mondo intero»²⁶¹; la capitale francese era diventata «la grande fucina nella quale instancabilmente si martella l'incandescente metallo dell'arte per imprimergli forme nuove, è così che da Parigi queste nascono e rapidamente si diffondono»²⁶². Idee, queste espresse da Tozzi e certamente condivise dall'ordinatore della sala, René Paresce, che non corrispondevano alla visione e ai progetti di Maraini, che sarà invece progressivamente impegnato a limitare l'influsso parigino alle Biennali successive per affermare il primato dell'arte italiana²⁶³.

Tra i dodici espositori nella sala del «futurismo italiano» spiccano le assenze dei tre principali artisti del movimento: Giacomo Balla, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini²⁶⁴, la triade per la quale Marinetti, nella lettera del novembre 1927, pretendeva tre sale in vista di altrettante personali. Possiamo quindi ipotizzare che la loro assenza sia motivata principalmente dall'inopportunità di sottoporsi al verdetto di una giuria che, nella migliore delle ipotesi, avrebbe ammesso solo un paio di opere a testa. A questa ipotesi altre possibili concause del mancato impegno, come l'imminente partenza di Depero per il soggiorno americano (1928-1930), l'allestimento della personale di Balla alla XCIV Esposizione di belle arti di Roma, organizzata dalla Società amatori e cultori²⁶⁵, e l'impegno profuso da Prampolini nella sala per il teatro.

²⁶⁰ ASAC, Scatole nere, b. 45, Lett. ms. di A. Maraini a R. Bazzoni, Firenze, 18 febbraio 1928.

²⁶¹ M. Tozzi, *La scuola di Parigi*, in *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1928...* cit., p. 121. Tra gli artisti invitati a esporre nelle sale della «Scuola di Parigi» vi sono: Marc Chagall, Filippo De Pisis, Max Ernst, Moisé Kisling, André Lhote, Louis Marcoussis, René Paresce, Léopold Survage, Mario Tozzi, Ossip Zadkine.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Si veda a riguardo M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte...* cit.

²⁶⁴ Prampolini espone invece nella «saletta 6», dove si trova l'allestimento del «Teatro futurista italiano».

²⁶⁵ *XCIV Esposizione di belle arti*, catalogo della mostra (Roma 1928), a cura della Società amatori e cultori di belle arti, s.l., s.d. [Roma 1928]. Alla stessa manifestazione espose diciassette opere anche Gerardo Dottori.

Per quanto attiene invece i non ammessi dalla giuria, appare eclatante l'esclusione di un artista tra i più originali del movimento futurista, Bruno Munari, che aveva inviato tre quadri: *Battaglia*, *Pietro* e *Galera*²⁶⁶; identico verdetto per il bolognese Angelo Caviglioni che, dopo aver preso parte alla Biennale del 1926, concorreva con *Figura + ambiente* e *Dinamismo di una piazza*²⁶⁷. Insieme a loro furono respinti anche Farfa²⁶⁸, pseudonimo di Vittorio Osvaldo Tommasini, Gino Costantini²⁶⁹, Dino Gambetti²⁷⁰ e Beppe Ferinando²⁷¹, tutti aspiranti a partecipare con un'opera.

I dodici espositori presenti nella sala del futurismo italiano figurano con diciotto opere pittoriche; non sono presenti né sculture, né lavori d'arte decorativa, sebbene quest'ultimi avessero così fortemente caratterizzato la mostra precedente. Le reazioni della critica militante alla sala futurista furono decisamente oscurate, e in alcuni casi mitigate, da quelle suscitate dalla più consistente e "pericolosa" Scuola di Parigi. La mostra ordinata da Paresce costituì infatti il bersaglio polemico privilegiato all'interno dell'ampio discorso che si andava tessendo e stringendo intorno al nesso arte-nazione. Tozzi, quasi prevedendo le critiche che sarebbero state mosse alla mostra, si premura di chiarire che «nel crogiuolo di Parigi reagiscono le differenti razze, e [...] malgrado tutto, il sapore della terra nativa ed il colore delle avite tradizioni rimangono intatte in questi artisti: gustosi e raffinati, i francesi; primitivi, violenti ed un po' estatici, i russi; colti e sensibili, spagnoli e giapponesi; rudi ed aspri i popoli balcanici»²⁷². Non Babele – secondo Tozzi – né indifferenziazione assoluta, ma una *koinè* dove permangono i tratti fondamentali dell'identità e, soprattutto, dell'identità nazionale. Ma il tentativo di anticipare le obiezioni degli avversari sullo scacchiere delle inconciliabili posizioni

²⁶⁶ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 3, numero progressivo 280, Bruno Munari, Data di imballaggio e di spedizione 10 aprile 1928.

²⁶⁷ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 3, numero progressivo 600, Angelo Caviglioni, Data di imballaggio e di spedizione 4 aprile 1928.

²⁶⁸ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 3, numero progressivo 610, Farfa, Titolo dell'opera *Il principe*, Data di imballaggio e di spedizione 4 aprile 1928.

²⁶⁹ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 3, numero progressivo 610, Gino Costantini, Titolo dell'opera *Autoritratto*, Data di imballaggio e di spedizione 4 aprile 1928.

²⁷⁰ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 3, numero progressivo 610, Dino Gambetti, Titolo dell'opera *Fontana luminosa*, Data di imballaggio e di spedizione 4 aprile 1928.

²⁷¹ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 3, numero progressivo 610, Beppe Ferinando, Titolo dell'opera *Fiori artificiali*, Data di imballaggio e di spedizione 4 aprile 1928.

²⁷² M. Tozzi, *La scuola di Parigi...* cit., p. 123.

sulla *koinè* avanguardista non sortì gli esiti sperati. Carlo Carrà non solo pubblica un articolo sugli *Stranieri a Venezia* che sembra un controcanto alla lettura proposta da Tozzi dei movimenti cubista, espressionista e surrealista, ma introduce un'associazione semantica tra arte internazionale e sionismo, destinata a un'influenza nefasta. Nell'articolo *La XVI Esposizione di Venezia* del 2 maggio 1928, dopo aver celebrato, «nei suoi migliori esponenti», il primato dell'arte italiana su quella straniera – tanto da poter affermare che «l'egemonia francese è finita» –, Carrà rileva come «superstiti influenze internazionalistiche [...] persistono a forzare la natura estetica di non pochi artisti nostri». Vale la pena di riportare per intero il brano di Carrà relativo alla Scuola di Parigi, i cui strali polemici ritroveremo arricchiti e polarizzati in un successivo articolo di Giuseppe Galassi:

Le opere a cui alludiamo hanno una linea, uno stile ed un modo proprio italiano, le altre sono rimasticature culturali e stilistiche di difficile identificazione.

Chi poi osservasse con acuto sguardo la sala che ospita la cosiddetta «scuola di Parigi» si persuaderà facilmente che la maggior parte dei pittori che ivi espongono gioca a pari e caffè con l'arte e con le altre virtù dell'uomo. Per cotesta gente il far contro la propria natura è regola indispensabile. Diciamo, a mo' di attenuante, che quelli che confusero per primi le scuole e le fedi, sono assenti, o si trovano a languire inosservati in altri padiglioni. Voglio dire: Picasso, Derain, Matisse, Braque e compagnia bella, fondatori e creatori di tutte o quasi le eresie pittoriche che oggi contaminano l'arte europea. Pittori di pochissima immaginazione, cotesti pittorelli venuti da tutte le latitudini, da tutti i ghetti dell'Asia e dell'Europa, sono i fratelli legittimi degli spacciatori di cocaina. Tutto qui è falso ed effimero, proprio come conviene a siffatte contingenze della universale scemenza. E che orgia di colore e che tumulto di forme. In sintesi la ricetta di queste tele consiste nel cercare l'effetto che valga a far colpo sugli stupidi.

Ho detto che qui confluirono tutti i ghetti dell'Asia e dell'Europa, e debbo aggiungere che persino la denominazione di «Scuola di Parigi» è una trovata giudaica. Fu Andrea Salmon – o, per dir più esatto, Salomon – ad inventare tale termine specioso. Parlare di scuola senza tradizione, senza regola è un controsenso. Del resto chi sa che il principio della vera originalità non ha niente a che fare con le trovate di questi cianfruglioni, non può che sorridere, di tali ampolluose definizioni, aspettando che la Morte sorella della Moda –

come diceva Leopardi – divori cotesti mostricciattoli del cubismo mitteleuropeo²⁷³.

Per Carrà la confluenza a Parigi di artisti provenienti da diverse nazioni avrebbe generato un linguaggio apolide, privo di identità, che André Salmon²⁷⁴, il poeta vicino alla cerchia picassiana, avrebbe riunito nella definizione di Scuola di Parigi. Ma, si noti bene, André Salmon è identificato da Carrà come l'espressione di un problema di più vaste proporzioni: quello della «contaminazione» dell'arte europea ad opera del popolo della diaspora. Siamo di fronte agli incunaboli degli argomenti razzisti, antiebraici, che ritroveremo in forma più virulenta in riviste degli anni Trenta, come «Quadrivio» e «La Difesa della razza», dirette da Telesio Interlandi²⁷⁵. Anzi, proprio Interlandi, con i suoi scritti pubblicati su «Il Tevere» già a partire dal 1924, è alla radice – anche se non precipuamente in chiave estetica – dell'identificazione, in una logica antisemita, dell'europeismo e dell'internazionalismo con la paventata ebraizzazione²⁷⁶. Nel 1938 lo stesso Carrà, per la legge del contrappasso, sarà accusato da parte di Giuseppe Pensabene, aggressivo redattore del «Quadrivio», di non essere «ebreo di nazione ma ebraizzante di animo»²⁷⁷. Se gli argomenti di Carrà, pur nella loro perniciosità, rimangono in parte allusivi, palese è invece l'articolo di Giuseppe Galassi: *L'internazionale artistica ovvero il regno di Sion*, pubblicato sul «Corriere Padano», quotidiano ferrarese fondato da Italo Balbo e diretto da Nello Quilici. Secondo il critico, alla Biennale veneziana, «la ripresa nazionale italiana [...] è tuttora pressoché solitaria. Il campo europeo dell'arte si dimostra dominato da una "Internazionale", di cui si getta su Parigi la quasi assoluta responsabilità. Gli stessi giovani del novecento italiano, anche se oggi nazionalmente orientati, non se ne dimostrano immuni». In realtà, secondo Galassi, Parigi e l'arte francese non sarebbero altro che dei «prestanome» per un fenomeno che ha le proprie radici nel «“modernismo” proteiforme», nell'arbitrio. L'arbitrio nascerebbe dalla «soppressione di due elementi che sempre sono stati essenziali agli artisti: il vincolo con la propria terra ed il vincolo con la vita della propria

²⁷³ C. Carrà, *La XVI Esposizione di Venezia*, in «L'Ambrosiano», 2 maggio 1928.

²⁷⁴ Su André Salmon si vedano F. Olivier, *Picasso e i suoi amici*, Donzelli, Roma 2000.

²⁷⁵ Sulla rivista «La Difesa della razza» si veda F. Cassata, «*La Difesa della razza*». *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008.

²⁷⁶ Ivi, p. 10-13.

²⁷⁷ G. Pensabene, *900 contro «Novecento»*. *I «giovani» sono solo Ebrei?*, in «Il Tevere», 4-5 gennaio 1938, p. 3, traggio la citazione da F. Cassata, «*La Difesa della razza*»... cit., p. 263.

età». Gli artisti d'avanguardia si distinguerebbero – sempre secondo il critico – in due categorie: «coloro che sono stati loro malgrado traviati e [...] coloro che li hanno traviati; i disgregati e i disgregatori, i corrotti ed i corruttori». «Nei primi l'arbitrio» sarebbe «arido e senza compensi», non muoverebbe «da alcuna necessità interna» e colliderebbe «con l'indole dell'artista»; nei secondi l'arbitrio sarebbe invece «geniale, quasi formasse una seconda natura dell'artista o quasi l'artista avesse recisi i legami col paese di nascita e con la vivente realtà dei tempi suoi per rispondere a segreti e istintivi richiami ad altre civiltà e altri climi». Nel primo caso ci si imbatte in «scuole» o «congreghe», «da quella dei futuristi all'ultima dei “neoclassici”», nel secondo si collocano invece distinte personalità: «Picasso, Kandinski [sic!], Sciagall [sic!], De Chirico, Archipenko, Zadkine, Metzinger, Kisling, Campigli... Tutti artisti di grande calibro; tutti dotati di un astro lunatico, che li fa parere talora un po' tocchi nel cervello; tutti finissimi eppur freddi, acutissimi eppure astratti; o, se non ebrei, levantini». Dopo questa premessa, Galassi giunge al cuore delle argomentazioni: «siffatta qualificazione di tutti [...] i capiscuola dell'Internazionale artistica non dovrebbe essere un puro caso. Viene il dubbio che anche in arte si tratti di una Internazionale di marca ebraica: il che spiegherebbe moltissime cose non ancora spiegate». Gli ebrei sarebbero «contro le consuetudini regionali, contro le formazioni tradizionali e popolari». Sotto il profilo artistico – secondo il redattore del «Corriere Padano» – «i discendenti di Abramo» sono:

Negatori della forma [...] dispersi per il mondo si trovano spiritualmente agli antipodi di noi latini, che nella forma, sensualmente e intellettualmente certificata, oggettiviamo l'equilibrio e la definizione delle cose mondane. Formule algebriche ed esasperazioni sentimentali, cifre cabalistiche ed insistenze psicologiche, sensualità calcolata e incubi metafisici, cervello riscaldato e umanitarismo a freddo: tutto mescolato, invertito e sovvertito a scopi oscuri di magia istintiva piuttosto che di autentica stupefazione cosmica²⁷⁸.

Anche Emilio Zanzi, critico della «Gazzetta del Popolo», si scaglia contro l'internazionalismo artistico, che egli identifica come il «mal francese»:

Esami di coscienza ne dovranno fare nelle molte nostre sale e nei padiglioni gli artisti italiani che hanno venti o trent'anni, molto coraggio e un'enorme

²⁷⁸ G. Galassi, *L'internazionale artistica ovvero il regno di Sion*, in [«Corriere Padano», 8 giugno 1928].

fiducia nel loro ingegno. Dovranno specialmente imparare a preoccuparsi del mal francese che dilaga e non soltanto per la faceziosa influenza dei cosiddetti [sic!] *maîtres dell'Ecole* [sic!] *de Paris*, della quale si dovrà riparlare. Il pericolo e l'insidia al divenire dell'arte nuova d'Italia sono ancora sulla Senna, tra Montmartre e Montparnasse. Pericolo se non di morte certo di ridicolo. Ad ogni modo vedere è bene. Le qualità fondamentali e il genio della razza non si ritroveranno ignorando o fingendo di ignorare gli errori e le vittorie degli altri²⁷⁹.

Contrariamente a Galassi che colloca i futuristi nel girone infernale dei «traviati», «disgregati» e «corrotti», Zanzi li redime:

Il futurismo fino ha pochi anni or sono era tema delle più stolte ed aprioristiche risate da parte di chi lo giudicava a vanvera: sono bastate poche mostre serie per separare, anche nel futurismo, il grano dal loglio e per dare il posto meritato non soltanto a Sant'Elia, a Boccioni, precursori mirabili, ma a Dottori, a Depero, a Balla e a Prampolini che in Italia erano osteggiati quando Parigi e Vienna, Londra e Leningrado nel teatro e nelle arti decorative ne riconoscevano i meriti, derubandoli a man salva, con straordinaria faccia tosta²⁸⁰.

Delineatisi gli estremi semantici che identificano l'arte d'avanguardia come arte priva di una tradizione nazionale e, di conseguenza, estranea o addirittura minacciosa per l'identità collettiva, la collocazione del futurismo appare piuttosto arbitraria e di volta in volta cangiante. Comunque anche Emilio Zanzi, che nel 1928 paventa la contaminazione in campo artistico della «razza» italiana, nel clima generale di caccia alle streghe del decennio successivo, sarà bersaglio degli strali polemici del solito Pensabene che, per attaccare Maraini, non esiterà a stigmatizzarlo come il «critico ebreo della *Gazzetta del Popolo*»²⁸¹.

I giudizi della critica sulla mostra futurista sono quantitativamente limitati, a tal punto da rendere inconsistenti le considerazioni in merito al giudizio qualitativo; all'esiguo

²⁷⁹ E. Zanzi, *Novecentisti di tutto il mondo alla XVI Biennale di Venezia*, in [«Gazzetta del Popolo», 3 maggio 1928].

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ G. Pensabene, *La critica a Venezia*, in «Quadrivio», VI, n. 33, 12 giugno 1938, traggio la citazione da F. Cassata, «*La Difesa della razza*»... cit., p. 265.

numero degli interventi si aggiunge il sostanziale silenzio o la stroncatura di alcune firme prestigiose, quali, ad esempio, quelle di Carlo Carrà e Margherita Sarfatti²⁸². La sala della Scuola di Parigi, il padiglione tedesco con le opere di Marc, Nolde e Klee, e il padiglione olandese con quelle di Mondrian, catalizzano, nel bene e nel male, gli affondi polemici sul linguaggio internazionale delle avanguardie, offrendo così riparo dalle critiche sulla matrice allogena delle opere futuriste, a discapito, pur in un contesto polemico, della loro visibilità. Anche Ugo Ojetti, ad esempio, spostando l'attenzione della sua pungente penna sulla sala tedesca, finisce col riabilitare in parte i futuristi: «Che scopo abbia avuto la Germania con questa sua mostra da orco spaventapasseri, non riusciamo a capire. Avevamo imparato a stimare Louis Corinth come un audace colorista, disuguale e senza stile. [...] Il Nolde e il Marc fanno della pittura terribile e facile; e il Marc è un falso futurista cui manca il senso decorativo che da noi ha salvato, ad esempio, Depero»²⁸³. Risentono probabilmente dello scritto di Ojetti i rilievi di Augusto Paci Perini sul padiglione tedesco, secondo cui «Marc è un futurista meno geniale dei nostri, e il Nolde un terribile facilone, spaventa passerì», mentre sui futuristi il giudizio è impietoso, perché le opere dei seguaci di Marinetti sono equiparate a delle *affiches*, inadatte a svolgere uno dei compiti primari della comunicazione pubblicitaria, quello cioè di catturare l'attenzione del pubblico: «la 39^a [sala] è occupata dai *Futuristi Italiani*; pochi però e di seconda mano!... Comunque questa *forma* è la più *sincera*: una manifesta pazzia della quale tutti sorridono, e che può servire anche a decorare vistosamente dei *manifesti murali*; poi non è impegnativa, né del presente, né dell'avvenire: oggi, domani, sempre resta *futurista*». Complessivamente positive sono invece le annotazioni di Silvio Benco che, oltre ad aderire alle tesi futuriste secondo cui le espressioni dell'arte d'avanguardia presenti in Biennale sarebbero filiazioni del

²⁸² M.G. Sarfatti, *Scuola di Parigi e pittori francesi a Venezia. Gli stranieri alla XVI Biennale*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», A. VI, n. 8, Agosto 1928, p. 36: «La sala di Parigi assume ora il "ruolo" già tenuto dal futurismo, prima che esso cristallizzasse in formule dottrinarie gli esperimenti creati dai migliori artisti d'oggi, i quali vollero rinnovare la consunta tradizione e muovere verso altre, non meno originali e più limpide sintesi. Così alle opere futuriste comincia ad associarsi il piacere del "già visto", irresistibile per le nature o pigre o sentimentali. L'indignazione che già indignò suscita anch'essa il fascino nostalgico dei tempi che furono. E candidamente si sente ripetere nella sala di Parigi "il futurismo almeno – a me non piaceva – però quelli erano bei tempi". Insomma, appartiene suo malgrado alla repertorio dell'ieri, utile per accoppiare l'oggi è il domani».

²⁸³ U. Ojetti, *La XVI Biennale a Venezia. L'Europa vicina e lontana*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1928.

movimento italiano, dimostra un'inedita apertura verso i seguaci di Marinetti; simpatia motivata soprattutto dall'assenza dei maestri già affermati in favore dei più giovani, in particolare Fattorello, Rizzo e Corona:

Di là si passa al futurismo: all'idealizzazione cerebrata di questa dinamica umana nella quale il Campigli ci ha dato la pesante realtà. Futurismo ne abbiamo trovato un po' in tutte le sezioni: in Germania, in Inghilterra, in Russia, al teatro; non per nulla il viso di Marinetti è raggianti. La saletta dei futuristi italiani ha una sua vorticosità caleidoscopica di colori puri, per i quali il nervo ottico darebbe volentieri il segnale d'allarme: ma questa impressione frizzante non è ingrata. È la più fresca esposizione futurista che io abbia veduto: sarà forse perché i signori della scuola, con atto generoso, hanno ceduto il campo ai più giovani. E fra questi v'hanno alcuni che, nel modo di esprimersi futuristico, non mancano d'ingegno e di possibilità suggestive: il Prampolini, nella mostra del teatro, in prima linea; il Fattorello, il Rizzo, il Corona. Sia pure che in un loro quadro io credessi aver dinanzi l'«anello della morte», e invece il catalogo m'avvertiva che erano sirene in un'onda²⁸⁴.

Se quello di Corrado Pavolini non è altro che un breve e benevolo accenno: «quanti artisti, e come il desiderio vorrebbe potesse esser dedicata a ciascuno l'attenzione che merita!», per Ugo Nebbia la sala futurista è addirittura solo una «parentesi squillante»²⁸⁵. Un discorso a parte costituiscono le recensioni scritte dai simpatizzanti e militanti del movimento che, sebbene vadano opportunamente soppesate nei giudizi, hanno il pregio di dedicare maggior attenzione alle opere offrendo testimonianze talvolta preziose. Nella testata filofuturista «L'Impero», colui che viene presentato come uno scrittore inglese, M. Hunter Woods, dopo aver celebrato la necessità di «esprimere in termini pittorici gli elementi meccanici che sono ultimamente divenuti una parte integrale della vita umana», compie una rassegna delle opere futuriste esposte nella sala 39 del Padiglione Italia:

²⁸⁴ S. Benco, *Venezia inaugura la sua XVI Biennale d'arte. Il panorama della magnifica esposizione nelle prime impressioni. Dal nostro inviato speciale Silvio Benco*, in [«Il Piccolo di Trieste», 3 maggio 1928].

²⁸⁵ C. Pavolini, *La XVI Biennale Veneziana*, in «Il Tevere», 3 maggio 1928; U. Nebbia, *La XVI Biennale Veneziana. Primo sguardo d'orientamento - Preludio nella Mostra teatrale - L'Ottocento postumo e vivente - Tra l'incalzare del novecentismo - L'arte straniera*, in «Resto del Carlino», Bologna, 3 maggio 1928.

L'evoluzione come attività progressiva e creativa è la nota dominante dei dodici artisti che sono stati scelti a rappresentare il movimento futurista. Una profonda teoria informa i loro valori: la teoria che l'arte deve essere immediatamente selettiva e sintetica, essendo, come il suo opposto la Vita un processo costruttivo piuttosto che uno scioglimento finale.

Questo è implicito perfino nei lavori della più giovane generazione, rappresentata da Vittorio Corona con «Onda del mare» e «Dinamismo aereo»; da Nicola Diulgheroff con «Sintesi dello Spirito umano», e da Alfredo Gaudenzi con «Cloron» [sic!] e «Natura morta».

È naturalmente ancora più evidente nel caso di artisti la cui fama è già fermamente stabilita come Antonio Marasco, Fillia, e Pippo Rizzo.

Il quadro di Marasco «Aeroplani» è ad un tempo un passo avanti ed il logico risultato delle prime esperienze e conquiste di questo artista. Così, mentre le due opere di Fillia, «Donna che legge» e «Figura e ambiente», originale seppur un po' arbitrario nell'esecuzione, costituiscono un felice adattamento della concezione contemporanea della macchina come forza vitale nella vita, «Aereoplani» illustra questa concezione in una maniera più forte e più interessante.

Testimonianza significativa del permanere delle teorie teosofiche nell'ambiente futurista degli anni Venti è la lettura proposta da Paolo Alcide Saladin dell'opera di Nicolay Diulgheroff, *Sintesi dello Spirito umano*, in cui non pochi sono i rimandi alle teorie di Helena Petrovna Blavatsky, contenute nella *Dottrina segreta* (1888): il cerchio e la sfera, forme perfette secondo la dottrina platonica, rappresenterebbero il divino, mentre la piramide evocherebbe l'unità tra materia e spirito, tra terra e cielo. Non è nuova nemmeno la tematica della liberazione dell'umanità dal giogo della materia per assurgere alle vette dello spirito, declinata nelle forme di un sincretismo religioso in cui trovano collocazione anche i simboli cristiani: «il segno della croce quale simbolo dell'incatenamento della cristianità nei secoli». Tuttavia, in un complesso gioco di rimandi culturali, non è da escludere – anzi è l'ipotesi più probabile – che l'interpretazione proposta da Saladin possa avere quale diretto referente le teorie diffuse nell'ambito del futurismo torinese e in particolare quelle contenute nel testo *La pittura*

spirituale di Fillia e Bracci, pubblicato su «L'Impero» nel 1925²⁸⁶. Ecco come Saladin descrive il dipinto dell'artista bulgaro:

Il quadro «*Sintesi dello Spirito Umano*», che il pittore Nicolay Diulgheroff espone nella Sala Futurista alla XVI Biennale Veneziana, è indubbiamente una delle sue più interessanti e tipiche opere.

Già il titolo ci rivela il concetto assolutamente personale di questo originale artista, il quale cerca principalmente di esprimere con fine psicologia le tendenze spirituali della Umanità.

Essendo profondo pensatore, egli è più cerebrale che lirico, più tormentato di studiare l'anima che di cogliere la natura nelle sue varie manifestazioni.

Dominante nel quadro è il segno della croce quale simbolo dell'incatenamento della cristianità nei secoli. Nel senso dei colori il quadro è diviso in due parti ben distinte: quella superiore ove armoniosamente si sviluppano i movimenti sferici del nucleo centrale – divinità – e quella inferiore, in cui si spezzano tutti i movimenti angolari, si penetrano le sfumature morbide, dando in complesso il senso dello sforzo umano di liberarsi dall'opprimente incubo secolare, dalla tradizione ed imitazione, per cercare una nuova via più libera e cosciente.

La Bulgaria dei cataclismi formò la sua individualità e sviluppò il suo spirito mistico che lo portò a creare un nuovo campo nella pittura: l'interpretazione pittorica della filosofia.

Le sue sintesi pittoriche non sono suggerite dalla pura fantasia ed immaginazione, ma da un lungo studio dell'uomo in rapporto all'oggetto nello spazio e da un profondo ragionamento basato su una propria teoria che si distingue particolarmente nella concezione dei valori geometrici.

Non cerca in nessun modo di imitare o stilizzare la natura. Per lui la forma geometrica è un simbolo chiaro, definito e di significato universale e l'infinita varietà delle sue combinazioni con tutta la meraviglia dei colori vivi e tuttavia semplici ed espressivi, gli danno la possibilità di comporre e fissare nei suoi quadri i più complicati ed astratti problemi del meraviglioso meccanismo della vita.

La forma più perfetta nello spazio è, per lui, la sfera ed il cerchio come sua proiezione nel piano.

Il cubo rappresenta la solidità terrestre di cui, come conseguenza logica, viene il concetto dell'ordine perfetto e statico dell'angolo retto.

²⁸⁶ T.A. Bracci, L.C. Fillia, *La pittura spirituale*, in «L'Impero», Roma, 15 marzo 1925; il testo è ora ripubblicato in *Fillia. Fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, catalogo della mostra (Cuneo, 15 maggio - 30 giugno 1988), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1988, pp. 71-72.

La piramide è la forma dell'essenza divina, che unisce armoniosamente la solidità terrestre del cubo alla spiritualità della sfera nello spazio.

La linea retta ci dà l'uniformità e la sensazione della velocità, quindi la perfezione del movimento in tutte le sue gradazioni; mentre che la sinusoide armonizza le linee rette, simbolizzando così i concetti più complessi del continuo perpetuo della vita meccanica.

Tre sono le sue massime in pittura: semplicità meccanica e matematica nella concezione dei motivi sintetici. Cercare e trovare sempre il movimento essenziale, caratteristico, indispensabile, definito e verissimo di ogni oggetto²⁸⁷.

Oltre a un ambiente per l'esposizione della pittura fu concessa ai futuristi anche una sala all'interno della Mostra dell'arte del teatro. Mostra, si noti bene, organizzata da Margherita Sarfatti e presieduta da Maraini e Marcello Piacentini. Nel testo introduttivo all'esposizione, pubblicato in catalogo, l'incipit verte sulla questione nazionale:

La vecchia storia – ancora e daccapo – è la stessa per noi italiani: dolorosa storia di un primato, in tutte le manifestazioni dell'arte, che fu splendido e che andò oscurandosi nei recenti anni. Per ritornare alla nostra tradizione dobbiamo ora faticosamente riannodarla sopra il baratro dei decenni e dei secoli, e per lo più riprenderla, così come essa a noi giunge, ravvivata e trasformata ma in parte anche deformata, da paesi stranieri.

Il testo prosegue ricostruendo in sintesi i passi più significativi della storia della scenografia teatrale, partendo dal Teatro Olimpico sino a i balletti russi di Diaghilev che «per merito del prestigioso Léon Bakst e poi di altri valorosi artisti russi, italiani, spagnoli e francesi, non ultimi i nostri futuristi, Balla, Depero, Prampolini ed altri, svolsero sulla scena alcune fra le idee di Gordon Craig, in maniera sintomatica, anche per la diversità che separa il mondo occidentale, specialmente anglo-sassone, da quello russo, semi-orientale»²⁸⁸. Relativamente ad Anton Giulio Bragaglia e al suo Teatro degli Indipendenti e al gruppo futurista si afferma che «il comitato volle assegnare due sale, anche per riconoscimento del prezioso loro contributo alla vita e allo sviluppo della plastica teatrale in Italia»²⁸⁹.

²⁸⁷ P.A. Saladin, *Il pittore futurista Nicolay Diulgheroff*, in «Il Giornale d'avanguardia», settembre 1928.

²⁸⁸ *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1928. Catalogo cit.*, p. 22.

²⁸⁹ Ivi, p. 23.

Gli organizzatori assegnano alla Mostra dell'arte del teatro il prestigioso Salone d'onore (sala 3), riallestito per l'occasione da Marcello Piacentini, e le tre sale (sale 4-6) che da questo conducono alla Terrazza. Lo spazio, concepito con «schematica severità»²⁹⁰, alterna alle nude pareti dodici nicchie, in cui sono ricavati altrettanti boccascena. Gli artisti chiamati ad allestirli con i loro modelli scenografici sono Duilio Cambellotti, Guido Salvini, Mario Pompei, Trargottmüller, Cecil Beaton, Oscar Strnad, Dülberg, Umberto Brunelleschi, Komisariewski, Gigi Chessa, Bruna Angoletta e Aldo Molinari. Era stato invitato a prendere parte alla mostra anche Sergej Diaghilev, come testimonia la corrispondenza tra Maraini e l'impresario russo:

Venise, le 4 janvier 1928

Monsieur,

La XVI Exposition Internationale des Beaux Arts de Venise a décidé d'organiser dans le salon central de son palais une exposition très choisie de scénographie [sic !].

[...]

La Section Scénographique comprendra en outre deux petites salles, dont l'une a été assignée à M. Bragaglia pour le "Teatro degli Indipendenti", et l'autre à M. Marinetti pour le Théâtre [sic !] futuriste, et une collection très limitée et très choisie de croquis et d'acquisses, qui sera placée sur la tribune, dans le fond de salon.

Vous êtes, Monsieur, un des artistes que l'Exposition de Venise a décidé de prier de vouloir accepter une des deuze places, qu'il s'agit de décorer et organiser comme une scène²⁹¹.

In un primo momento Diaghilev aveva accettato l'invito rivoltogli dalla Biennale²⁹², proponendo addirittura l'invio di quattro grandi tele dipinte da Picasso, che avrebbero così offerto, insieme alla prospettiva, ma poi non realizzata, mostra personale del

²⁹⁰ U. Nebbia, *La XVI Biennale Veneziana...* cit.

²⁹¹ ASAC, Copialettere, 201, Lett. di A. Maraini a S. Diaghilev, Venezia, 4 gennaio 1928, p. 115.

²⁹² ASAC, Copialettere, 201, Lett. ds. di E. Zorzi a S. Diaghilev, Venezia, 25 febbraio 1928, p. 447: «Monsieur et cher Maître. M. Michel Georges m'a écrit que Vous avez reçu avec bienveillance l'invitation à prendre part à la Section de Scénographie de la XVI Exposition Internationale des Beaux Arts de Venise, et que Vous avez l'intention d'y envoyer quatre grandes toiles peintes pour Vous par Picasso».

maestro andaluso²⁹³, uno sguardo ancora più ricco sulla sua più recente produzione. Tuttavia, neanche questa possibilità trovò concreta realizzazione.

L'esposizione del teatro futurista fu collocata nella sala 6: la più piccola tra quelle destinate alla mostra. Dal momento che il catalogo della manifestazione si limita a riportare esclusivamente l'esistenza di una sala futurista²⁹⁴, senza fornire ulteriori dettagli sulle opere e gli artisti, possiamo solo avanzare delle ipotesi sui nomi di coloro che vi presero parte; questi furono probabilmente: Enrico Prampolini, Tato, Bruno Munari, Vittorio Corona, Pippo Rizzo, Giovanni Varvaro e Marinetti²⁹⁵. Sappiamo che Prampolini espose 21 quadri²⁹⁶ nella sezione del teatro e che queste opere ebbero, al termine della mostra, un destino infausto, giacché non ritirate dal deposito ferroviario di Roma, furono messe all'asta per il solo valore delle cornici²⁹⁷.

²⁹³ Sulla prevista, ma poi non realizzata, mostra di Picasso alla Biennale del 1928 si veda J.F. Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*... cit., pp. 51-66.

²⁹⁴ L'assenza di informazioni sulle opere presenti nella sala del teatro futurista è dovuta, con ogni probabilità, a una mancanza degli stessi seguaci di Marinetti, e in particolare di Prampolini, che venne comunque sollecitato a inviare i nominativi per il catalogo: ASAC, Copialettere, 202, Lett. ds. di A. Maraini a E. Prampolini, Venezia, 15 aprile 1928, p. 406: «Caro Prampolini, Non sò [sic!] come Ella possa pensare che da parte della Biennale venga finanziata la partecipazione futurista alla Mostra della scenografia. Io ho detto a Marinetti e a Lei soltanto questo: che l'Esposizione avrebbe provveduto alla sistemazione della sala in quanto tinta delle pareti, velario ed altre eventuali necessità occorrenti per la decorosa rappresentazione dell'ambiente, come si fa [sic!] in tutte le sale dell'Esposizione. Ma tutto quello che è spesa viva per le loro opere è s'intende, come per tutti gli altri artisti egualmente, a carico degli espositori.

Voglia quindi darmi le disposizioni che possono essere contenute dentro quanto sopra le ho detto e ricordarsi che siamo ormai agli sgoccioli col tempo, che l'Esposizione è già quasi totalmente in ordine, e che ci occorrono immediatamente per il catalogo i dati relativi alla sala futurista di scenografia. In attesa con cordiali. Antonio Maraini».

²⁹⁵ ASAC, Ufficio Trasporti, b. 3, V. Corona, *Scenografia di "Vulcano" di Marinetti* (quadro); G. Varvaro, *Scenografia Ambiente musicale* (quadro); P. Rizzo, *Temporale notturno* (quadro); Tato [Guglielmo Sansoni], *Scenografia a fondale composto* (acquarello), *Scenografia a Fondali composti* (acquarello), *Scenografia per "I prigionieri" di Marinetti* (acquarello), *Scenografia con fondali semplici* (acquarello); F.T. Marinetti, [3] *Teatrini*; B. Munari, *Una cartella con tre scenari*.

²⁹⁶ ASAC, Scatole nere, b. 60, Lett. ms. di E. Prampolini a R. Bazzoni, Parigi, s.d. [ante 4 luglio 1930]: «E se ben ricorda io fui due anni or sono così gentile verso la loro amministrazione per non intentarle causa per lo smarrimento dei miei 21 quadri esposti nella sezione teatrale della mostra del 1928».

²⁹⁷ Sulla vicenda porta luce la corrispondenza tra la Biennale e i vertici del movimento futurista: ASAC, Copialettere, 211, Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 13 agosto 1929, pp. 159-160, «Subito

I commenti della critica giornalistica alla mostra del teatro futurista sono piuttosto circoscritti e si limitano solo a qualche breve cenno. Parziale eccezione è offerta dall'articolo di Angelo De Carli, che oltre a qualche sintetica notazione sulla mostra, riporta brani tratti dall'*Atmosfera scenica futurista*, manifesto scritto da Enrico Prampolini nel 1924:

Da una parte e dall'altra delle tribune sono due salette, l'una destinata all'allestimento del Teatro degli Indipendenti, dove Anton Giulio Bragaglia espone alcune delle sue recenti creazioni sceniche, l'altra destinata alla mostra del Teatro futurista italiano, presentato con raro gusto da F. T. Marinetti.

Questa sala contiene le creazioni dei maggiori scenografi futuristi italiani: Enrico Prampolini, Virgilio Marchi, Toto [sic!], Fillia, Corona, Pippo Rizzo. Mancano soltanto Balla, impegnato con la sua grande Mostra personale agli

dopo il colloquio avuto con Lei, nel nostro fortuito incontro a Roma, ho inviato d'urgenza al mio ritorno piego disposizioni alla stazione di Roma-Termini perché la cassa contenente le opere del pittore Prampolini, a lui rispedita fino dalla chiusura dell'Esposizione, fosse invece consegnata a Lei.

Le pratiche hanno avuto immediato corso e consideravo ogni cosa sistemata, quando la stazione di Roma-Termini mi comunicava di aver proceduto già alla vendita all'asta del contenuto della cassa in giacenza, non essendosi mai trovato il destinatario, non avendo egli lasciato disposizioni per lo svincolo, ed essendo spirato il termine stabilito per la giacenza. Scritto immediatamente, interessando anche persona della Direzione Generale delle Ferrovie per avere il nominativo dall'acquirente delle opere di Prampolini, opere che dalla ferrovia sono state vendute in considerazione solo del valore delle cornici, con un ricavato di un importo così minimo da dover noi all'amministrazione ferroviaria una somma di oltre 100 lire per spese di sosta, non è stato possibile conoscerlo, dato che per vendite di minimo rilievo l'amministrazione ferroviaria non richiede le generalità dell'acquirente.

Questo è quanto posso comunicarLe, con sincero rincrescimento, assicurandola che tuttociò [sic!] non è dipeso da nostra negligenza, ma bensì dal non aver mai avuto disposizioni precise per il rinvio della cassa alla chiusura dell'Esposizione all'indirizzo indicato sulle opere stesse come ci autorizza a fare il regolamento dell'Esposizione». ASAC, Copialettere, 214, Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 4 luglio 1930, pp. 402-403: «Quanto alla questione del 1928 sappia che non ci si può imputare menomamente di nessuna negligenze, giacché le Sue opere erano state rispedita a Roma come da indicazione delle sue schede e che la Ferrovia, avendola ripetutamente invitata a ritirarle senza ottenere risposta, procedette alla vendita all'asta delle stesse. Siccome da quest'asta non furono ricavate che 32 lire, la stazione di Roma ci invitò a pagarne altre duecento per sosta, spese e magazzinaggio. Questa è la pura verità. Dunque vede, caro Signor Prampolini, che nessuna causa poteva a noi essere intentata per questo motivo».

«Amatori e Cultori» di Roma, e Depero che sta preparando una sua Mostra nell'America del Nord.

«L'arte della scena – scrive Marinetti – nel passato si era limitata a suggerire, anziché a rappresentare, come nel teatro greco e in quello medioevale, dopo l'apparizione di Wagner ha compiuto una rapida evoluzione, benché empirica, partecipando come elemento integrante l'azione scenica.

«I suggerimenti scenografici, dati dalla funzione prospettica per opera dei nostri scenografi del '700 nell'arcoscenico dei teatri di quei tempi si sono trasformati oggi in rappresentazioni plastiche di magiche irreali costruzioni sceniche.

«La scenografia, cioè la scena tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da condannarsi definitivamente, perché è un compromesso statico in antitesi al dinamismo scenico, essenza dell'azione teatrale

«I principii fondamentali che animano l'atmosfera scenica futurista, sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'estetica e dell'arte futurista, cioè: il dinamismo, la simultaneità e l'unità d'azione tra uomo [sic!] e ambiente

«Tutto ciò appare chiaro quando si esaminano i tre teatrini costruiti da Prampolini che offrono esempi di scenosintesi, scenoplastica e scenodinamica. Prampolini ne precisa così sinteticamente i significati:

Scenosintesi: ambiente scenico bidimensionale – predominio dell'elemento cromatico – intervento dell'architettura come elemento geometrico di sintesi lineare – azione scenica a due piani – astrazione cromatica – superficie

Scenoplastica: ambiente scenico tridimensionale – predominio plastico – intervento dell'architettura, non come finzione prospettico-pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo – abolizione del palcoscenico – azione scenica a tre piani – astrazione plastica – volume

Scenodinamica: ambiente scenico quadrimensionale – predominio dell'elemento architettonico spaziale – intervento del movimento ritmato quale elemento dinamico essenziale alla unità e allo sviluppo simultaneo tra ambiente e azione teatrale – abolizione della scena dipinta architettura luminosa di spazi cromatici – azione scenica polidimensionale e poliespressiva astrazione dinamica – spazio.

Enrico Prampolini sviluppa così il suo pensiero:

«Da questo quadro schematico delle possibilità sceniche futuriste spalancato dinnanzi all'orizzonte dell'arte teatrale contemporanea, risulta come le nostre ricerche vadano oltre la tecnica della scena e dell'interpretazione, verso una visione più complessa e panoramica dei problemi che riguardano l'avvenire del teatro».

«Mentre alcuni audaci i maestri e *regisseurs* del teatro russo e tedesco attuale, si attardano ancora per trovare il sistema di inquadrare la scena nell'arcoscenico, semplice e multiplo noi futuristi – continua Marinetti – riteniamo ormai già superati questi isterismi da macchinista teatrale del '700, perché abbiamo sostituito l'arcoscenico tradizionale, lo spazioscenico polidimensionale futurista.

«Il palcoscenico e l'arcoscenico del teatro contemporaneo non rispondono più alle esigenze tecniche ed estetiche della nuova sensibilità teatrale. La superficie piana orizzontale del palcoscenico, come la dimensione cubica dell'arcoscenico, incatenano e limitano gli ulteriori sviluppi dell'azione teatrale, schiava nel quadro scenico e dell'angolo visuale prospettico fisso con l'abolizione del palcoscenico e dell'arcoscenico le possibilità tecniche dell'azione teatrale trovano una più ampia rispondenza, sconfinando dai termini tridimensionali della tradizione. Spezzando una superficie orizzontale, per l'intervento di nuovi elementi verticali, obliqui e polidimensionali, forzando la resistenza cubica dell'arcoscenico, con espansione sferica di piani plastici ritmati nello spazio, si giunge alla creazione dello spazio scenico polidimensionale futurista²⁹⁸.

Anche nel 1928 il Ministero della Pubblica Istruzione nominò un'apposita commissione per la scelta delle opere da destinare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. I commissari Felice Carena, Adolfo Wildt, Angelo Zanelli, Cipriano Efisio Oppo e Amleto Cataldi, stilano un elenco di opere il cui valore economico risultò insolitamente inferiore al finanziamento stanziato dal Ministero²⁹⁹ e in cui comunque non figuravano dipinti futuristi. In questa edizione della Biennale, tuttavia, furono acquistati tre lavori esposti nella sala del movimento marinettiano: *Donna e ambiente* di Fillia e *Nevicata e Veglionissimo* di Mario Guido Dal Monte. Il primo dipinto³⁰⁰ fu

²⁹⁸ A. De Carli, *La Mostra Speciale del Teatro Italiano e Straniero*, in [«Il Nuovo Giornale»], 7 luglio 1928.

²⁹⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., 1927-1929, b. 112, Lett. ds. di A. Colasanti al Ministro della Pubblica Istruzione [G. Belluzzo], Roma, 18 settembre 1928: «la somma che la Finanza, con altra assegnazione straordinaria, oltre quella di L. 250 mila su accennata, aveva messo a disposizione di questo Ministero per gli acquisti alle Esposizioni di Venezia era di L. 125 mila e di esse, in seguito alle indicazioni della commissione di cui sopra [...] ne sono state spese solo 109 mila».

³⁰⁰ ASAC, Ufficio vendite, reg. 26: Numero progressivo: 94 | Data: 12 ottobre 1928 | Nome acquirente: The Marquis of Casa Maury | Numero di catalogo: 11-38 [sic!] | Titolo dell'opera: Figura e ambiente | Nome dell'artista: Fillia | Prezzo di vendita: 1.200 | Somma riscossa: 600 | Percentuale versata in cassa comunale: 180 | Somma pagata all'artista: 420. ASAC, Ufficio vendite, reg. 27: Numero progressivo: 243

ceduto a «un nobile inglese di passaggio a Venezia», che nella corrispondenza tra Fillia e Bazzoni viene descritto come «Marchese of Casa Maury» e che potrebbe essere identificato con Don Pedro José Monés y Maury, primo marchese de Casa Maury³⁰¹:

| Data: 13 settembre 1928 | Nome dell'autore: Fillia | Titolo dell'opera: Figura e ambiente | Sala o padiglione: 39 | Numero di catalogo: 11 | Nome dell'acquirente: The Marquis of Casa Maury | Indirizzo: Grosvenor Street - Londra | Prezzo pattuito: 1.200. ASAC, Copialettere, 205, Lett. ds. di R. Bazzoni a Fillia [L. Colombo], Venezia, 13 settembre 1928, p. 312: «Mi è gradito comunicarLe che il Suo quadro “Figura e ambiente” è stato venduto ieri. Siccome il compratore, un nobile inglese di passaggio a Venezia, ha voluto ridurre il prezzo a 1.200.–, per non perdere l'affare, ho ritenuto opportuno di accettare senz'altro l'offerta. Come ben comprenderà ho agito d'iniziativa personale per l'assoluta mancanza di tempo di interpellare Lei, ma sono certo ch'Ella mi vorrà dare sanatoria». ASAC, Copialettere, 205, Lett. ds. di R. Bazzoni a Fillia [L. Colombo], Venezia, 2 Ottobre 1928, p. 396: «La banca inglese mi ha rimesso oggi l'importo delle chèque [sic!] rilasciatomi dal Marchese of Casa Maury acquirente del suo quadro. A mia volta lo spedisco a Lei. Trattasi di un acconto di Lire 600.– (seicento). Alla chiusura dell'Esposizione cioè al 31 Ottobre, riceverà il saldo ed allora su quello tratterò la percentuale spettante a questa Esposizione». ASAC, Scatole nere, 49, Lett. ms. di Fillia [L. Colombo] a R. Bazzoni, Torino, s.d.: «Stim. Sig. Comm. Bazzoni, Ho ricevuto il secondo versamento e saldo del mio quadro acquistato dal marchese of Casa Maury e vi ritorno la quietanza firmata. Rinnovo intanto i miei più vivi ringraziamenti per le infinite gentilezze usatemi. Con la massima stima e riconoscenza. Fillia». ASAC, Scatole nere, 49, Lett. ms. di Fillia [L. Colombo] a R. Bazzoni, s.l., s.d.: «Stim. Sig. Comm. Bazzoni, La ringrazio vivamente della premura a mio favore e le ritorno la ricevuta. La ringrazio pure di avermi inviato il nome dell'acquirente, nome che riprodurrò sulla mia pubblicazione. Rinnovando le scuse per il disturbo e con la massima stima. Fillia». ASAC, Scatole nere, 49; Lett. ms. di Fillia a R. Bazzoni, s.l., s.d.: «La ringrazio vivamente per il grande interessamento a mio favore nella vendita del quadro “Figura e ambiente” – vendita che mi soddisfa pienamente. Le sarei pure grato di estendere i miei ringraziamenti al nobile inglese che acquistò il quadro. Se l'importo del quadro fu già versato, le sarei veramente grato di volermelo inviare, poiché a fine Settembre partirò per Parigi. Scusi il continuo disturbo e con la massima stima e gratitudine». ASAC, Scatole nere, 49, 1 f. ds. int. “Padiglione architettura futurista”, s.l., s.d.: «N° 2 colli spediti per Corriere: 1) pittore Fillia: “Figura e ambiente” L. 1.400». ASAC, Scatole nere, 49, ms. di Fillia [L. Colombo] a R. Bazzoni, s.l., s.d.: «Stim. Sig. Bazzoni, Ho ricevuto la vostra lettera e vi ringrazio del pronto interessamento: spero che ormai, a esposizione finita, non tarderò a ricevere l'importo. Vi sarei pure grato di farmi avere, se possibile, il nome del nobile inglese che acquistò il mio quadro, desiderando pubblicare la riproduzione di quel quadro e il nome del collezionista in una raccolta artistica già in corso di stampa. Ringraziando sentitamente, con la massima stima. Fillia».

³⁰¹ R. Dick, *Auto Racing Comes of Age. A Transatlantic View of the Cars, Drivers and Speedways, 1900-1925*, McFarland & Company, Jefferson - North Carolina - London 2013, p. 237.

una figura eclettica, vicina alla sensibilità futurista, poiché pilota automobilistico e successivamente tenente colonnello della Royal Air Force britannica³⁰².

Il secondo e terzo dipinto³⁰³, furono invece venduti a Giuseppe Volpi di Misurata³⁰⁴, Ministro delle Finanze e futuro presidente della Biennale, che sebbene avesse acquistato

³⁰² *OSS against the Reich. The world War II Diaries of Colonel David K.E. Bruce*, edited by N. Douglas Lankford, The Kent State University Press, Kent, Ohio - London, England 1991, pp. 18, 212.

³⁰³ ASAC, Ufficio vendite, reg. 26: Numero progressivo: 71 | Data: 26 luglio 1928 | Nome acquirente: S.E. Co. Giuseppe Volpi di Misurata | Numero di catalogo: 5-39 | Titolo dell'opera: Veglionissimo | Nome dell'artista: M.G. Dal Monte | Prezzo di vendita: 2.500 | Somma riscossa: 2.500 | Percentuale versata in casa comunale: 750 | Somma pagata all'artista: 4.250. Numero progressivo: 71 | Data: 26 luglio 1928 | Nome acquirente: S.E. Co. Giuseppe Volpi di Misurata | Numero di catalogo: 5-39 | Titolo dell'opera: Nevicata | Nome dell'artista: M.G. Dal Monte | Prezzo di vendita: 2.500 | Somma riscossa: 2.500 | Percentuale versata in casa comunale: 750 | Somma pagata all'artista: 4.250. ASAC, Ufficio vendite, reg. 27: Numero progressivo: 25 | Data: 5 maggio 1928 | Nome dell'autore: M.G. Dal Monte | Titolo dell'opera: Veglionissimo | Sala o padiglione: 39 | Numero di catalogo: 5 | Nome dell'acquirente: S.E. Co. Volpi di Misurata | Indirizzo: | Prezzo pattuito: 2.500. ASAC, Ufficio vendite, reg. 27: Numero progressivo: 25 | Data: 5 maggio 1928 | Nome dell'autore: M.G. Dal Monte | Titolo dell'opera: Nevicata | Sala o padiglione: 39 | Numero di catalogo: 6 | Nome dell'acquirente: S.E. Co. Volpi di Misurata | Indirizzo: | Prezzo pattuito: 2.500. ASAC, Copialettere, 199, Lett. ds. di R. Bazzoni a A.G. Dal Monte, Venezia, 26 luglio 1928, p. 290: «A seguito della mia del 17 corrente mi è gradito comunicarLe che S.E. il Conte Volpi di Misurata mi ha fatto pervenire il totale pagamento dei dipinti acquistati “Nevicata” e “Veglionissimo”. Pertanto qui unito Le rimetto un vaglia cambiario del Credito Italiano di L. 4.250.-, quale importo netto del suo avere, dopo aver detratto il 15% sull'ammontare delle vendite, quale diritto di questa segreteria». ASAC, Scatole nere, 48, Lett. ms. di M.G. Dal Monte a R. Bazzoni, s.l., s.d.: «indotto da dure necessità economiche, rivolgo la più calda preghiera alla S.V. Ill.ma di voler informarmi con esattezza, circa e a quando verrà effettuato il pagamento da parte di S.E. il Conte Volpi di Misurata – delle mie due opere di pittura – Veglionissimo e Nevicata – acquistate da S. E. nel giorno dell'inaugurazione della XVI Biennale Veneziana. Nell'ansiosa attesa di presto leggerla in merito». ASAC, Scatole nere, 48, Lett. ms. di M.G. Dal Monte a R. Bazzoni, 11 luglio 1928: «Non avendo ancora riscontrato alcuna risposta in merito alla lettera da me inviata il 6 scorso alla S.V. Ill.ma circa il bisogno di riscossione della vendita fatta il 3 maggio delle mie due opere Veglionissimo e Nevicata ambedue acquistate da S.E. Volpi di Misurata. In quantoché [sic!] il regolamento generale della XVI Biennale Veneziana art. 34 ammette che il compratore deve anticipare almeno metà dell'importo all'atto dell'acquisto. Urgenti necessità economiche mi inducono perciò a rivolgerle il più caldo appello salvandomi da una disastrosa situazione in qui [sic!] come giovane artista navigo. Nell'attesa di presto ricevere sue informazioni». ASAC, Scatole nere, 48, Lett. ds. int. “Amministrazione S.E. Conte Giuseppe Volpi di Misurata” mittente non specificato a R. Bazzoni, Venezia, 25 luglio 1928: «In evasione alla Sua lettera indirizzata al Gr. Uff. Ugo Carnera ci pregiamo di rimetterLe, a mezzo dell'allegato chèque sul Bando di Sicilia (N: 38310=14009) la somma di Lit. 5.000.=(cinquemila) pregandoLa di volerla versare

le opere a titolo personale non può del tutto ritenersi un semplice collezionista privato, considerando l'importante carica pubblica rivestita nel governo Mussolini.

Talvolta il silenzio è più assordante del rumore. In effetti, l'assenza di opere a soggetto politico nella sala futurista del 1928, più o meno ascrivibili al fascismo o alla guerra, è totale, almeno se si considerano i titoli in catalogo e i dipinti rinvenuti, e appare sotto certi aspetti sorprendente. A ben guardare, durante la precedente esposizione veneziana, era stata soprattutto la vecchia guardia a proporre opere palesemente politicizzate: *in primis* Depero, e poi Prampolini e Severini; mentre tra coloro che non avevano vissuto la prima stagione futurista, ma avevano ugualmente aderito ai richiami politici marinettiani, si possono annoverare Lionello Balestrieri, nato nel 1872, Tato e Pippo Rizzo, rispettivamente del 1896 e del 1897. Balla, invece, sebbene non estraneo all'impegno politico, non presentò mai alla Biennale opere riconducibili alla propaganda fascista.

I dipinti esposti a Venezia nel 1928 sono il risultato di ricerche individuali difficilmente riconducibili a un unico comun denominatore. Tuttavia, almeno sotto il profilo formale, possiamo notare alcuni motivi ricorrenti. In diverse opere domina l'intarsio di linee rette e curve dai contorni nettamente definiti come, ad esempio, in *Nevicata* e *Veglionissimo* di Dal Monte, in *Sintesi dello Spirito umano* di Diulgheroff, in *Figura e ambiente* e *Donna che legge* di Fillia, e anche in *Onda marina + Sirene del mare* di Vittorio Corona dove prevalgono linee ad andamento ondulatorio. L'intarsio delle forme in Dal Monte nasce in realtà dall'intersecazione di linee rette, originate da diversi fulcri, e dalla propagazione di cerchi o porzioni di cerchio; il ritmo delle forme così generate è concitato, soprattutto in *Veglionissimo*, in cui è evidente lo sviluppo del tema musicale,

all'artista M.G. Dal Monte in pagamento delle due opere "Veglionissimo" e "Nevicata" acquistate da S.E. il Conte Volpi di Misurata. Le saremo grati di un cenno di ricevuta a nostro scarico e gradisca, Egregio Sig. Commendatore, i nostri migliori saluti». ASAC, Scatole nere, 48, Lett. ms. di M.G. Dal Monte a R. Bazzoni, Imola, 28 [? luglio] 1928: «prendo occasione dell'invio di cotesta ricevuta per porgerle i miei più sentiti ringraziamenti in merito al suo interessamento per l'acquisto fatto da S.E. il conte Volpi dei miei 2 quadri – Veglionissimo e Nevicata – Salutando ben distintamente».

³⁰⁴ F. Sarazani, *L'ultimo doge. Vita di Giuseppe Volpi di Misurata*, Edizioni del Borghese, Milano 1972; S. Romano, *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Bompiani, Milano 1979; C. Sartori, *Giuseppe Volpi di Misurata e i rapporti finanziari del gruppo Sade con gli U.S.A (1918-1930)*, in «Ricerche storiche», a. 9, n. 2-3, maggio-dicembre 1979, pp. 376-438; S. Romano, *Giuseppe Volpi*, Marsilio, Venezia 1997.

figurativamente rappresentato da una jazz band al centro del dipinto e da un gruppo di figure impegnate nelle danze in primo piano. Nella parte superiore di *Nevicata* si possono scorgere motivi circolari intersecati, che hanno una lontana matrice sia nelle arti decorative d'area mitteleuropea, sia negli incunaboli dell'astrattismo, come in *Amorpha. Fuga a due colori* (1912) e negli *Studi per Dischi di Newton* (1911-1912) di Frank Kupka oppure nelle *Forme circolari* (1913) di Robert Delaunay; tuttavia il rimando diretto è alle opere di Balla, tra cui la prima chiaramente orientata in queste ricerche è *Mercurio passa davanti al sole* (1914). Il richiamo ai lontani precedenti dell'astrattismo non è tuttavia casuale, perché le due opere di Dal Monte, seppur con una diversa profondità delle matrici culturali, hanno in comune sia il tema della luce che quello delle armonie musicali.

È improbabile che vi sia un legame con la fase astratto geometrica di Kandinskij, anche se non si può escludere categoricamente, poiché, ad esempio, nella rivista d'avanguardia «Zenit», pubblicata a Belgrado nell'ottobre del 1925 (di cui una copia è conservata presso il Fondo Prampolini)³⁰⁵ è riprodotta proprio un'opera del periodo del Bauhaus realizzata dall'artista russo. Va comunque precisato che Prampolini conserva e conserverà un ruolo assolutamente particolare nell'ambito del movimento futurista, di costante aggiornamento sugli sviluppi dell'arte d'avanguardia europea, che non si può estendere a tutti i giovani artisti provenienti dalle realtà provinciali, quale è il caso di Dal Monte.

Il rapporto con l'astrattismo d'area mitteleuropea, e tedesco in particolare, riguarda invece la formazione di Nicolay Diulgheroff che, nato in Bulgaria, trascorse periodi di studio a Vienna, Dresda e Weimar, dove frequentò per un breve lasso di tempo anche l'istituto fondato da Walter Gropius. L'opera esposta a Venezia, *Sintesi dello Spirito umano* (fig. B 7), comunemente intitolata *Equilibrio spirituale* e datata al 1923³⁰⁶, anno in cui l'artista seguì le lezioni al Bauhaus, è il frutto degli insegnamenti appresi durante il soggiorno tedesco e non rientra quindi, per ragioni cronologiche, nel discorso

³⁰⁵ MACRO, CRDAV, Fondo Enrico Prampolini, Serie 5, Scritti su Prampolini, fasc. 75, «Zenit», Belgrade, a. V, ottobre 1925.

³⁰⁶ *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 2001, p. 341; *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009), a cura di G. Lista, A. Masoero, Skira, Milano 2009, p. 221, cat. n. IV.22.

futurista. Tale estraneità, certamente non radicale, si può tuttavia dedurre dall'assenza di riferimenti rappresentativi al mondo fenomenico, che, in una profonda sintesi, affioreranno invece nelle opere che l'artista presenterà alla successiva Biennale³⁰⁷. *Sintesi dello Spirito umano* non è l'unico dipinto inviato da Diulgheroff a Venezia, che unì a questo anche *La farfalla metallica* e *L'infinito*, opere tuttavia escluse dalla giuria³⁰⁸.

Le opere esposte a Venezia nel 1928 rappresentano uno spartiacque nella produzione di Fillia, che afferma in una nota anonima e in terza persona apparsa su «La Città Futurista»:

ha compiuto un enorme superamento di se stesso cioè si è liberato di quanto pesava ancora nella sua arte di frammentario e di decorativo (come nell'ultima Biennale di Venezia) per risolvere il problema interiore del suo stato d'animo plastico in espressioni costruite e saldamente definite³⁰⁹

Donna che legge (fig. B 10) e *Figura e ambiente* (fig. B 11) sono la rappresentazione di figure femminili in un interno. In entrambi i dipinti, noti attraverso riproduzioni fotografiche, le donne sedute sono collocate in primo piano a lato mentre sullo sfondo lo spazio si apre su una finestra (*Figura e ambiente*) e, forse, su una porta (*Donna che legge*). Ciò che «di frammentario e di decorativo» Fillia coglie nel 1929 come limite delle opere esposte alla Biennale dell'anno precedente potrebbe essere il rapporto non completamente risolto tra la figura e l'ambiente. In entrambi i casi la composizione è strutturata, ancora sul modello prampoliniano dei primi anni Venti, sulla giustapposizione cromatica e sull'intersecazione di linee rette, prevalenti in Fillia, e curve che si strutturano in intarsi geometrici piatti; anche se un accenno di plasticità

³⁰⁷ Sulla necessità del soggetto nelle opere futuriste si veda, in relazione all'ambiente torinese, Fillia, *Pittura futurista da cavalletto*, in «Il Nazionale», Torino, 8 dicembre 1928; alcuni brani del testo sono ripotati in Fillia, *Fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, catalogo della mostra (Cuneo, 15 maggio - 30 giugno 1988), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1988, pp. 33-36.

³⁰⁸ ASAC, Ufficio Trasporti, b. 3, reg. Arrivi e Partenze: «Numero progressivo: 609 | Cognome e Nome dell'artista: Nicolay Diulgheroff | Provenienza: Torino | Genere: Quadro | Titolo dell'opera: *La farfalla metallica* | Data di imballaggio e spedizione: 1 maggio 1928»; gli stessi dati riguardano anche *L'infinito*, mentre *Sintesi dello spirito umano* risulta rispedito il 6 dicembre 1928.

³⁰⁹ A.A., *Esposizione sindacale*, in «La Città Nuova», n. 3, giugno 1929; traggio la citazione da E. Crispolti, *Il mito della macchina...* cit., p. 480.

possiamo scorgerla nella donna che legge. Ma se in *Architettura femminile* di Prampolini, presentato alla XV Biennale, la figura occupa il centro del dipinto (forse memore della boccioniana *Materia*), assumendo una valenza costruttiva, nelle opere di Fillia prevale la destrutturazione-sintesi dei piani e della luce («frammentazione» per l'appunto) e una componente che potremmo definire «decorativa». Sono comunque due dipinti dal raffinato equilibrio formale che dimostrano come il giovane Fillia (era nato nel 1904) si avviasse a ricoprire un ruolo di primo piano all'interno del movimento marinettiano, posizione che verrà sancita nella personale alla Biennale del 1930. *Figura e ambiente* presenta notevoli analogie con *Paesaggio meccanico*, opera che Crispolti data al 1926-1927³¹⁰, di cui non è da escludere possa essere uno studio preparatorio o, perché no, il ricordo dell'opera venduta. In *Paesaggio meccanico*, rispetto al dipinto esposto a Venezia, la figura femminile assume un peso compositivo maggiore, occupando quasi per intero lo spazio, e presenta lievi accenni di plasticità assenti nel quadro veneziano.

La Biennale del 1928, oltre a essere caratterizzata dall'ampia partecipazione del gruppo torinese capitanato da Fillia, ospita anche le prime espressioni dell'aeropittura futurista per mano di Antonio Marasco con *Aeroplani* (fig. B 14) e di Vittorio Corona con *Dinamismo aereo* (fig. B 4), opere che non rappresentano le inedite sensazioni del pilota percepite durante il volo aereo, ma celebrano la macchina. Corona propone soluzioni formali elementari, di sintesi assoluta, ma efficaci nell'equilibrio instabile, dinamico, dato dall'obliquità dell'asse, dall'uso di quadrilateri irregolari e dalla spirale generata dall'elica.

³¹⁰ E. Crispolti, *Il mito della macchina...* cit., p. 673, fig. 135.

Il futurismo è una «piaga delle esposizioni»: eterogeneità dei fini tra futurismo e Biennale

Il fascismo intraprese, sul finire degli anni Venti, un *iter* legislativo per la creazione di un sistema delle esposizioni fondato su un modello gerarchico che prevedeva al proprio vertice la mostra internazionale di Venezia. In tal senso, i cambiamenti nell'ordinamento della Biennale furono progressivi e riguardarono, dapprima, il conferimento del carattere permanente all'esposizione (1928)³¹¹ e, in seguito, la creazione di un Ente autonomo «avente personalità giuridica» (1930)³¹², che determinò, di fatto, il trasferimento dei poteri dal comune di Venezia, da cui la mostra era dipesa sin dal 1895, allo Stato centrale³¹³. Le riforme proseguirono con la regolamentazione dei finanziamenti (1931)³¹⁴ che sarebbero stati ripartiti, per un valore complessivo di quattrocentomila lire annue, fra lo Stato (in misura maggiore), il comune e la provincia di Venezia. Risulta a questo punto evidente come il processo di fascistizzazione della mostra si fondasse su un'avocazione dei poteri amministrativi ed economici verso il centro a discapito delle autonomie periferiche. Le riforme dell'Ente sotto il regime poterono tuttavia dirsi concluse solo nel 1938, quando fu approvato il nuovo statuto che

³¹¹ L. n. 3229 del 24 dicembre 1928, *Autorizzazione in via permanente della «Esposizione biennale internazionale d'arte» di Venezia e della «Esposizione quadriennale nazionale d'arte» di Roma*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», Roma, parte I, n. 19, 23 gennaio 1929, pp. 381-382.

³¹² R.D.L. n. 33 del 13 gennaio 1930, art. 1, *Istituzione di un Ente autonomo denominato «Esposizione biennale internazionale d'arte» con sede in Venezia*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», Roma, parte I, n. 35, 12 febbraio 1930, p. 573.

³¹³ Il trasferimento di potere risulta evidente se si considera la struttura del Comitato d'amministrazione formato da cinque membri nominati dai ministri e approvati dal capo del governo: ivi, art. 5, p. 574, «L'Ente autonomo è amministrato da un Comitato composto di cinque membri, nominati con decreto del Capo del Governo, Primo Ministro Segretario di Stato, due su proposta del Ministro per l'Educazione nazionale, due su proposta del Ministro per le corporazioni ed uno su proposta del Ministro per l'interno, in base a designazione del podestà di Venezia. Ad uno dei due membri, nominati su proposta del Ministro per l'educazione nazionale, è attribuita la carica di presidente del Comitato».

³¹⁴ D.C.G. del 29 agosto 1931, *Approvazione dello Statuto dell'Ente autonomo «Esposizione biennale internazionale d'arte» di Venezia*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», Roma, parte I, n. 292, 19 dicembre 1931, pp. 6136-6137.

prevedeva, tra le varie norme, la nomina di un comitato d'amministrazione formato da otto membri, scelti a rappresentanza del partito fascista, del sindacato nazionale dei professionisti e degli artisti, dei ministeri dell'educazione nazionale, delle corporazioni e della cultura popolare. Inoltre, per parte lagunare, avrebbero fatto parte del comitato il podestà, il preside della provincia e una personalità di chiara fama residente a Venezia³¹⁵. Al comitato d'amministrazione venivano affiancati un comitato esecutivo e tre sottocommissioni: per l'esposizione d'arte figurativa, per la mostra d'arte cinematografica e per le manifestazioni d'arte drammatica e musicale³¹⁶.

Le riforme legislative attuate dal governo furono anche la risultante di interessi eterogenei, cooptati comunque a vantaggio di un'organizzazione centralistica e verticistica del potere amministrativo. Se la concessione a svolgere in via permanente la mostra originava dalle richieste avanzate da Pietro Orsi nel memoriale per Mussolini del 1927³¹⁷, saranno invece le continue interferenze tra l'operato del segretario generale ed Ettore Zorzi, commissario straordinario del comune di Venezia e presidente dell'esposizione, a determinare la svolta istituzionale che porterà alla nomina di Giuseppe Volpi alla presidenza (1929). Gli anni Trenta saranno così caratterizzati dalla collaborazione sinergica tra l'«illustre figlio di Venezia»³¹⁸ e Antonio Maraini che daranno tangibile segno alla nuova direzione intrapresa dalla mostra con la trasformazione della Biennale in Ente autonomo.

Anche la “concordia” che avrebbe dovuto accomunare l'azione delle più importanti esposizioni del regime (Triennale di Milano, Quadriennale di Roma e Biennale di

³¹⁵ R.D.L. n. 1517, del 21 luglio 1938, *Nuovo ordinamento dell'Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», Roma, parte I, n. 229, 6 ottobre 1938, pp. 4186-4190. È opportuno ricordare che, prima dell'approvazione della nuova legge, c'era stato uno scontro tra il Ministero delle Corporazioni, che voleva sottoporre la Biennale alla propria amministrazione, e il Ministero dell'Educazione Nazionale. Grazie alla sinergia e all'interessamento di Giuseppe Bottai e Marino Lazzari la Biennale rimase di competenza del Ministero dell'Educazione Nazionale e in particolare dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea che il ministro aveva istituito presso la Direzione Generale delle Belle Arti. Si veda a riguardo M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte...* cit., pp. 23-25.

³¹⁶ Sulle ragioni, tra cui il grave dissesto finanziario dell'Ente, che portarono alla formulazione di un nuovo Statuto, si veda G. Tomasella, *Le Biennali di guerra...* cit., pp. 25-28.

³¹⁷ Si veda a riguardo M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte...* cit., pp. 232-234.

³¹⁸ L'espressione è di Pietro Orsi verso Giuseppe Volpi di Misurata, interpellato in questo caso in qualità di ministro delle finanze del governo Mussolini. ASAC, Copialettere, reg. 200, Lett. ds. di P. Orsi a G. Volpi, Venezia, 15 settembre 1927, p. 359.

Venezia) fu spesso funestata da reciproche ingerenze e rivendicazioni di priorità su alcune funzioni ritenute inalienabili ed esclusive. Ad esempio, la Prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle Arti svoltasi a Firenze nel 1933 fu avvertita, e non a torto, come concorrenziale rispetto alla Quadriennale, dal momento che Maraini, neoeletto presidente del Sindacato nazionale (1932) nel ruolo che era stato di Cipriano Efisio Oppo, aveva invitato alla mostra giovani artisti provenienti da tutto il territorio nazionale, creando così di fatto un “doppione” nell’ordinamento espositivo³¹⁹. Per meglio comprendere il sistema delle esposizioni fascista, che proprio in quegli anni andava erigendosi, riportiamo alcuni brani tratti da una lettera del 5 ottobre 1931 scritta da Antonio Maraini al capo del governo, in cui illustra il progetto per una «grande esposizione nazionale pari nell’organizzazione e negli scopi alla Quadriennale Romana, in Firenze o altra delle grandi città Italiane»:

ECCELLENZA,

Assolvo il compito dato da V. Eccellenza di indicare quali sarebbero i migliori modi per collegare in modo più razionale e più logico le Esposizioni di Belle Arti che V. Eccellenza ha graduato tanto opportunamente in Regionali (annuali), Nazionali (quadriennali), Internazionali (biennali).

Come appare evidente a colpo d’occhio, questa successione, dato che ogni esposizione serve a preparare quella superiore in grado, è ritardata dal fatto che l’Esposizione Nazionale è quadriennale, poiché ciò crea il vuoto di un anno. Basterebbe colmare questo perché il ritmo divenisse continuo³²⁰.

Anche se Maraini nella missiva al duce non riporta tra le finalità della mostra interregionale quella di attingere artisti per la Biennale, egli lo ammette in modo implicito quando afferma che «ogni esposizione serve a preparare quella superiore in grado» e che la cadenza della mostra nazionale genera un ritardo che andrebbe colmato. Le polemiche e interferenze tra Biennale e Quadriennale non si limiteranno a questo episodio ma si ripresenteranno più volte nel corso degli anni Trenta: come, ad esempio, quando il regolamento della mostra internazionale limiterà l’invito ai soli artisti che hanno già esposto a Venezia almeno una volta, vanificando così la funzione selettiva

³¹⁹ Sulla vicenda si veda S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia...* cit., pp. 21-25.

³²⁰ ACS, SPD, CO, fasc. Maraini, A., 524260, Lett. ds. di A. Maraini a B. Mussolini, Roma, 5 dicembre 1931.

svolta dalla Quadriennale. Infatti, nel 1932, se l'articolo otto del regolamento prevedeva che «in omaggio all'ordinamento artistico che disciplina le Esposizioni – Regionali, Nazionale di Roma e Internazionale di Venezia – le designazioni [...] sono vagliate in base a questa gerarchia», nel successivo articolo dieci si affermava, generando un'evidente ambiguità, che «salvo casi eccezionali», l'invito non sarebbe stato rivolto a chi non avesse già esposto almeno una volta alla Biennale³²¹.

Analoghe tensioni sorgono a causa delle interferenze nel settore disciplinare afferente alla Triennale di Milano: il presidente della mostra milanese, Giulio Barella, scrive nel 1933 al capo di Gabinetto di Mussolini, Guido Beer, per denunciare la persistente intromissione nel campo delle Arti decorative da parte dell'esposizione lagunare:

Fin dall'ultima Biennale di Venezia mi preoccupai nel constatare come fossero nel programma di quella manifestazioni iniziative nel campo delle arti decorative e industriali. Scrissi allora a S.E. il Prefetto Bianchetti, nella sua qualità di Presidente del Consiglio dell'economia, per richiamare la sua attenzione sul fatto che tali iniziative veneziane venivano necessariamente a invadere il campo delle Triennale di Milano, le quali stavano per avere – come ebbero – il loro definitivo assetto giuridico in una sfera ben delimitata d'azione e di competenza: arti decorative e industriali moderne e architettura moderna. [...] Ma poiché con Legge dello Stato è stata creata, con lo stesso rango delle Biennali Veneziane, la Triennale di Milano, mi sembra pacifico che si sia voluto assegnare alla Triennale tutta la produzione d'arte decorativa e industriale e di architettura, riservando alle Biennali quelli che si chiamano “arti pure”.

Apprendo ora che anche alla prossima Biennale del '34 si vuole organizzare una sezione di arti decorative, e che nello stesso cartellone murale che annuncerà la Biennale veneziana – e per il quale è stato recentemente bandito un concorso – dovrà figurare chiaramente, fra le altre, anche la dicitura “Arte decorativa”.

Vorrei pregarLa, Eccellenza, di rivolgere alla cosa la Sua cordiale attenzione per rendere chiara una situazione che non lo è affatto e che ingenera confusione anche nel pubblico; il quale finirà per non capire più quale sia esattamente la sede dell'Esposizione Internazionale di arti decorative voluta

³²¹ *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1932*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1932, p. 5.

dal Capo, se vede che anche a Venezia, dove ha luogo un'altra Esposizione Internazionale, si tengono pure manifestazioni dedicate alle arti applicate³²².

Nonostante le reciproche ingerenze e diffidenze le esposizioni del regime perseguirono una sorta di "concordia" che fu tuttavia ben lontana dal raggiungersi, come testimonia, pur nell'apparente cordialità, l'eccessiva affettazione negli accordi intrapresi fra il presidente della Triennale, Barella, e Antonio Maraini nel 1936, in occasione dell'inaugurazione a un giorno di distanza delle due esposizioni:

Caro Maraini, Riferendomi al nostro colloquio telefonico a Roma, ti confermo l'impossibilità che noi della Triennale si possa essere presenti all'inaugurazione della Biennale. D'altra parte mi rendo conto che anche nessuno di Voi potrà essere a Milano il 31. Ti rammento quindi quello che avevamo combinato per lo scambio di telegrammi; il 31 mi dovrebbe giungere quello di S.E. Volpi al quale io telegraferei per il 1° giugno in modo che ancora una volta risulti evidente la perfetta cordialità di intese e il cameratismo esistente fra le nostre manifestazioni³²³.

Nel corso degli anni Trenta le modalità di partecipazione alla Biennale non furono costanti. Nel 1932 e nel 1934, pur con lievi differenze³²⁴, l'ammissione alla mostra avvenne unicamente tramite invito della presidenza o del comitato d'amministrazione su indicazione di una commissione consultiva straordinaria. La possibilità di determinare gli artisti da invitare e quali opere esporre, come avvenne per la XIX Biennale, conferiva al segretario generale un ampio controllo sull'indirizzo estetico della mostra. Maraini, nel catalogo dell'esposizione, si dimostrò particolarmente soddisfatto di questo metodo perché permetteva di formare gruppi di pitture e sculture «in ragione del merito e della preparazione degli artisti». Inoltre i giovani selezionati in occasione della Prima mostra del sindacato nazionale, svoltasi a Firenze nel 1933, aveva – secondo Maraini – mutato e rinnovato la Biennale che si presentava così «molto più omogenea d'indirizzo, di livello e di tono». Infatti non si scorgevano più «da un lato

³²² ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Lett. ds. di G. Barella a G. Beer, Milano, 17 agosto 1933.

³²³ ASAC, Scatole nere, b. 116, Lett. ds. di G. Barella ad A. Maraini, Milano, 13 maggio 1936.

³²⁴ Nel 1932 l'invito era rivolto «all'artista» o «all'opera», nel primo caso era previsto l'invio di un massimo di due lavori mentre, nel secondo, il numero era determinato dal segretario generale. Nel 1934, invece, l'invito era indirizzato unicamente all'artista ma era il segretario generale a scegliere le opere e il loro numero.

opere di spirito antiquato» e «dall'altro opere di artificiosa novità». In questo clima di raggiunta – apparente – armonia il segretario generale si faceva interprete dell'influenza che il regime aveva esercitato sulle nuove generazioni e sugli artisti in generale:

Si sente come un senso di impegno meditato e volenteroso, costruttivo e realizzatore, in una sensibilità rasserenata e aperta alla bellezza e alla sanità della natura. Non sono queste le qualità che il Fascismo ha saputo e sa con la sua disciplina infondere nei giovani dando loro il senso della responsabilità? E non è forse l'impressione di saldezza morale e tecnica che si sprigiona dall'insieme dell'Esposizione, ove i pochi che si attardano in formule astratte, sembrano quasi degli estranei accolti a bella posta come termine di confronto, non è segno evidente di un ravvicinarsi dell'arte alla comprensione generale?³²⁵

Tuttavia il sistema gerarchico elaborato dal regime, nella forma che assumeva nella prassi, non corrispondeva pienamente alle esigenze del segretario generale e dei vertici della manifestazione se già nel 1935 veniva diramata la seguente lettera:

La XX Biennale si propone di offrire la possibilità di una partecipazione eccezionale per merito ai giovani artisti italiani cui la gerarchia delle Esposizioni non abbia ancor consentito di essere invitati alla Biennale. Ha scelto perciò la via del concorso in quanto ciò stimola al massimo l'emulazione ed ha stanziato una indennità per mettere i vincitori in grado di eseguire l'opera sul posto senza aggravio pecuniario.

La Biennale, fedele al suo proposito di ridestare negli artisti l'amore della vita presente, come già fece sin dal 1930 con i noti concorsi, così ha voluto proporre a tema la figurazione degli eventi memorabili che stiamo vivendo o delle persone che in essi primeggiano. E come tecnica ha fissato per la gara quelle che più si confanno, nei limiti del possibile, alla nostra tradizione e alla collaborazione dettata dall'architettura.

Per gli affreschi saranno murati lungo le pareti appositi telai di legno, che determineranno la superficie da affrescare; in modo che l'opera possa poi essere rimossa. Per le statue verranno alzati dei basamenti posti tra un affresco e l'altro³²⁶.

³²⁵ *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1934*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1934, pp. 16-17.

³²⁶ ASAC, Raccolta documentaria, 1936, b. 1, Lett. ds. di [A. Maraini] a destinatario non specificato, Venezia, luglio 1935.

La possibilità di accedere alla mostra tramite il vaglio di una giuria doveva teoricamente concludersi con l'edizione del 1930. Infatti, nella relazione inviata quell'anno al presidente Volpi, la commissione³²⁷ incaricata di valutare le opere giunte in Laguna auspicava, al fine di «elevare sempre più il tono delle biennali veneziane», che l'accesso alla mostra avvenisse in futuro «esclusivamente mediante inviti»³²⁸. Questo suggerimento rispondeva, come abbiamo visto, all'esigenza di conferire maggior organicità e unità alle esposizioni. Per poter applicare questo principio Maraini dovette, anche in questa circostanza, far leva sulle proprie capacità diplomatiche, poiché non tardarono a palesarsi resistenze sulla soppressione della giuria anche da parte della Direzione generale delle antichità e belle arti, come testimonia la lettera che egli scrisse a Roberto Paribeni nell'agosto del 1931:

Eccellenza e Caro Amico,

Sono ben lieto che Ella mi abbia con tanta franchezza esposto il Suo dubbio che organizzando la Biennale sulla base dei soli inviti possa venire a mancare l'eventuale rivelazione di qualche artista ignoto. È una obiezione che mi sono posto anch'io; ma non Le nascondo che l'esperienza mi ha ormai insegnato a contar poco sulle "rivelazioni" e di invece a dare grande importanza alla più alta levatura possibile della media. Tanto più trattandosi della Biennale, di quell'Esposizione cioè che deve accogliere il meglio della nostra produzione, già vagliata in altre prove per reggere il confronto con l'estero. [...] E mi consenta di sperare se non di persuaderLa, per lo meno di sentire che sono stato mosso da ragioni meditate e giustificate³²⁹.

Ciò nonostante nel 1935 Maraini ritornava sui propri passi. Sebbene le norme del regolamento generale prevedessero l'ammissione a tutte le manifestazioni unicamente per invito³³⁰, si decise di derogare a questo principio estendendo la possibilità di

³²⁷ La giuria era formata da A. Wildt (presidente), C.E. Oppo, F. Carena, B. Ciardi e A. Maraini (relatore). Delle 1767 opere pervenute ne furono selezionate 305.

³²⁸ *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1930*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930, p. 18.

³²⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, Lett. ds. di A. Maraini ad A. Colasanti, Firenze, 24 agosto 1931.

³³⁰ *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1936-XIV*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936 (III ed.), p. 6.

partecipazione anche agli artisti non invitati. Questi potevano accedere alla mostra sottoponendo le loro opere al vaglio di una giuria o partecipando al concorso per affreschi e statue ispirati «a eventi o persone della vita italiana dell'era fascista»³³¹. La scelta di estendere il numero delle partecipazioni fu inizialmente determinato dall'ampia disponibilità di spazio³³² ma anche dalle richieste da parte di gruppi di artisti non invitati ad essere ammessi alla mostra³³³.

La Biennale del 1938, come vedremo, fu invece caratterizzata da una radicale restrizione degli inviti. Gli artisti chiamati ad allestire una personale furono infatti solo cinquanta a cui si aggiunsero, per l'esposizione di una sola opera, «alcuni Accademici d'Italia e i massimi Premi di Roma» che avevano già usufruito di ampi spazi durante la precedente Biennale. Inoltre si decise di controbilanciare questa politica elitaria con l'istituzione di Concorsi riservati agli artisti non invitati purché iscritti al Sindacato fascista.

³³¹ ASAC, Scatole Nere, b. 107, 1 f., Bando di Concorso, «La XX Biennale Venezia Giugno - Settembre 1936 A. XIV Bando di concorso», art. 3.

³³² ASAC, Scatole nere, b. 107, fasc. «Adunanza di Comitato del 6 ottobre 1936», 7 ff. dss., «Relazione sull'esito della XX Biennale», pp. 2-3, «II. = La partecipazione italiana. Per questa le difficoltà furono di altro genere. Consistettero soprattutto nel fatto di dover estendere il numero delle missioni, in ragione del molto maggiore spazio disponibile. Ciò che cominciò a farsi dalla Commissione speciale nominata per gli inviti, portando a 480 il numero degli artisti invitati contro 428 del 1934 e [spazio lasciato vuoto] del 1932. Inoltre venne stabilito che una sala fosse riservata a 10 pittori per affreschi e a 8 giovani scultori per statue da scegliersi per concorso. Infine fu ammessa la possibilità di entrare anche per giuria, limitando il numero delle opere da accettarsi a 100, mentre poi di fatto le opere così accettate risultarono 195».

³³³ ASAC, Scatole nere, b. 107, 6 ff. dss., «Adunanza del Comitato d'amministrazione», 31 luglio 1935, p. 5, «Egli [Maraini] ricorda di aver compiuto per tre Biennali consecutive la vista [sic!] personale agli studi degli artisti invitati, per la scelta delle opere, e di aver ritenuto preferibile, per quest'anno, che tale scelta sia fatta dalla Commissione stessa che ha designato gli artisti, la quale provvede anche a fissare per ciascun artista il numero delle opere con le quali potrà partecipare alla Mostra. Tuttavia, dopo la chiusura degli inviti, un nuovo gruppo di artisti ha chiesto di essere invitato. Per vagliare l'opportunità o meno di ammettere i singoli artisti di questo gruppo all'invito, la commissione si riunirà nuovamente nell'autunno prossimo». ASAC, Scatole nere, b. 107, 10 ff. dss., «Verbale dell'adunanza del Comitato di Amministrazione della Biennale di Venezia», Roma, 5 febbraio 1936, pp. 7-8, «MARAINI: porta a conoscenza del Comitato il lavoro fin qui compiuto per quanto riguarda la sezione italiana e comunica che la quasi totalità degli artisti invitati ha aderito all'invito. Comunica inoltre che moltissimi sono gli artisti che presenteranno le loro opere alla Giuria, opere da accettarsi complessivamente in numero non superiore a 100. Comunica anche che sono pervenute numerose domande di artisti dirette ad ottenere un invito o a poter presentare opere alla Giuria, pur non possedendo gli autori i titoli richiesti».

La linea di condotta mantenuta dai futuristi durante gli anni Venti appare chiaramente inconciliabile rispetto alle ambizioni e ai progetti di Maraini per la Biennale riformata. Non è infatti immaginabile che il segretario generale intendesse concedere a gruppi o movimenti artistici, soprattutto se difforni dai suoi orientamenti estetici, ampi spazi espositivi e il privilegio di accedere alla mostra senza invito o senza l'approvazione di una giuria.

Tuttavia nel 1930, quando gli effetti della riforma non potevano essere ancora tangibili, i vertici della mostra concessero un'intera sala ai futuristi, di cui fu lo stesso Marinetti a stabilire l'ordinamento. A ridosso dell'inaugurazione, Prampolini e Fillia inviarono da Parigi una lettera a Maraini in cui fornivano direttive precise sulle opere da esporre, lasciando così supporre che accordi più generali sulla partecipazione del gruppo futurista fossero già stati perfezionati³³⁴:

Caro Maraini,

ecco la distinta completa di tutte le opere scelte da Marinetti per la sala futurista e le fotografie per il catalogo.

Come già Le scrive Marinetti, rimane inteso che sul Catalogo debbano figurare soltanto le opere segnate nelle schede, anche se qualche pittore La pregasse di modificare o di aggiungere dei titoli.

Abbiamo mandato ai diversi espositori i cartellini da rimettere alla Segreteria, ma La preghiamo di tenerne conto solo per gl'indirizzi e i dati personali.

Come ci disse Marinetti, le opere saranno spedite dai loro incaricati: ci scriva se verranno ritirate presso gli artisti o se questi dovranno consegnarle allo spedizioniere e per quale data. Appena ricevuta Sua risposta daremo disposizioni a tutti gli artisti.

Le opere scelte sono importanti e la sala futurista risulterà tra le più interessanti.

³³⁴ Agli inizi del 1930 forse ci fu un incontro tra Maraini e Marinetti proprio per parlare della partecipazione futurista alla Biennale: ASAC, Copialettere, reg. 211, Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [1-4 febbraio 1930], p. 384, «Eccellenza Marinetti | Hotel Corso MILANO | Trattengomi Venezia sino mercoledì sera Arrivederci | Maraini»; ASAC, Copialettere, reg. 213, Telegramma di R. Bazzoni ad A. Maraini, Venezia, 1 febbraio 1930, p. 89, «Prof. Antonio Maraini | Via Benedetto Castelli 6 FIRENZE | Ritrasmettete seguente telegramma Marinetti sarò Milano Corso Hotel | domenica avendo bisogno parlarvi pregovi telegrafarmi dove quando | potrò incontrarvi stop Saluti Bazzoni».

Per facilitare a Lei la preparazione degli stands nella sala futurista, Le uniamo uno schema approssimativo delle divisioni necessarie.
Le nostre opere di Parigi partiranno unitamente a quelle degli altri pittori italiani³³⁵.

Se quella del 1930 si può considerare una Biennale di transizione, la XVIII Esposizione internazionale d'arte di Venezia è la prima autentica prova di un organico progetto perseguito e attuato da Maraini e Volpi sotto gli auspici del regime. Nel giugno del 1931 si riunisce in diverse sessioni la commissione consultiva straordinaria chiamata a discutere il regolamento generale e i nomi degli artisti da invitare alla Biennale del 1932. Compongono l'assemblea eminenti personalità del *milieu* artistico e culturale fascista come il segretario generale della Quadriennale e del sindacato nazionale belle arti, Cipriano Efisio Oppo, e Margherita Sarfatti, anche se quest'ultima andava perdendo la propria posizione di privilegio³³⁶. Di lì a poco, anche un altro membro della commissione, Nino Barbantini, andrà incontro a una progressiva emarginazione e sarà diffidato dall'occuparsi ancora d'arte contemporanea per un articolo polemico proprio sulla XVIII Biennale³³⁷. Il 1931 rappresenta perciò uno snodo fondamentale per le vicende artistiche degli anni Trenta e coincide anche con le aspre polemiche, intorno al Novecento e alla stessa Biennale, innescate dalle frange più conservatrici della stampa fascista. Tornando alle riunioni della commissione consultiva del giugno 1931, è di particolare interesse la presenza del pittore Felice Casorati e, ovviamente, del segretario generale Maraini e del presidente Volpi³³⁸.

I verbali delle adunanze di quei giorni ci restituiscono con straordinaria vividezza il dialogo, non appiattito dalle autocensure imposte dalla diplomazia, tra i commissari. Si

³³⁵ ASAC, Scatole nere, b. 59, Lett. ms. di Fillia [L. Colombo], E. Prampolini ad A. Maraini, Parigi, 28 marzo 1930.

³³⁶ In realtà la fortuna di Margherita Sarfatti presso il duce era già da alcuni anni (1929) incrinata e sarebbe definitivamente caduta nel 1932, quando, dopo l'*affaire* della mostra italiana in Svezia della primavera del 1931, il Novecento italiano fu duramente attaccato portando alla definitiva emarginazione della Sarfatti. Si veda a riguardo S. Salvagnini, *Il sistema delle arti...* cit., pp. 54-55.

³³⁷ N. Barbantini, *Caratteri della pittura italiana alla XVIII Biennale*, in «Gazzetta di Venezia», 28 aprile 1932; l'articolo è stato poi ripubblicato in Id., *1932. Il labirinto e la strada*, in *Biennali*, Il Tridente, Venezia 1945, p. 97-108. Sulla vicenda si veda S. Salvagnini, *Il sistema delle arti...* cit., pp. 41-45.

³³⁸ La Commissione consultiva straordinaria era formata nella sua interezza da: G. Volpi, N. Barbantini, F. Casorati, B. Ciardi, G. Damerini, A. Maraini, R. Nobili, C.E. Oppo, R. Romanelli, E. Tito, A. Tosi, M. Sarfatti, A. Alverà, U. Ogetti, M. Piacentini (gli ultimi tre non prenderanno parte alle riunioni di giugno).

delinea un quadro – considerata la città in cui si svolge la scena – degno delle migliori commedie goldoniane, per il serrato ritmo del dibattito e per il pungente acume delle battute. La prima a sollevare la questione della partecipazione futurista è Margherita Sarfatti:

Barbantini. Domanda se non sia il caso di invitare De Chirico.

Sarfatti. E Prampolini?

Maraini. Va con i futuristi.

Sarfatti. Ma ci dovrà sempre essere dunque una sala futurista?

Maraini. Marinetti mi aveva chiesto quest'anno nientemeno che quattro o cinque sale. (ilarità) Sarebbe bene decidere una buona volta che i futuristi debbano essere trattati alla stregua di tutti gli altri, e che siamo noi a sceglierli come scegliamo gli altri.

Tito e Sarfatti. Benissimo.

Casorati. Per me l'unico futurista che valga qualche cosa è Prampolini.

Sarfatti. Anche Depero³³⁹.

Alla luce di questo primo scambio di battute possiamo rilevare come Marinetti, anche in questa occasione, avesse adottato un atteggiamento simile alle edizioni precedenti (1926-1928), che consisteva nell'avanzare la richiesta, palesemente eccessiva, di «quattro o cinque sale». L'esuberante approccio del capo del futurismo non è tuttavia riservato alla sola Biennale, come testimonia il successivo dialogo tra Oppo e Casorati:

Oppo. Noi a Roma ci eravamo ispirati allo stesso concetto al quale giustamente si ispira adesso Maraini, ed avevamo limitato il numero dei futuristi a tre o quattro. Ma Marinetti scrisse una lettera al Capo del Governo, il quale mi chiamò e mi disse di prenderne altri otto.

Casorati. Qualche cosa di simile è accaduto adesso anche a Padova. Il futurismo è proprio una piaga delle esposizioni.

Oppo. È un ricatto.

Sarfatti. È un ricatto che va a scapito dei pochi che valgono qualche cosa.

Maraini. Bisognerebbe pregare Marinetti di non fare come ha fatto a Roma.

³³⁹ ASAC, Scatole nere, b. 69, 68 pp. dss., «Riunione della Commissione consultiva straordinaria convocata dal presidente dell'Ente autonomo Biennale internazionale d'arte di Venezia per l'esame del regolamento generale della XVIII biennale e per la definizione della lista degli artisti da invitarsi», Venezia, 8-9 giugno 1931, pp. 27-28.

Oppo. Marinetti sostiene che il futurismo non è né un gruppo né una tendenza, dice che è l'unica corrente viva che ci sia nell'arte³⁴⁰.

La lettera di Marinetti al capo del governo, alla quale si riferisce Oppo, è conservata presso l'Archivio Centrale di Stato. La missiva non è datata, ma alcune postille scritte dalla segreteria di Mussolini lasciano supporre che sia stata inviata nel settembre del 1930, quando il segretario generale stava ultimando la preparazione della Prima Quadriennale di Roma, svoltasi l'anno successivo³⁴¹. Scrive Marinetti:

Caro Mussolini,

Come leggerai nella mia lettera (indirizzata alla Quadriennale) che ti darà oggi Oppo, il Futurismo italiano non può essere rappresentato solamente da otto artisti.

D'altra parte la presenza (nella giuria) di ex futuristi divenuti oggi [c. 2, verso] nemici accaniti del Futurismo, esclude qualsiasi equità nella scelta dei quadri futuristi.

L'unico modo di risolvere la questione è di consacrare – come è stato fatto nelle Biennali Veneziane – una sala alla pittura futurista, ordinata da me [c. 3, recto] e sotto la mia responsabilità.

Il Futurismo è un movimento artistico italiano con sviluppo mondiale; non può quindi essere considerato come un gruppo.

Conto sulla tua simpatia per il Futurismo e sulla tua alta Autorità.

Con profondo affetto

tuo F.T. Marinetti³⁴²

I verbali della commissione e la lettera testimoniano chiaramente i rapporti tra il gruppo futurista e le principali esposizioni del regime. Maraini e Oppo rivendicano legittimamente il loro diritto a stabilire l'orientamento estetico delle rispettive mostre, non estromettendo *tout court* i futuristi, ma almeno esercitando su questi un'azione selettiva; vorrebbero, in sintesi, trattarli «alla stregua di tutti gli altri». Marinetti, invece, persegue una linea massimalista che mira a ottenere, per l'appunto, ampi spazi e il controllo totale sull'allestimento, consapevole del rischio di disgregazione a cui il

³⁴⁰ Ivi, p. 28.

³⁴¹ Su Cipriano Efisio Oppo si veda *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F.R. Romanelli, Edizioni De Luca, Roma 2000.

³⁴² ACS, SPD, CO, Marinetti, F.T., fasc. 509446, Lett. ms. di F.T. Marinetti a B. Mussolini, s.l., s.d. [settembre 1930].

futurismo andrebbe incontro, qualora egli fosse estromesso dall'esercitare la guida del movimento in seno alle più importanti mostre del regime.

L'intervento di Mussolini a sostegno di Marinetti avrebbe decretato la fine di ogni discussione, ma, in assenza di precise indicazioni, i commissari mantengono inalterata la speranza di poter esercitare il loro giudizio, come testimoniano le parole, votate al realismo, della Sarfatti: «noi decidiamo secondo la nostra coscienza. Poi se vi saranno interventi superiori chineremo il capo di fronte alla volontà del Capo del Governo»³⁴³.

Nel mezzo del dibattito Casorati propone la realizzazione di una mostra retrospettiva del futurismo, con la probabile intenzione di ridimensionarne le aspettative sul presente, ma Maraini coglie immediatamente il rischio di una simile iniziativa: «non ci mancherebbe altro. Allora Marinetti chiederà sette sale invece di cinque. Meglio tenerli in una sola sala a parte come l'anno scorso»³⁴⁴. La discussione si concentra allora sui nomi dei futuristi da invitare, lasciando trasparire un giudizio ben lontano dalle posizioni ufficiali³⁴⁵ e complessivamente impietoso, in cui gli unici a salvarsi sono Depero e Prampolini; nemmeno Balla, oggi considerato tra i principali protagonisti del movimento, superò le forche caudine della Sarfatti che pronunciò un verdetto *tranchant*

³⁴³ ASAC, Scatole nere, b. 69, *Riunione della Commissione consultiva straordinaria...* cit. p. 29.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Si veda a riguardo la lettura del futurismo proposta in M.G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese editore, Roma 1930, pp. 96-98: «Contro queste storture e queste pigrizie, Marinetti partì in guerra con bellissimo ardore, assai bene coadiuvato nel campo della pittura e delle arti plastiche dal nucleo dei primi futuristi, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Sironi. E si aggiornarono, e aggiornarono rapidissimamente, nel giro di pochi anni, la pittura italiana alle più moderne convenzioni e invenzioni d'oltre frontiera, attraverso l'impressionismo, il post-impressionismo e il cubismo giungendo al futurismo. Fra questi, Giacomo Balla, uno dei primi e più accaniti ricercatori, rimane e rimase sempre fedelmente attaccato al dogma. Buon piemontese sorridente, fanatico e coscienzioso, forme e colori gli si manifestano con obbiettiva freddezza – la forma come apparenza, il colore come tinta, non come tono – anche quando vuole staccarsene, verso i cicli dell'assoluto lirismo. Nel gruppo delle seconde reclute futuriste, venute poco dopo le prime, sono da notarsi specialmente Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Dottori, il siciliano Pippo Rizzo e qualche altro. Deformatore e decoratore fantastico, ingegnoso e preciso, Depero è animato da un robusto senso del grottesco, e lo esprime attraverso masse di color vivo e recisa forma, squadrate e solide come le sue montagne trentine. Anche Prampolini – il quale per consuetudine di vita e certi lati della sua educazione artistica appartiene alla 'scuola di Parigi' – è acutamente sensibile all'arabesco della bella composizione, leggiadra e semplice nella linea, piacevole ed espressiva nel colore. Ma, come tutti i futuristi, anch'egli affronta la composizione quale problema di superficie, non di costruzione e di piani».

e la stessa sorte, nel giudizio generale, riguardò Fillia, nonostante si fosse distinto per un'importante personale alla XVIII Esposizione veneziana:

Maraini. Per quanto riguarda i futuristi spera di poter invitare gli artisti senza passare attraverso Marinetti.

Vengono proposti una sala per Depero e poi invitare Balla, Prampolini, Dottori e Tato, e Fillia.

Damerini propone una retrospettiva di Boccioni.

Sarfatti. No per carità. Si oppone anche a Balla pessimo pittore.

Casorati. Bastano Depero e Prampolini. Fillia vale gli altri.

Oppo è un po' meglio.

Sarfatti. Niente Fillia. Se lo si invita non si può escludere Balla.

Rimangono decisi solo gli inviti per Depero e Prampolini³⁴⁶.

L'esito della prima riunione della commissione consultiva straordinaria decretava quindi, per i futuristi, i soli inviti a Depero e Prampolini, due artisti che – è opportuno ricordarlo – avevano alle spalle esperienze internazionali rispettivamente a New York e a Parigi. Tuttavia, lo scarso riscontro ai duecentocinquanta inviti diramati dalla presidenza indussero Maraini a convocare la commissione consultiva in un'ulteriore sessione, nell'agosto del 1931. In una lettera scritta al capo del governo, il segretario generale individua l'origine delle polemiche sorte in seguito alla decisione di ammettere gli artisti unicamente per invito, nella «mancanza di collegamenti ben articolati» tra le esposizioni che costituiscono il nuovo ordinamento artistico voluto dal regime, dichiarando tuttavia di voler mantenere salda la decisione di procedere lungo questo orientamento:

Eccellenza,

Il giorno 22 giugno scorso il Regolamento della XVIII Biennale di Venezia veniva approvato da V.E. e il 24 tutti gli inviti erano stati spediti ai 250 artisti prescelti. Entro un mese avrebbero dovuto giungere di ritorno le adesioni. Malgrado tempestive sollecitazioni e sette giorni di proroga, il termine è scorso senza che giungessero un venti adesioni. I posti rimasti così vacanti saranno sostituiti con nuove designazioni, per le quali la Commissione degli

³⁴⁶ ASAC, Scatole nere, b. 69, *Riunione della Commissione consultiva straordinaria...* cit., p. 61.

Inviti è stata riconvocata alla fine di agosto o ai primi di settembre a Venezia, intendendo la Biennale non irrigidirsi contro i reclami rivoltile.

Ma l'impegno preso verso V.E. di organizzare la Biennale Veneziana esclusivamente per invito onde condurla ad essere l'espressione di quanto di più scelto possa oggi offrir l'arte italiana, resta e resterà fermo al di sopra d'ogni lagnanza di mediocri.

Ciò premesso credo sia mio dovere coglier l'occasione per far presente a V.E., che molti dei malcontenti manifestatisi a ragione o a torto a traverso le note recenti polemiche, dipendono dalla mancanza di collegamenti ben articolati tra le varie Esposizioni, chiamate a formare la spina dorsale del nuovo ordinamento artistico italiano. Collegamenti che non sarebbe affatto difficile stabilire e che verrebbero a dare piena efficienza ad un sistema in sé ottimo, e pur altrimenti destinato a vivere faticosamente senza pienezza di consensi e di risultati.

Parlo, s'intende, al di sopra d'ogni questione personale, da uomo che lavora, conosce il duro lavoro dell'arte sotto ogni aspetto, e vorrebbe far servire la propria esperienza al bene comune. Mi tengo perciò sempre a disposizione dell'Eccellenza Vostra. Con i sensi del più devoto ossequio fascista³⁴⁷.

I commissari, riunitisi il 30 e il 31 agosto 1931, estesero, su base regionale, gli inviti ad altri sessanta artisti, tra cui i futuristi Fillia³⁴⁸ e Tato³⁴⁹, quest'ultimo nel gruppo laziale formato tra gli altri da Mario Mafai, che aveva quell'anno esposto alla Prima Quadriennale romana, e Fausto Pirandello.

La direzione della Biennale aveva scelto una condotta 'diplomatica', preferendo non rendere pubblici i nomi degli invitati, primo «per riguardo verso gli esclusi», secondo perché sarebbe equivalso «a suscitare durante il delicato periodo di organizzazione delle polemiche che, nel caso presente», avrebbero finito per «riprendersela con il novecento», e terzo perché «pubblicare dei nomi» avrebbe esteso «il malcontento da i

³⁴⁷ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Lett. ds. di A. Maraini a B. Mussolini, s.l., 4 agosto 1931. Le sottolineature sono a penna.

³⁴⁸ ASAC, Scatole nere, b. 69, Lett. ds. di Fillia [L. Colombo] a R. Bazzoni, Torino, 11 settembre 1931, «Ho ricevuto con vivo piacere la Sua gentile lettera in data 7 u.s. e La prego di volersi rendere interprete dei miei migliori ringraziamenti verso il Segr. Gen. Antonio Maraini e verso la Commissione Consultiva. Le sarò grato se mi vorrà avvisare con qualche giorno di anticipo sulla data della visita al mio studio da parte del Segretario Generale, per evitare eventuali assenze».

³⁴⁹ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, 3 ff. dss. *Artisti designati nella seduta del 30-31 agosto in aggiunta ai precedenti*, [Venezia], s.d. [30-31 agosto 1931], ff. 2-3.

pochi e poco buoni ora protestanti, a tutti i non nominati»³⁵⁰. Marinetti, al fine di scongiurare una partecipazione futurista a ranghi ridotti alla XVIII Biennale, con soli quattro artisti, scrisse al presidente Giuseppe Volpi che gli rispose dopo la riunione del comitato d'amministrazione, svoltasi a Roma il 7 dicembre 1931:

Eccellenza,

In considerazione che l'Eccellenza Vostra non fece parte della Commissione consultiva per gli inviti, accolgo di buon grado la richiesta di designare gli artisti futuristi che si dovranno invitare alla XVIII Biennale.

Resta inteso che gli inviti non potranno essere in numero maggiore di 10, così suddivisi:

2 per mostre personali

6 per altrettante pareti pure di pittori, e

2 per scultori.

Al gruppo futurista verrà adibita la sala che Vostra Eccellenza occupò nella decorsa Biennale.

Aggradisca, Eccellenza, i miei migliori saluti.

il presidente

Volpi³⁵¹

Marinetti, nonostante le rassicurazioni rivolte al presidente Volpi («eccellenza, ricevo e approvo la seguente sua lettera del 8 dicembre»)³⁵², si attenne solo in parte alle indicazioni ricevute, poiché, se da un lato rispettò la consegna degli inviti per due scultori e due mostre individuali, dall'altro accolse nella sala del futurismo italiano ben diciotto artisti.

La XVIII Biennale si svolse in concomitanza del decennale della marcia su Roma. Al fine di celebrare adeguatamente questa importante ricorrenza della storia fascista, l'esposizione internazionale di Venezia decise di indire un concorso a premi, a cui potevano concorrere «tutti gli artisti italiani, senza distinzione alcuna tra invitati alla XVIII Biennale e non invitati, purché iscritti al Sindacato Belle Arti». Venne così in parte eluso il principio della partecipazione per solo invito, poiché per ogni premio era prevista la selezione di dieci opere che sarebbero state esposte nella sede della Biennale

³⁵⁰ ACS, PCM, 1934, fasc. 14.1.283, Lett. ds. di A. Maraini a B. Mussolini, Venezia, 15 settembre 1931.

³⁵¹ ASAC, Scatole nere, b. 69, Lett. di G. Volpi a F.T. Marinetti, Roma, 8 dicembre 1931.

³⁵² ASAC, Scatole nere, b. 69, Lett. ms. di F.T. Marinetti a G. Volpi, Roma, 14 gennaio 1932.

a partire dal settembre del 1932. In realtà, l'esito del concorso per il decennale fu piuttosto deludente, come del resto era avvenuto anche per i concorsi indetti alla XVII Biennale, sempre volti a celebrare i fasti del regime. È la stessa giuria incaricata di selezionare le opere, tra cui decretare le vincenti, a esprimere le proprie riserve sulla qualità generale, ritenuta inadeguata «all'altezza del tema prefissogli»:

Il giudizio si presentava particolarmente difficile, poiché, se l'idea della Biennale di istituire dei premi celebrativi nel Decennale Fascista era in sé stessa generosa, all'attuazione ha dimostrato la poca preparazione degli artisti nell'elevarsi dal fatto contingente all'allegoria storica e civile loro richiesta. È augurabile che le nuove generazioni sappiano a ciò rieducare la mente e la mano secondo le alte tradizioni dell'arte italiana: ma intanto questa insufficienza si rispecchia nell'esito del concorso attuale, che nel suo livello non raggiunge purtroppo l'altezza del tema prefissogli.

Comunque la giuria ha assolto il suo mandato scegliendo dieci opere, come dal regolamento, per i concorsi I°, 2°, 3°, 4°, 5°, 7° e scegliendone otto per i concorsi 3° e 6°. Queste opere, che verranno esposte al pubblico, concorreranno ai premi³⁵³.

Il concorso prevedeva perciò, come testimonia una lettera di Giuseppe Volpi a Roberto Paribeni, il passaggio a una seconda giuria, modificata parzialmente rispetto alla prima e incaricata di decretare i vincitori:

Le opere degli artisti che hanno concorso ai premi suddetti sono state sottoposte ad un primo esame da una commissione, che ne ha scelto per ciascun premio un numero limitato, tra le più meritevoli di essere ammesse a concorrere, ed esposte al pubblico, e delle quali Le accludo l'elenco.

Tra queste opere ammesse occorre adesso compiere la scelta di quelle, alle quali assegnare i premi stabiliti. E questo sarà il compito di una Commissione di secondo grado, nella quale prego l'Eccellenza Vostra di voler far parte insieme con S.E. Filippo Tommaso Marinetti, Accademico d'Italia, con l'on. Prof. Emilio Bodrero, Presidente della Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti, unitamente ai membri della

³⁵³ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, 2 ff. dss. int. «Esposizione Internazionale d'Arte - Venezia -» Relazione di I. Brass, F. Carena, A. Dazzi, E. Rubino, A. Tosi, a G. Volpi, Venezia, 6 settembre 1932.

commissione di primo grado, pittori Italo Brass, Felice Carena e Arturo Tosi, e scultori Arturo Dazzi, ed Edoardo Rubino³⁵⁴

Come si può evincere dalla missiva di Volpi, anche il capo del futurismo faceva parte della commissione di secondo grado. Tuttavia Marinetti, diversamente da Paribeni, non aveva ricevuto l'invito spontaneo da parte della presidenza, ma era stato egli stesso a richiedere al Ministero dell'Educazione Nazionale di ottenere l'incarico «per garantire i diritti delle giovani correnti artistiche e specialmente dei numerosi gruppi di futuristi che altrimenti sarebbero [stati] costretti a non partecipare»³⁵⁵. Del resto la domanda del capo del futurismo seguiva un precedente telegramma al direttore generale delle Antichità e Belle Arti in cui egli dichiarava la «necessità rappresentare numerosi gruppi movimento futurista nella commissione acquisti pregoti nominarmi membro di detta commissione per Biennale Venezia»³⁵⁶. Dopo una serie di passaggi³⁵⁷ negli uffici ministeriali, le istanze di Marinetti furono inoltrate al presidente della Biennale che decise, evidentemente, di acconsentire alla cooptazione del capo del futurismo nella commissione per il conferimento dei premi e non in quella per gli acquisti. L'unico artista della cerchia marinettiana in grado di superare la prima selezione era stato

³⁵⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. III, 1930-1934, b. 141, Lett. ds. di G. Volpi a R. Paribeni, Venezia, 14 ottobre 1932.

³⁵⁵ ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. III, 1930-1934, b. 141, Lett. ms. di F.T. Marinetti a destinatario non specificato, s.l., 24 maggio 1932, «Illustre amico | Ti ricordo il mio legittimo desiderio di far parte della commissione per la giuria dei concorsi a premi della XVIII Biennale di Venezia in occasione del primo decennale della Marcia su Roma. | La mia presenza nella giuria è indispensabile per garantire i diritti delle giovani correnti artistiche e specialmente dei numerosi gruppi di futuristi che altrimenti sarebbero costretti a non partecipare. | Una calda stretta di mano. | F.T. Marinetti | 24 maggio 1932 X».

³⁵⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, Telegramma di F.T. Marinetti a R. Paribeni, Venezia, 24 aprile 1932.

³⁵⁷ Si vedano a riguardo: ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, b. 1412, Minuta di Lett. ms. di R. Paribeni a G. Volpi, 18 luglio 1932, «S.E. F.T. Marinetti ha espresso a questo ministero il desiderio di essere chiamato a fare parte della giuria che dovrà giudicare i concorsi a premi banditi da codesta biennale d'arte nell'occasione del primo Decennale della Marcia su Roma. Non essendo la nomina della commissione [illeggibile] di competenza di questo Ministero, segnalo all'E.V. il desiderio espresso da S.E. Marinetti perché possa tenerlo presente nel procedere alla nomina della giuria di cui si tratta. Il Ministro f.to Roberto Paribeni». Ovviamente va precisato che Roberto Paribeni (1876-1956) non era ministro dell'Educazione Nazionale, bensì direttore generale per le Antichità e Belle Arti (1928-1933). Su R. Paribeni si veda A. Paribeni, (ad vocem) Paribeni, Roberto, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014.

Gerardo Dottori che concorreva per il premio messo in palio dal Ministero delle Corporazioni. Per questo concorso il regolamento prevedeva la realizzazione di una pittura avente quale soggetto il «Patto del Lavoro» e stabiliva che l'opera vincitrice, oltre all'assegnazione di un premio in denaro, avrebbe ornato «il nuovo Palazzo del Ministero» a Roma³⁵⁸. Gli esiti del concorso furono imbarazzanti, poiché tra le opere ammesse nessuna dimostrò di possedere qualità tali «da meritare la piena assegnazione di uno qualunque dei premi»³⁵⁹. Così il bozzetto di Dottori, giudicato comunque tra i più riusciti, insieme a quelli di Alfio Paolo Graziani e Tommaso Cascella, ottenne una segnalazione che gli valse un riconoscimento economico di cinquemila lire. Tra gli artisti ritenuti meritevoli di un premio parziale vanno ricordati almeno Ettore Colla, per la scultura di una *Vittoria fascista*. Al concorso partecipavano anche Arturo Martini, Marino Marini e Ruggero Michaelles; mentre Neno Mori, Eugenio Da Venezia e Fioravante Seibezzi, tutti residenti a Venezia o provincia, si erano cimentati nella raffigurazione di un paesaggio che illustrava «una delle opere compiute dal Regime nel decennio fascista»³⁶⁰.

L'atteggiamento “esuberante” dei futuristi non si limitò alla pretesa di ottenere uno spazio privilegiato alla Biennale – nel 1934 Mario Sironi lo definirà ironicamente il «pied-à-terre nella esposizione»³⁶¹ –, ma, in occasione della nomina di Maraini alla direzione del sindacato nazionale, Prampolini gli inviò una lettera in cui, con tono risoluto, chiedeva fossero assegnati ai futuristi ruoli importanti nell'organizzazione del sindacato:

Roma 23 luglio 1932 - X -

Caro Maraini,

³⁵⁸ *Regolamento per i premi della XVIII Biennale (Venezia - 1932 - Anno X)*, norme speciali, art. 9. Il premio in denaro consisteva in 50.000 lire.

³⁵⁹ I. Brass, F. Carena, A. Dazzi, C. Di Marzio, F.T. Marinetti, R. Paribeni, E. Rubino, A. Tosi, *Relazione della Commissione pel conferimento dei premi istituiti dalla Biennale per celebrare con l'arte il Decennale della Marcia su Roma*, 1 novembre 1932.

³⁶⁰ *Regolamento per i premi della XVIII Biennale (Venezia - 1932 - Anno X)*, norme speciali, art. 12.

³⁶¹ M. Sironi, *Pittura in mostra*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», a. XII, n. 7, luglio 1934; il testo si può leggere anche in Id., *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 167-171.

Ti ringrazio della lettera del 16, giuntami di ritorno qui in Italia, nella quale mi rivolgi l'invito della "College Art Association" di New-York. Accetto con entusiasmo.

Ti esprimo poi i miei più vivi rallegramenti e auguri per l'alta e delicata carica affidatoti in questi giorni.

Tengo a rivolgerti anche a nome di Marinetti e dei colleghi del movimento futurista, in quale misura intendi prendere in considerazione il movimento futurista italiano, e con quali mezzi tangibili intendi valerti della collaborazione – a tuo fianco – di alcune personalità artistiche del nostro movimento, nella formazione dei nuovi organismi sindacali. Sicuro che vorrai legittimare le nostre giuste aspirazioni, ed in attesa di notizie ti stringo, con calore e simpatia, la mano³⁶².

Nel corso degli anni Trenta i rapporti tra il gruppo futurista e la Biennale continuarono ad essere contraddistinti da una eterogeneità ed incompatibilità dei fini. Ma se, come abbiamo rilevato, nell'ordinamento dell'esposizione del 1932 – e così avvenne anche per quella del 1934 – Maraini perseguì tenacemente l'obiettivo di trattare i seguaci di Marinetti alla stregua di tutti gli altri artisti, invitandone solo pochi e selezionati, nel 1935, quando scrisse a Mussolini, dimostrò di aver ridimensionato le proprie aspettative. Infatti, in quella occasione, egli chiese al capo del governo di poter limitare a dieci o dodici il numero degli espositori futuristi, senza per altro avanzare pretese sull'ordinamento della sala, ruolo che fu così implicitamente riconosciuto a Marinetti. Maraini scrisse al capo del governo:

Eccellenza,

Ricevo da S.E. Marinetti una lettera del 25 corr. con la quale egli mi dice di aver ottenuto da Vostra Eccellenza che sia data ai futuristi una larga rappresentanza alla Biennale e mi invita a provvedere in conformità.

Mi permetto far presente a Vostra Eccellenza che alla scorsa Biennale 5 erano stati gli artisti futuristi designati per l'invito dalla apposita Commissione e che Marinetti finì con il portarne più di 40. Se questo sistema fosse seguito da tutti i capigruppi dell'arte italiana (astrattisti, novecentisti ecc.) la selezione che è base della Biennale sarebbe neutralizzata completamente.

³⁶² ASAC, Ufficio trasporti, Mostre all'estero, New York, Lett. ms. di E. Prampolini ad A. Maraini, Roma, 23 luglio 1932.

Questi criteri di selezione nella Biennale sono in ultima analisi vantaggiosi anche ai futuristi stessi cui non mancano altre occasioni di esporre largamente. E perciò sarei grato a Vostra Eccellenza se credesse autorizzarmi a non fare oltrepassare alla rappresentanza dei migliori futuristi il numero di un 10 o 12, o quello che crederà.

Gradisca Eccellenza l'espressione del mio più deferente ossequio fascista.

Antonio Maraini³⁶³

Sebbene il duce autorizzasse il segretario «a limitare a 12 al massimo il numero dei rappresentanti dei futuristi alla prossima biennale»³⁶⁴, Marinetti – reduce dalla guerra in Africa Orientale e in procinto di pubblicare il *Poema Africano* – riuscì a far esporre alla mostra ben quarantatré artisti, dissuadendo, probabilmente, Maraini dal compiere ulteriori tentativi di arginare la partecipazione futurista per le successive Biennali.

In generale va comunque sottolineato che presso l'Archivio Centrale dello Stato rimane una testimonianza del consistente numero di incontri che Marinetti e Maraini ebbero con il duce. Quest'ultimo rispetto alla partecipazione futurista alle principali esposizioni nazionali ebbe un atteggiamento salomonico garantendone la possibilità di esporre in gruppo e, probabilmente, suggerendo bonariamente a Marinetti di non eccedere. I futuristi, d'altro canto, si dimostrarono sempre fedeli a Mussolini tanto che Marinetti, oltre al costante e capillare impegno pubblicistico a sostegno del regime – in cui mai si evidenziano crepe –, scrisse anche degli «aeropoemi» palesemente propagandistici che avevano l'ambizione di rinnovare il genere epico come *Il Poema Africano della Divisione «28 Ottobre»* del 1937 e *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*, pubblicato nel 1942³⁶⁵. Da questo punto di vista non è da sottovalutare l'inserimento della conferenza tenuta da Marinetti sulla guerra in Africa Orientale nel volumetto

³⁶³ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Lett. di A. Maraini a B. Mussolini, Roma, 28 luglio 1935. Nella riunione del Comitato d'amministrazione del 31 luglio 1935 Maraini afferma che: «l'Accademico F.T. Marinetti ha inoltrato richiesta per aver maggior spazio disponibile per i futuristi. Ricorda che per la XIX Biennale i futuristi erano stati invitati in numero di quattro e Marinetti ne ha mandato quaranta. Bisogna dunque promettergli poco, perché non abbia a mandare troppo», si veda ASAC, Scatole nere, b. 107, 6 cc. dss., «Adunanza del Comitato d'amministrazione», 31 luglio 1935, p. 6.

³⁶⁴ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Minuta di Lett. ds. del sottosegretario di Stato [? G. Medici Del Vascello] ad A. Maraini, s.l., s.d. [agosto 1935].

³⁶⁵ F.T. Marinetti, *Il Poema Africano della Divisione «28 Ottobre»*, Mondadori, Milano 1937; Id., *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*, Mondadori, Milano 1942.

curato da Maraini per celebrare il decimo anniversario della fondazione dell'Ente autonomo nel 1940.

Il mercato delle opere futuriste alle Biennali degli anni Trenta

La recente cronaca politica ha richiamato, in modo estemporaneo, l'attenzione sul valore storico del patrimonio artistico conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, a Venezia. Infatti, il sindaco della città e suoi collaboratori, cercando una strategia per risanare le finanze del Comune, hanno prospettato la possibilità, forse provocatoriamente, di vendere due importanti dipinti conservati nella galleria veneziana: la *Giuditta II* di Gustav Klimt³⁶⁶ e *Il rabbino* di Marc Chagall, affermando che, in fondo, «si tratta di opere che non hanno nulla a che vedere con la storia artistica e culturale di Venezia»³⁶⁷. Tralasciando le valutazioni sull'opportunità o meno di vendere il patrimonio artistico pubblico per ragioni di bilancio³⁶⁸, ci chiediamo se abbia un fondamento l'affermazione secondo cui le opere in questione non avrebbero proprio «nulla a che vedere con la storia» di Venezia. La domanda, come si può immaginare, è retorica. Infatti, entrambi i dipinti furono acquistati alla Biennale di Venezia, rispettivamente nel 1910 e nel 1928, entrando quindi di buon diritto a far parte del tessuto culturale veneziano.

La Biennale di Venezia, sin dalle sue origini, ebbe l'ambizione di svolgere un ruolo primario nel mercato artistico nazionale e internazionale. Infatti, la commissione consultiva nominata dal comune di Venezia per delineare lo statuto della nascente esposizione espresse, nella relazione finale del 1894, l'auspicio che le future Biennali «oltre a promuovere efficacemente quel risveglio intellettuale che tanto si desidera nella nostra città, contribuiscano pure al suo incremento economico, col richiamarvi anche più numerosi i forestieri e col farne grado grado uno dei centri più ragguardevoli del commercio artistico»³⁶⁹. Dopo la prima stagione della mostra (1895-1914) sotto la guida

³⁶⁶ G. Romanelli, *Gustav Klimt: Giuditta II. Un ritorno annunciato*, Marsilio, Venezia 2012.

³⁶⁷ M. Maugeri, *A Venezia Klimt e Chagall all'asta per pagare i debiti*, in «Il Sole 24 Ore», 9 ottobre 2015.

³⁶⁸ Si vedano su questo tema S. Settis, *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002; L. Maddalena, S. Settis, *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente*, Einaudi, Torino 2013; S. Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014.

³⁶⁹ ASAC, Scatole nere, b. 1, fasc. «Lavoro preliminare per le esposizioni biennali veneziane»; traggio la citazione da A. Alfieri, *La vendita di opere d'arte alle edizioni della Biennale di Venezia dal 1920 al 1942*, in *Quaderni della Donazione Da Venezia*, 17, Atti della Giornata di studio (Venezia, Fondazione

di Antonio Fradeletto, in cui si era registrata una sostanziale crescita degli importi delle vendite, nelle Biennali del dopoguerra assistiamo invece a un andamento altalenante del mercato, comunque in contrazione rispetto al periodo precedente³⁷⁰. La flessione del mercato artistico alle esposizioni veneziane, in particolare per ciò che attiene al collezionismo privato, rimarrà una costante anche nel corso della gestione di Antonio Maraini. Ad esempio il segretario generale, consapevole del limitato apporto economico proveniente dal mercato, propose nel 1932 di affidare la gestione del commercio delle opere a un vero e proprio «vendeur», individuato per quell'edizione nella figura di Luigi Scopinich. La soluzione proposta dai vertici della Biennale non produsse tuttavia apprezzabili miglioramenti, anzi fece registrare addirittura un lieve decremento delle vendite rispetto alla mostra precedente. Nonostante il progetto estetico di Maraini e Volpi mirasse, attraverso l'epurazione delle forme artistiche dissonanti, a conciliare il grande pubblico con l'arte contemporanea, aumentando così il numero dei visitatori, l'attuazione di questo programma non corrisponderà ad alcun incremento degli importi di compravendita. Il segretario generale, anzi, riteneva che il carattere asfittico del collezionismo privato alle Biennali fosse da imputare alla tipologia degli acquisti: parcellizzati e di lieve entità economica. Tale condizione era il frutto – secondo Maraini – di un maggior interesse delle masse verso le opere d'arte contemporanea: esse desideravano infatti possedere dipinti e sculture senza tuttavia avere il sostegno di adeguate possibilità economiche.

Nel corso degli anni Trenta le percentuali degli importi negli acquisti delle opere da parte degli enti pubblici (la Real Casa, i comuni, le gallerie civiche, le amministrazioni statali e sindacali, gli organi del partito fascista) rispetto a quelle dei collezionisti privati oscillano: le prime sono infatti inferiori nel 1930 e nel 1938, ma superiori nelle tre edizioni intermedie (dal 1932 al 1936)³⁷¹.

Querini Stampalia, 14 dicembre 2015), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Venezia 2008, pp. 94-114, il brano citato è a p. 96.

³⁷⁰ Per una trattazione specifica sul tema del mercato artistico alle Biennali veneziane rimando agli studi di C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale - Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno - 15 ottobre 1995), a cura di J. Clair, G. Romanelli, Fabbri, Milano 1995, pp. 69-94; e, in particolare, per i dati sulle vendite allo studio di A. Alfier, *La vendita di opere d'arte...* cit.

³⁷¹ Per i dati mi affido allo studio di A. Alfier, *La vendita di opere d'arte...* cit., pp. 109-110.

In generale, la fortuna commerciale delle opere futuriste alle Biennali negli anni Trenta è legata a doppio nodo agli acquisti pubblici, che si dimostrano essere nettamente superiori a quelli privati, sia per il numero di opere vendute che per gli importi complessivi.

Nel 1930 gli acquirenti privati³⁷² di opere futuriste convergono integralmente sulla produzione d'arte applicata di Ernesto Thayaht esposta nelle sale della Mostra dell'Orafo³⁷³. L'artista presentava un numero cospicuo di suppellettili (fruttiere, piatti, vassoi, portacenere, portadolci, coppe, coppette, cornici) e numerosi pezzi di oreficeria «personale» e «da sera»³⁷⁴, realizzati per la maggior parte con una lega d'argento e alluminio, che egli aveva denominato «taiattite». Dalla corrispondenza tra Thayaht e la segreteria della Biennale apprendiamo il sorgere di incomprensioni con uno dei clienti, Paolo Ghislanzoni, che lamentò un difetto su uno dei piatti ottagonali acquistati. L'artista rispose che non di difetto si trattava, ma di una irregolarità di fusione che «è la caratteristica, il pregio della taiattite che appunto per questo acquista quella rozzezza raffinata che è il suo bello»³⁷⁵.

³⁷² Il 30 maggio e il 14 luglio 1930, l'avvocato P. Ghislanzoni acquista rispettivamente un «Piatto» e un «Vassoio» per 50 e 90 lire; il 22 settembre 1930, F. Bellotti un «Portacenere in taiattite» per 45 lire; il 31 ottobre 1930, G. Volpi una «Collana con coralli» per 360 lire; il 24 novembre 1930, M. Sartorio una «Collana d'argento e cristallo opaco» per 500 lire; infine, l'11 dicembre 1930, L. Giolli Menni una «Collana» per 300 lire. Si veda a riguardo ASAC, Ufficio vendite, regg. 27, 28, 29. Le date si riferiscono probabilmente al perfezionamento dell'acquisto, poiché già il 5 maggio la «Gazzetta di Venezia» dava notizia della vendita di una «collana in argento e cristallo opaco "Forma di remi"» a Donna Marga Sartorio e di una «collana in taiattite ed ebano "In indicazione radio"» alla Signora Giolli Menni. Così, sempre la «Gazzetta di Venezia», il 30 maggio 1930, informava dell'acquisto da parte dell'avvocato Paolo Ghislanzoni di un «un piatto ottagonale in taiattite»; infine, il 23 settembre 1930, la «Gazzetta di Venezia», riportava la notizia della vendita di «un portacenere in taiattite» a Felice Bellotti.

³⁷³ Si veda U. Nebbia, *La XVII^a Biennale di Venezia. IV. Gli stranieri*, in «Emporium», vol. LXXII, n. 430, ottobre 1930, pp. 219-240. Nell'articolo di Nebbia vi sono anche due foto una che riproduce «La sala centrale della Mostra dell'Orafo colla Pietra miliare del Dux di E. Thayaht» (p. 232) e un'altra con «"Il duce", sintesi plastica in acciaio di Ernesto Thayaht» (p. 235).

³⁷⁴ ASAC, Ufficio trasporti, b. 4, reg. «Arrivi e partenze», 1 f. ds. di E. Thayaht [E. Michaelles], s.l., s.d. L'espressione è di Thayaht.

³⁷⁵ ASAC, Scatole nere, b. 59, Lett. ms. di E. Thayaht [E. Michaelles] al Direttore di Segreteria della Biennale, s.l., 29 giugno 1930. Sugli acquisti delle opere di Thayaht alla Biennale del 1930 si vedano anche: ASAC, Copialettere, reg. 209, Lett. ds. di D. Varagnolo a E. Thayaht [E. Michaelles], Venezia, 18 giugno 1930, pp. 106-107; Lett. ds. di D. Varagnolo a P. Ghislanzoni, Venezia, 4 luglio 1930, p. 136; Lett. ds. di D. Varagnolo a E. Thayaht, Venezia, 4 luglio 1930, p. 137.

In generale, il prezzo di vendita, stabilito dagli artisti nelle schede di notificazione, poteva subire delle variazioni per corrispondere alle richieste degli acquirenti. L'intermediazione era gestita dagli stessi uffici della Biennale che sulla transazione applicavano una trattenuta³⁷⁶. Ne abbiamo una testimonianza nella lettera che Romolo Bazzoni scrive a Thayaht, in cui il direttore amministrativo chiede sia fatto un «prezzo specialissimo» a Marga Seville, moglie del Giulio Aristide Sartorio, e Rosa Menni, artista – attiva soprattutto nel campo delle arti applicate – e moglie di Raffaele Giolli:

Egregio Signor Thayaht,
Com'Ella sa Donna Marga Sartorio e a Signora Rosa Giolli Menni hanno acquistato rispettivamente una sua Collana.
So ch'Ella è disposto a fare alle due gentili Signore un prezzo specialissimo, così La prego di indicarmi qual'è [sic!] la cifra precisa ch'io devo esigere da una e dall'altra.
Per sua norma la collana acquistata da Donna Sartorio era segnata in catalogo Lire 600.– e quella acquistata dalla Signora Rosa Giolli Lire 320.–
Attendo una sua risposta a volta di corriere e cordialmente La saluto³⁷⁷.

Anche lo stesso Thayaht vestirà i panni dell'acquirente comprando l'opera *Pronti per il salto* dell'artista polacca Janina Konarska³⁷⁸.

Nel contesto dell'edizione del 1930 risulta evidente uno sbilanciamento degli investimenti sulle opere futuriste da parte del collezionismo pubblico rispetto a quello privato³⁷⁹.

Nell'aprile del 1930 Antonio Maraini invia al ministro dell'Educazione Nazionale³⁸⁰, Balbino Giuliano, e al direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Roberto Paribeni,

³⁷⁶ Come rileva A. Alfier, *La vendita di opere d'arte...* cit., p. 98, la percentuale destinata alla Biennale variò nel tempo: «è pari al 10% dell'importo di vendita dell'opera nel 1920, sale al 12% nel 1922 e si stabilizza al 15% per tutto il periodo compreso tra il 1924 e il 1942».

³⁷⁷ ASAC, Copialettere, reg. 216, Lett. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 9 novembre 1930, p. 267.

³⁷⁸ ASAC, Ufficio vendite, reg. 27, n. 308,

³⁷⁹ Complessivamente le opere di Thayaht sono costate 1.345 lire, mentre quelle di Prampolini e Benedetta 8.000 lire.

³⁸⁰ ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. III, 1930-1934, b. 141, Telegramma di A. Maraini a B. Giuliano, Venezia, 28 aprile 1930, «A nome Biennale ringrazia per cospicuo stanziamento acquisti opere Galleria Arte Moderna stop desiderando presentare Vostra Eccellenza proposte in occasione sua venuta

due telegrammi in cui ringrazia per il «cospicuo stanziamento [di] 130 mila lire per [gli] acquisti»³⁸¹ da effettuare alla Biennale. Il successivo 6 maggio la commissione formata da Casorati, Cataldi, Oppo, Ojetti e Wildt³⁸² propone, nell'elenco delle opere italiane da destinare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, anche la tela di Enrico Prampolini raffigurante *Benedetta Marinetti* (fig. C 80). L'opera costituiva il fulcro della personale dell'artista nella sezione «Paesaggi femminili». Questo particolare conferma ancora una volta l'indirizzo generale adottato dalle commissioni ministeriali che dimostrano di preferire opere inserite in esposizioni individuali, in cui si possa avere garanzia di una maturità artistica ormai consolidata. Tra i dipinti compresi nella lista per il ministero dell'Educazione nazionale, realizzati da artisti italiani, sono da ricordare la *Natura morta* di Filippo De Pisis, il *Cacciatore* di Antonio Donghi e la *Ragazza che legge* di Alberto Salietti, opere che, in generale e insieme alle altre, si possono considerare estranee ai temi della propaganda di regime. A tal proposito, è invece opportuno ricordare che alla Biennale del 1930 furono indetti concorsi per diciannove premi, tra i quali, esplicitamente connotati da soggetti politici, erano quelli assegnati dal «Partito Nazionale Fascista per un quadro ispirato a persone o eventi della formazione dei fasci di combattimento», dal «Ministero dell'Educazione Nazionale per una statua che esalti la vigoria fisica e spirituale della razza», dal «Conte Volpi di Misurata, per un quadro raffigurante aspetti dell'opera di ricostruzione nelle Terre invase», e dalla «Società Adriatica di Elettricità, per una serie di 6 incisioni su rame ispirate dai grandi impianti idroelettrici creati dall'Italia fascista»³⁸³. Come è già stato rilevato l'istituzione dei concorsi a premi si rivelò un'esperienza fallimentare. Maraini,

inaugurazione pregola convocare fin d'ora commissione già nominata che troverà esposizione da oggi perfettamente ordinata stop in attesa disposizioni ossequio devotamente = Maraini =».

³⁸¹ ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. III, 1930-1934, b. 141, Telegramma di A. Maraini a R. Paribeni, Venezia, 28 aprile 1930, «Ringraziola per cospicuo stanziamento 130 mila lire per acquisti Galleria Arte Moderna stop sarebbe opportuno convocare subito commissione per poter presentare proposte Ministro in occasione sua venuta Venezia per inaugurazione Biennale stop ringraziamenti | ossequi = Maraini =».

³⁸² 1 f. ds. int. «LA XVII^A BIENNALE / 1930 APRILE OTTOBRE A. VIII», F. Casorati, A. Cataldi, C.E. Oppo, U. Ojetti, A. Wildt, [firma non identificata], Elenco delle opere che si propongono in acquisto a S.E. il Ministro della Educazione Nazionale alla XVII Biennale veneziana d'arte per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma Venezia, 6 maggio 1930

³⁸³ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, doc. a stampa, int. «La XVII Biennale 1930 aprile ottobre A. VIII», *Relazione della Giuria per il conferimento dei premi alla XVII Biennale*.

scrivendo al Ministro dell'Educazione Nazionale, non riesce a celare dietro al suo proverbiale ottimismo l'esito dei gare, che pure aveva così tenacemente propugnato:

Eccellenza,

Ho l'onore di accompagnarLe la Relazione della Giuria per il conferimento dei premi di questa XVII Biennale. Purtroppo – come Vostra Eccellenza forse già sa – la Commissione aggiudicatrice non ha ritenuto fra le sculture concorrenti di poter proclamare alcuna degna dell'alta ricompensa istituita da codesto on. Ministero e, nella Relazione stessa, ne dice i motivi.

Io spero però che questo infelice risultato serva almeno di efficace ammaestramento agli artisti e, nella Biennale prossima, il premio che Vostra Eccellenza, accogliendo il voto della Commissione, si compiacerà di riconfermare, trovi lo scultore che se lo meriti con un'opera in tutto rispondente ai termini e agli intendimenti del nobilissimo tema.

Con devota osservanza.

Il segretario generale

Antonio Maraini

Le parole di rammarico scritte da Maraini, in relazione all'esito del concorso di scultura, riflettono, del resto, quelle più misurate ma egualmente severe della Commissione incaricata di assegnare i premi. La giustificazione, secondo cui le opere non avrebbero ottenuto un risultato degno dello sforzo economico profuso dal regime – rappresentato dal Partito Nazionale Fascista, dal Ministero dell'Educazione Nazionale e dalle Confederazioni – a causa del «poco tempo che, per le necessità d'un primo ordinamento, è rimasto agli artisti tra l'annuncio dei concorsi e la presentazione dell'opera», appare inadeguata a spiegare un così esteso insuccesso. Il verbali delle riunioni della giuria riportano con maggiore fedeltà i giudizi – non filtrati dalle necessità di comunicazione ufficiale – dei commissari, soprattutto in relazione al primo e secondo premio, quelli più significativi sotto il profilo politico. In particolare, se all'unanimità il dipinto di Arnaldo Carpanetti, *Incipit novus ordo*, venne ritenuto superiore agli altri, non altrettanto compatto apparve il giudizio in generale sulla qualità dell'opera. Roberto Forges Davanzati, che fu uno dei compilatori del primo concorso affermava che «lo scopo propostosi era quello di ottenere [...], un'opera che non fosse il quadro ufficiale o storico che dir si voglia, ma un quadro che esprimesse artisticamente il sentimento e la passione fascista nell'ora della preparazione, che è quella precisamente della formazione dei fasci»; se egli riteneva «che la distanza fra il quadro del Carpanetti e

quelli [sic!] degli altri concorrenti non rappresenta[sse] la discesa di un gradino ma addirittura un ruzzolone dalla scala», non dello stesso parere si dimostrava Volpi che, pur pensando che il dipinto in questione fosse «nobile sotto qualche riguardo», non riteneva che avesse quel «grado di perfezione» tale da giustificare il conferimento dell'intero premio; in sintonia con il giudizio del presidente si dimostrava anche Ugo Ogetti che, «pur apprezzando la nobiltà dell'intendimento e dello sforzo», dichiarava di non essere completamente soddisfatto dall'opera, «parendogli soprattutto un po' infantile»³⁸⁴.

Ai concorsi indetti dalla Biennale parteciparono anche i futuristi Thayaht e Tato, rispettivamente per una «medaglia in bronzo con l'effigie del Duce»³⁸⁵ e per un'opera che traesse «motivo dalle caratteristiche inerenti alla funzione di mezzi di trasporto nella vita odierna per mare o per aria»³⁸⁶. In entrambi i casi, forse anche per il numero esiguo delle opere concorrenti, l'assegnazione del premio fu sostanzialmente unanime, come risulta dai verbali della commissione³⁸⁷. A Maraini fu assegnato il compito di scrivere le motivazioni³⁸⁸:

³⁸⁴ ASAC, Scatole nere, b. 61, 18 ff. dss., Verbali della riunione per il conferimento dei premi alla Biennale del 1930, Venezia, 8-10 settembre 1930. Della commissione fanno parte G. Volpi, C. Basile, C.E. Oppo, G. Di Giacomo, R. Forges Davanzati, M. Maraini, G. Bottai, U. Ogetti, M. Sarfatti (quest'ultima mai presente alle riunioni perché in America).

³⁸⁵ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, doc. a stampa, int. «La XVII Biennale 1930 aprile ottobre A. VIII», *Relazione della Giuria per il conferimento dei premi alla XVII Biennale*. Premio di 6.000 lire finanziato dalla Confederazione generale bancaria fascista e dalla Confederazione nazionale dei sindacati fascisti bancari.

³⁸⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, doc. a stampa, int. «La XVII Biennale 1930 aprile ottobre A. VIII», *Relazione della Giuria per il conferimento dei premi alla XVII Biennale*. Premio di 5.000 lire posto in palio dalla Confederazione nazionale fascista della gente del mare e dell'aria.

³⁸⁷ ASAC, Scatole nere, b. 61, 18 ff. dss., Verbali della riunione per il conferimento dei premi... cit., «Procedendo il giro per le sale la medaglia di Thayaht e quella di Mistruzzi raccolgono i maggiori consensi degli esaminatori»; «Per il concorso N° 6 (una medaglia del Duce) della Confederazione Generale Fascista Bancaria e della Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Bancari, riferisce pure il Dr. Forges. Oppo proporrebbe di non assegnare il premio. Basile mette in rilievo le qualità dell'opera del Thayaht. La breve discussione si conclude coll'assegnare al Thayaht l'intero premio di lire 6.000». «La prima metà del premio del concorso N° 12 viene unanimamente assegnata al pittore Tato per il suo quadro "Aeroplani". La seconda non si assegna».

³⁸⁸ ASAC, Scatole nere, b. 61, 18 ff. dss., Verbali della riunione per il conferimento dei premi... cit., «Il Presidente incarica Maraini di stendere le relazioni sui concorsi che vanno dal N° 5 in poi, confermandogli pure l'incarico per la relazione del premio N° 2».

La definizione di sintesi plastica data dall'autore Ernesto Thyacht alla sua medaglia differenzia quest'opera dalle altre presentate, e dice, in breve, i suoi pregi di concisione, quasi araldica, che la commissione ha riconosciuto con l'assegnazione integrale del premio. [...]

Con questo premio soltanto un'opera è parso [sic!] alla Commissione che rendesse con visione, sia pure un po' cartellonistica, il senso tutto moderno delle comunicazioni aeree: gli «Areoplani» di Tato. E ad essa ha assegnato una metà dell'intero ammontare del premio³⁸⁹.

È significativo notare come la giuria riconoscesse nell'opera di Tato una componente «cartellonistica». Tale giudizio ci permette di comprendere come la modernità del linguaggio futurista fosse considerata coincidente con soluzioni figurative già diffuse nell'ambito della comunicazione di massa. Del resto, sono gli stessi seguaci di Marinetti a identificare il linguaggio pubblicitario come uno degli sbocchi naturali delle ricerche futuriste. Se nel testo su *Arte fascista ed esposizioni*, pubblicato nel 1928, Giacomo Balla affermava che «i manifesti réclame dei cinema sono assai più originali e interessanti [delle opere tradizionali]»³⁹⁰, sarà poi Depero, nel 1929, a dichiarare laconicamente: «l'arte dell'avvenire sarà pubblicitaria»³⁹¹. L'artista trentino afferma, in un'insolita apertura verso la tradizione, che tale insegnamento l'ha appreso

dai musei, dalle grandi opere del passato. Tutta l'arte dei secoli scorsi è improntata ad esaltazione del guerresco, del religioso, sono documentazioni incensorie di fatti, di cerimonie, di personaggi esaltati nelle loro vittorie, nei loro simboli, nei loro gradi di comando.

Anche i loro prodotti furono in simultanea glorificazione: architetture, reggie [sic!], troni, drappi, alabarde, stendardi, corazze, armi, stemmi, dipinti di ogni genere. Non c'è opera antica se non inghirlandata di trofei pubblicitari.

Anche noi abbiamo:

³⁸⁹ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, doc. a stampa, int. «La XVII Biennale 1930 aprile ottobre A. VIII», *Relazione della Giuria per il conferimento dei premi alla XVII Biennale*.

³⁹⁰ G. Balla, *Arte fascista ed esposizioni*, in *Arte fascista*, Edizioni Sindacati Artistici Torino, Torino, s.d. [1928], p. 63.

³⁹¹ F. Depero, *L'arte dell'avvenire*, in «La città futurista», a. I, n. 2, maggio 1929; traggio la citazione e l'indicazione bibliografica da F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2012, p. 130.

Il Re dei Pneumatici – i Principi delle automobili – i Re dei Magneti – i
Duchi dei Ventilatori – gli Imperatori dei Motori

[...]

L'arte del passato esaltò il passato: l'arte di oggi deve esaltare glorie nostre,
uomini nostri, prodotti nostri. Velocità, praticità, elettricità: luce x luce x
luce.

L'ARTE PUBBLICITARIA è libera da ogni freno accademico, è
giocondamente spavalda, esilarante, igienica e ottimista. È un'arte di difficile
sintesi dove l'artista è alle prese con la creazione autentica e la modernità ad
ogni costo³⁹².

Depero individua quindi la presenza di una funzione pubblicitaria, cioè di esaltazione dei prodotti materiali e della potenza politica, spirituale e militare della committenza, anche nell'arte antica. Il riconoscimento di questo valore ha – per Depero – lo scopo di sottrarre l'arte pubblicitaria all'ambito delle cosiddette arti minori e alla dimensione dell'effimero. È in questo contesto ideologico, condiviso da molti futuristi, che è da considerare il ruolo svolto, a partire dal 1931, dall'aeropittura³⁹³. Infatti, prima del 1932, l'esaltazione del mezzo aereo e delle sensazioni esperite durante il volo sarà raramente presente nei dipinti esposti alle Biennali. Nel catalogo della *Prima mostra di aeropittura*, svoltasi nel febbraio del 1931, l'opera *Aeroplani* di Tato è riprodotta con una didascalia che ne ricorda, in modo impreciso³⁹⁴, l'acquisto da parte del «Ministero della Aeronautica» alla Biennale del 1930.

La vendita delle opere futuriste alla XVII Esposizione internazionale d'arte di Venezia si concluse con la cessione della tela *Ritmi di roccie [sic!] e mare*³⁹⁵ di Benedetta Cappa, moglie di Marinetti, alla Confederazione Nazionale del Sindacato Fascisti Professionisti

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Il *Manifesto della aeropittura* verrà pubblicato nel catalogo della mostra *Prima mostra di aeropittura* svoltasi dal 1 al 10 febbraio 1931 alla «Camerata degli artisti» in Piazza di Spagna a Roma. Si veda la riproduzione del catalogo in *Nuovi Archivi del futurismo. Cataloghi di esposizioni*, a cura di E. Crispolti, CNR - De Luca, Roma 2011, pp. 408-410.

³⁹⁴ Non si tratta di un acquisto ma del conferimento di un premio. Inoltre, l'Ente erogatore del compenso in denaro non è il Ministero della Aeronautica, ma la «Confederazione Generale Fascista dei Trasporti Marittimi ed aerei».

³⁹⁵ L'opera è stata recentemente passata all'asta presso Christie's a Milano dove, dopo essere stata stimata tra i 25.000 e i 35.000 euro, ha raggiunto la quotazione di 48.680 euro. Sale 2511, Milano Palazzo Clerici, Christie's, Post War and Contemporary, 24 - 25 novembre 2008, lot 103.

e Artisti per tremila lire³⁹⁶. È da notare che il dipinto, insieme ad *Areoplani* di Tato, è tra le opere futuriste riprodotte nell'apparato illustrativo del catalogo ufficiale della mostra.

Per quanto attiene ai lavori futuristi anche la Biennale del 1932 conferma la tendenza, già emersa nelle edizioni precedenti, della maggiore sostanza degli investimenti pubblici sia in relazione al numero delle opere acquistate sia sotto il profilo monetario, come somma complessivamente erogata. All'esposizione del 1932 rispetto alla totalità del denaro speso per l'acquisto delle opere la percentuale investita dalle istituzioni pubbliche raggiunse il 68% mentre, nel caso dei lavori futuristi, arrivò a sfiorare addirittura l'88%³⁹⁷. Ciò significa che in questa edizione per i seguaci di Marinetti la maggior parte delle entrate proveniva dallo Stato in una percentuale notevolmente superiore alla media. Per quanto riguarda invece il numero delle opere vendute a soggetti privati e pubblici rispetto alla totalità di quelle esposte la percentuale dei lavori futuristi è leggermente inferiore³⁹⁸.

In generale, a partire dalla Biennale del 1926, il numero dei dipinti futuristi venduti ad acquirenti privati era stato piuttosto esiguo. Inoltre, se si escludono il bozzetto scenografico³⁹⁹ *La grande gara del fuoco* di Prampolini, acquistato da Lamberto Ramenzoni, e i due quadri di Guido Mario Dal Monte venduti a Giuseppe Volpi, personalità quest'ultima dal profilo istituzionale, l'unico vero e proprio acquirente privato di un dipinto futurista fu uno straniero, il marchese de Casa Maury. In continuità con questa "tradizione", anche nel 1932, un interessamento concreto verso l'arte

³⁹⁶ ASAC, Ufficio vendite, regg. 27, «Numero progressivo: 236 | Data: 18 settembre 1930 | Nome dell'Autore: Benedetta | Titolo dell'opera: *Ritmi di roccie* [sic!] *e mare* | Sala o padiglione: 39 | Numero di catalogo: 9 Nome dell'acquirente: Conf. Naz. Sind. Fasc. Prof. e Art. | Indirizzo: Roma | Prezzo pattuito: 3000».

³⁹⁷ Il dato del 68% è tratto da A. Alfier, *La vendita di opere d'arte...* cit., pp. 109-110. La cifra complessiva erogata per l'acquisto di opere futuriste è stata complessivamente di 17.275 lire (escluso il premio di 4.000 lire vinto dall'opera *Anno X - La carta del lavoro* di Gerardo Dottori), di cui quella spesa da istituzioni pubbliche è stata di 15.200, perciò l'87,98 %.

³⁹⁸ Il totale delle opere esposte è di 3229 di cui ne furono vendute 516, pari a circa il 16% (traggo i dati da C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950...* cit., p. 79); da catalogo il totale delle opere futuriste esposte è di 101, di cui ne furono vendute 12, pari a circa il 12%.

³⁹⁹ Viene comunque indicato come «quadro ad olio», si veda ASAC, Fondo Storico, Raccolta documentaria, 1926, [«Gazzettino», 14 agosto 1926].

futurista provenne da una collezionista straniera: Alice Warder⁴⁰⁰, moglie del diplomatico americano John Work Garrett. Alice Warder Garrett scelse per la sua importante collezione – che nel tempo potrà annoverare opere di Picasso, Bonnard, Vuillard, Zuloaga, Derain, Casorati e Modigliani – *Elasticità di gatti*⁴⁰¹ di Fortunato Depero, insieme a un nutrito gruppo di quadri di artisti italiani. Tra questi ricordiamo quelli di Achille Funi, Arturo Tosi, Alberto Salietti e Filippo De Pisis⁴⁰². L'artista trentino in quell'anno espose nella sala futurista una mostra personale che Marinetti aveva invitato a ordinare soprattutto con opere nuovissime⁴⁰³. La Biennale era per Depero anche un'importante occasione di mercato, come testimonia la lettera inviata a Giulio Baradel il 21 maggio 1932. In essa l'artista trentino prendeva accordi per la distribuzione di libri e riviste e chiedeva la restituzione di una serie di arazzi che non era stata esposta, ma che evidentemente aveva sperato di vendere:

⁴⁰⁰ E. Querci, *Alice Warder Garrett: una ambasciatrice per l'arte*, in «Storia dell'Arte», Roma, n. 108, 2004, pp. 125-157.

⁴⁰¹ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero progressivo: 82 | Data: 4 maggio 1932 | Nome dell'acquirente: Mrs. A. Garrett | Indirizzo: Ambasciatrice S.U. America presso S.M. il Re d'Italia | N. di Catalogo: 50, 5 | Titolo dell'opera: Elasticità di gatti | Nome dell'artista: Depero, Fortunato | Prezzo di vendita: 1.500 lire». Sull'acquisto dell'opera, che sembra fosse stata precedentemente venduta ad altro acquirente si veda: ASAC, Copialettere, reg. 227, Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 20 giugno 1932, p. 115, «Non so s'Ella sia a conoscenza che la Sig.ra Garrett ha poi desiderato di acquistare il Suo quadro "Elasticità di gatti". Dovemmo, di conseguenza, ottenere da S.E. Volpi il permesso di cederglielo e così combinammo l'acquisto per L. 1500.- (millecinquecento).- Siccome l'opera era stata venduta, in precedenza, a L. 1200.-, Ella aveva riscosso L. 1020 nette. Invece la cifra netta su L. 1500.- è di L. 1275.- : vi è quindi una differenza a Suo favore di L. 255.- che Le rimetto insieme alla presente, a mezzo assegno bancario circolare emesso, in data odierna, da questa sede del "Credito Italiano" N. A058033 di pari importo».

⁴⁰² ASAC, Copialettere, reg. 226, Lett. ds. di R. Bazzoni a A. Maraini, Venezia, 30 maggio 1932, pp. 402-403, «A Lei spedisco, come d'accordo, tre esemplari di ciascuna riproduzione fotografica delle opere acquistate dalla Signora Garrett, ambasciatrice d'America. Qui accluso, rimetto a Lei l'elenco di tali opere, con i prezzi relativi, pregandoLa di aggiungere quello convenuto per il quadro di De Pero: "Elasticità di gatti".-»; i dipinti acquistati da Alice Warder Garrett sono: Gianni Vagnetti, *Partoriente*, *Natura morta* (4.000 e 1.000 lire); Cesare Monti, *La piuma verde* (2.000 lire); Achille Funi, *Nudo* (6.000 lire); Arturo Tosi, *Ponte sul Serio* (2.000 lire); Alberto Salietti, *Uva e melagrani*, *Pesche, uva, bottiglia* (2000 e 2.000 lire); Filippo De Pisis, *L'anitra appesa* (1.000 lire); Michele Cascella, *S. Pietro* (2.500 lire).

⁴⁰³ MART, Dep.3.2.17.47, Biglietto ms. di F.T. Marinetti a F. Depero, s.l. [Roma], [26 settembre 1931].

La ringrazio vivamente della sua gradita del 17 c.m. sono lieto che i miei libri sieno messi in vendita, come pure spero, i numeri unici “Futurismo 1932”.

Ora vorrei pregarla di farmi spedire a Rovereto la cassetta degli arazzi, se Lei crede di non poterli mettere in vendita costi, e visto anche che mi è impossibile esporli⁴⁰⁴.

L'impegno di Depero nel trasformare la sua partecipazione alla Biennale in un'occasione commerciale si comprende anche dall'estesa rete di relazioni che egli riuscì a intessere al fine di ottenere una commissione⁴⁰⁵. È il caso dell'interessamento manifestato dal soprintendente alla Belle Arti per la Venezia Tridentina che, nell'aprile del 1932, scrive alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti di Roma:

Il pittore futurista Trentino Fortunato Depero ha quest'anno una saletta personale alla Biennale di Venezia, contenente opere d'arte veramente notevoli.

Se, come speriamo, cod. on. Ministero vi farà qualche acquisto, non sarebbe possibile che il dipinto fosse assegnato alla galleria moderna del nostro Museo, il quale non possiede nessun'opera di quel forte esponente del movimento futurista?

Prego di voler tener presente il vivissimo nostro desiderio ad ogni eventualità⁴⁰⁶.

Le richieste del soprintendente per la Venezia Tridentina trovarono solo un parziale accoglimento. Infatti, il ministero dell'Educazione Nazionale acquistò il dipinto di Depero intitolato *Prismi lunari* (fig. D 8), destinandolo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dove è attualmente conservato.

Nonostante le difficoltà economiche che rischiarono di interrompere, «per la prima volta dall'istituzione della Biennale»⁴⁰⁷, il mecenatismo dello Stato, in questo caso

⁴⁰⁴ ASAC, Ufficio trasporti, b. 8, fasc. “Depero Fortunato” Numero d'arrivo 476-470, Lett. ms. di F. Depero a G. Baradel, Rovereto, 21 maggio 1932.

⁴⁰⁵ MART, Dep.4.5.44.43, Lett. ds. mittente non identificato [? G. Gerola, Soprintendenza alle Belle Arti per la Venezia Tridentina] a F. Depero, 6 maggio 1932.

⁴⁰⁶ ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. III, 1930-1935, b. 142, Lett. ds. del Soprintendente alla Belle Arti per la Venezia Tridentina [? G. Gerola] alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Trento, 20 aprile 1932.

⁴⁰⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, Minuta di Lett. ds. di B. Giuliano ad A. Mosconi, Roma, [4] aprile 1932. Sulla corrispondenza relativa alle difficoltà economiche che indussero il

rappresentato dal Ministero dell'Educazione Nazionale, si arrivò ugualmente allo stanziamento di un fondo per l'acquisto di opere all'esposizione veneziana. Infatti, come afferma il ministro Balbino Giuliano in una lettera destinata al Ministero delle Finanze: «una eventuale assenza non [avrebbe mancato] di essere commentata sfavorevolmente, sia in Italia che all'estero, negli ambienti intellettuali ed artistici, come in quelli politici»⁴⁰⁸. La commissione incaricata di scegliere le opere destinate ad arricchire le collezioni delle gallerie di Stato era composta da Libero Andreotti, Felice Carena, Cipriano Efisio Oppo, Ugo Ogetti e Attilio Selva. Sebbene nessuno dei commissari avesse posizioni estetiche particolarmente spregiudicate, fra le quarantaquattro opere da proporre per l'acquisto, furono scelti ben tre dipinti futuristi. I quadri in questione sono il già citato *Prismi lunari* di Depero, un'opera enigmatica, quasi metafisica, che rappresenta su uno sfondo nero lo spaccato di un'abitazione dalla prospettiva straniante in cui entrano, sdoppiati, i raggi lunari, per la quale furono offerte duemila lire; *Spiritualità aerea* di Fillia che fu venduta per cinquecento lire a fronte delle seicento originariamente richieste; e, infine, *Miracolo di luci volando* di Gerardo Dottori, che fu ceduta per mille e cinquecento lire⁴⁰⁹.

L'inatteso andamento negativo del concorso per il decennale della marcia su Roma indusse Maraini a chiedere al nuovo ministro dell'Educazione Nazionale, Francesco Ercole, di dedicare i fondi della parte del premio non assegnato all'acquisto di altre opere:

Come l'Eccellenza Vostra vedrà dal testo qui accluso, il premio posto dal Ministero dell'Educazione Nazionale non è stato assegnato, proponendo

Ministero delle Finanze a negare in un primo tempo degli stanziamenti straordinari per l'acquisto di opere alla Biennale si veda anche ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, Lett. ds. di A. Mosconi al Ministero dell'Educazione Nazionale, Roma, 10 marzo 1932, «Il fondo di riserva per le spese impreviste è pressoché esaurito e non consente ulteriori prelevamenti per spese che non abbiano carattere di assoluta necessità e d'altra parte il progressivo peggioramento della situazione finanziaria non permette di porre nuovi oneri a carico dell'Erario. Ove pertanto codesto Ministero nella sua competenza ritenga indispensabile procedere ad acquisti alla Biennale di Venezia, è d'uopo che ne trovi i mezzi nel proprio bilancio opportunamente valutando secondo la diversa importanza e necessità, le assegnazioni di cui dispone».

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ ASAC, Scatole nere, b. 77, Scheda di notificazione di Gerardo Dottori, «Miracolo di luci volando | tempera | 090 x 085 | lire 4.000».

soltanto la giuria un compenso ad alcuni artisti, mentre – per il restante della somma – si propone che essa venga destinata ad acquisti nella Biennale stessa.

Permetta, Eccellenza, che io aggiunga la mia preghiera a quella della Commissione perché ella voglia accettare la soluzione proposta. E ciò non solo perché sarebbe una rinuncia, in questa celebrazione del Decennale, l'abolizione completa di ogni riconoscimento all'opera della Biennale che ha riscosso tanto successo, ma perché anche – dati i momenti gravi che gli artisti attraversano – sarebbe doloroso di toglier loro le risorse sulle quali ormai fanno assegnamento⁴¹⁰.

L'assegnazione parziale dei premi posti in palio dai Ministeri delle Corporazioni e dell'Educazione Nazionale determinò il reinvestimento dei fondi rimanenti in una seconda ondata di acquisti da parte dello Stato e non è improbabile, considerata la lettera di Mariani al ministro Ercole, che la stessa commissione possa aver contribuito a scegliere le opere da destinare ai due ministeri. Si spiegherebbe in questo modo, ricordiamo che Marinetti faceva parte della giuria, l'elevato numero di dipinti futuristi inseriti in elenco. Tale lista è contenuta in un documento del 21 aprile 1933 in cui Giovanni Penta annota:

Tali proposte sono state elaborate dai rappresentanti del Ministero dell'Educazione Nazionale Prof. Comm. Ugo Fleres e Prof. Ercole Drei, assistiti dal sottoscritto, e dal Dr. Raffaele Rossano in rappresentanza del Ministero delle Corporazioni. Il predetto Dr. Rossano si è riservato di sottoporre tali proposte a S. E. Piacentini e al Prof. Vaccaro, altri rappresentanti del Ministero delle Corporazioni, i quali non sono intervenuti all'adunanza. Riferirà, poi, al Ministro dell'Educazione Naz⁴¹¹.

Dal momento che le opere in questione furono inviate ai ministeri alla fine del dicembre 1932⁴¹² si può supporre che la commissione adunatasi nell'aprile del 1933 avesse solo il ruolo di approvarne e perfezionarne l'acquisizione. I dipinti futuristi inseriti in questa

⁴¹⁰ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, Lett. ds. di A. Maraini a F. Ercole, Venezia, 1 novembre 1932.

⁴¹¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1930-1934, b. 141, 1 f. ds. e ms., Verbale dell'adunanza del 21 aprile 1933 - XI, Elenco delle opere d'arte acquistate dalla Biennale di Venezia che si propone per il Ministero dell'Educazione Nazionale e Elenco delle opere che si propone da assegnare al Ministero delle Corporazioni, Roma, 21 aprile 1933.

⁴¹² Si veda ASAC, Ufficio trasporti, b. 5, reg. Arrivi e partenze.

seconda serie furono: *Aerofecondità*⁴¹³ (fig. D 62) di Alfredo Gauro Ambrosi, *Sintesi veneziana*⁴¹⁴ (fig. D 11) di Fortunato Depero, *Paesaggio italiano*⁴¹⁵ di Fillia, *La madonna dell'aria*⁴¹⁶ (fig. D 57) di Enrico Prampolini, *Sesquiplano*⁴¹⁷ (fig. D 95) di Tato e *Paesaggio dall'alto I*⁴¹⁸ (fig. D 78) di Gerardo Dottori. Con questa seconda ondata di acquisti, sembra che le richieste del soprintendente Giuseppe Gerola siano state esaudite, poiché l'opera di Depero *Sintesi veneziane* venne destinata alla Galleria d'arte di Trento, come testimonia un trafiletto de «Il Brennero» del febbraio 1933⁴¹⁹ (attualmente l'opera appartiene alle collezioni del Ministero delle attività produttive)⁴²⁰. Tutte le opere di questa seconda serie di acquisti furono inviate al Ministero delle Corporazioni, tranne *Aeropittura*⁴²¹ di Antonio Marasco che è l'unico dipinto futurista

⁴¹³ ASAC, Ufficio vendite, reg. 31, «Numero progressivo: 419 | Nome dell'autore: Ambrosi, Alfredo Gauro | Titolo dell'opera: *Aerofecondità* | [...] Numero di catalogo: 62 | Nome dell'acquirente: Ministeri delle Corporazioni e dell'Educ. Naz. | Prezzo pattuito: 1.900 lire».

⁴¹⁴ ASAC, Ufficio vendite, reg. 31, «Numero progressivo: 434 | Nome dell'autore: Depero Fortunato | Titolo dell'opera: *Sintesi veneziana* | [...] Numero di catalogo: 11 | Nome dell'acquirente: Ministeri delle Corporazioni e dell'Educ. Naz. | Prezzo pattuito: 2.800 lire».

⁴¹⁵ ASAC, Ufficio vendite, reg. 31, «Numero progressivo: 437 | Nome dell'autore: Fillia | Titolo dell'opera: *Paesaggio italiano* | [...] Numero di catalogo: 82 | Nome dell'acquirente: Ministeri delle Corporazioni e dell'Educ. Naz. | Prezzo pattuito: 800 lire».

⁴¹⁶ ASAC, Ufficio vendite, reg. 31, «Numero progressivo: 458 | Nome dell'autore: Prampolini Enrico | Titolo dell'opera: *La madonna dell'aria* | [...] Numero di catalogo: 57 | Nome dell'acquirente: Ministeri delle Corporazioni e dell'Educ. Naz. | Prezzo pattuito: 1.500 lire».

⁴¹⁷ ASAC, Ufficio vendite, reg. 31, «Numero progressivo: 468 | Nome dell'autore: Tato | Titolo dell'opera: *Sesquiplano* | [...] Numero di catalogo: 95 | Nome dell'acquirente: Ministeri delle Corporazioni e dell'Educ. Naz. | Prezzo pattuito: 1.900 lire».

⁴¹⁸ ASAC, Ufficio vendite, reg. 31, «Numero progressivo: 435 | Nome dell'autore: Dottori Gerardo | Titolo dell'opera: *Paesaggio italiano dall'alto I* | [...] Numero di catalogo: 78 | Nome dell'acquirente: Ministeri delle Corporazioni e dell'Educ. Naz. | Prezzo pattuito: 800 lire».

⁴¹⁹ MART, Dep.4.3.42.57, *Un quadro di Depero alla Galleria d'Arte di Trento*, in «Il Brennero», 10 febbraio 1933.

⁴²⁰ M. Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Egon, Rovereto 2009, p. 489.

⁴²¹ Si veda ASAC, Ufficio trasporti, b. 8, Numero d'arrivo 437, Marasco Antonio. Dal fascicolo di Marasco le opere giunte a Venezia compaiono con titoli diversi da quelli in catalogo (II ed.) che sono genericamente due aeropitture. I titoli delle opere arrivate all'esposizione sono: *Finestra sull'infinito*, *Villaggio*, *Il vento* (di cui fu dato avviso di ritiro il 20 aprile 1932); *Villaggio* e *Il vento* furono rispediti il 14 dicembre 1932. Da ASAC, Ufficio trasporti, b. 5, reg. Arrivi e partenze, Numero d'arrivo 437, *Finestra sull'infinito* risulta spedito all'acquirente, il Ministero delle Corporazioni, il 31 dicembre 1932.

assegnato al ministero dell'Educazione Nazionale. Infine, per ciò che attiene al mecenatismo statale, la Confederazione Nazionale Professionisti e Artisti acquistò per duemila e cinquecento lire *Analogie cosmiche*⁴²² di Enrico Prampolini. Conclude il mercato futurista alla Biennale del 1932 l'acquisto da parte della Società Aerea Mediterranea del dipinto di Tato *Avvitamento*, per cinquecento lire a fronte delle cinquemila richieste dall'artista nella scheda di notificazione.

È comunque lo Stato, seppur anch'esso con acquisti a ribasso – ma con percentuali meno penalizzanti per gli artisti – a costituire il tessuto del commercio alla Biennale. Alla fine nel 1932 Piero Anselmi, del gruppo futurista veronese, tracciando l'esito della partecipazione futurista alla mostra, poteva giustamente affermare: «Il bilancio artistico quindi, presenta solo un attivo. Vendite e premi: dal Duce, Enti vari e dalla commissione della Biennale sono state premiate e acquistate opere di: Depero, Prampolini, Fillia, Dottori, Ambrosi ed altri, per un complessivo di varie decine di migliaia di lire. Bilancio, come si vede, *attivissimo* anche dal lato finanziario»⁴²³.

L'andamento recessivo del mercato alla Biennale del 1934 si riflette anche negli acquisti di opere futuriste⁴²⁴. Come sempre nel corso degli anni Trenta si registra la netta prevalenza dell'intervento pubblico, che in questo caso si frammenta in una pluralità di soggetti, dal Sindacato Nazionale Fascista Professionisti e Artisti al Consiglio della Presidenza del Consiglio, sino al Comune di Oderzo.

Il Ministero dell'Educazione Nazionale aveva messo a disposizione della commissione per gli acquisti, come di consuetudine, centotrentamila lire⁴²⁵. La situazione economica era però critica. Infatti, il ministero, dopo la riunione della commissione e la scelta delle opere per la Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, non aveva ancora ottenuto la

⁴²² ASAC, Ufficio vendite, reg. 31, «Numero progressivo: 84 | Nome dell'autore: Prampolini Enrico | Titolo dell'opera: *Analogie cosmiche* | [...] Numero di catalogo: 46 | Nome dell'acquirente: Confederazione Nazionale Profess.sti ed Artisti | Prezzo pattuito: 2.500 lire».

⁴²³ P. Anselmi, *Bilancio futurista alla 18^a Biennale veneziana*, in «Dinamo futurista», a. I, n. 1, Rovereto, febbraio 1933, p. 3.

⁴²⁴ La cifra complessiva ricavata dalle vendite alla Biennale del 1932, senza contare il premio per il concorso del decennale vinto da Gerardo Dottori e l'acquisto dell'opera di Antonio Marasco (poiché non disponiamo del dato), fu pari a 17.275 lire; mentre il complesso delle vendite alla Biennale del 1934 raggiunse appena le 6.300 lire.

⁴²⁵ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, 1 f. ds. «Vendite Effettuate a tutto il 31/5/34/XII», «Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma L. 130.000».

copertura finanziaria, come dimostra la lettera scritta dal ministro Ercole alla Presidenza del Consiglio nel giugno del 1934:

In relazione alla nota sopradistinta si fa presente che questo Ministero, con nota 21 maggio [...], ha insistito presso il Ministero delle Finanze per avere l'assegnazione di un fondo speciale di L. 130.000 per acquisti di opere alla Biennale d'Arte di Venezia.

Il Ministero scrivente si trova nell'assoluta impossibilità di provvedere agli acquisti mediante storni sui fondi stanziati in bilancio, fondi che non sono sufficienti neanche a coprire le spese necessarie. [...] Peraltro l'Esposizione ha lo scopo, oltre di far conoscere ed apprezzare i progressi dell'arte, di sollevare le critiche condizioni dei nostri valorosi artisti, ed è doveroso da parte dello Stato l'intervento in loro aiuto in modo tangibile, come, del resto, si è fatto negli scorsi anni e come oggi si fa continuamente per tutti gli altri lavoratori bisognosi.

Per tali motivi, si prega codesta On. Presidenza di voler invitare il Ministero delle Finanze a voler riprendere in esame la richiesta⁴²⁶.

Nella relazione indirizzata al ministro, la commissione⁴²⁷ esprimeva il proprio rammarico per non aver potuto ottenere il *Ritratto di famiglia* di Massimo Campigli, opera che avrebbe «desiderato acquistare per il suo valore di tipica rappresentanza di una particolare tendenza polemica dell'arte odierna. Proprio per la stessa ragione, per quanto in minore misura, la commissione [aveva] proposto l'acquisto dei quadri del Rosai e del futurista Di Bosso»⁴²⁸. Infatti tra le pitture in elenco scelte per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna figura una *Sintesi mistica* dell'artista veronese⁴²⁹. Si tratta tuttavia di un errore, poiché il titolo *Sintesi mistica* si riferisce non a un dipinto ma alla scultura *Sintesi plastica di figura mistica*, che compare nella prima edizione del catalogo e fu effettivamente visibile per un breve periodo, sino a quando Marinetti – secondo le parole di Di Bosso – «avendo deciso all'ultimo momento, di dare, alla

⁴²⁶ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Lett. di F. Ercole alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 6 giugno 1934.

⁴²⁷ La commissione era formata da E. Tito, A. Selva, A. Tosi, C. E. Oppo, C.A. Petrucci, P. Boldrin e R. Papini.

⁴²⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA. Div. III, 1935-1949, b. 279, E. Tito, A. Selva, A. Tosi, C. E. Oppo, C. A. Petrucci, P. Boldrin e R. Papini, a [F. Ercole], Venezia, 14 maggio 1934.

⁴²⁹ *Ibidem*.

Sezione Futurista il carattere unitario di mostra d'aeropittura, ritenne opportuno non lasciarla esposta, dato il suo definito soggetto sacro»⁴³⁰. La scultura non fu in realtà acquistata dal ministero, mentre al suo posto fu scelto il dipinto *Aerovisioni sintetiche e simultanee del Lago di Garda*⁴³¹ dello stesso Di Bosso. Nelle motivazioni prodotte dalla commissione sorprende semmai come il dipinto di Campigli, *La famiglia dell'Architetto Ponti*, fosse percepita come maggiormente rappresentativa di una tendenza polemica dell'arte contemporanea rispetto alle opere futuriste; e, in questo senso, nella sala dei seguaci di Marinetti, sia il dipinto *Aerovisioni sintetiche e simultanee del Lago di Garda* che la scultura *Sintesi plastica di figura mistica*, nel loro asciutto sintetismo, non appaiono certamente tra le più eversive rispetto ai codici della rappresentazione figurativa.

Anche la Presidenza del Consiglio dei Ministri diede il proprio contributo economico agli artisti attraverso l'acquisto di opere esposte a Venezia. I lavori furono in questo caso selezionati sulle base delle indicazioni espresse direttamente da Mussolini durante la sua visita alla mostra nel giugno del 1934, come è testimoniato dalla lettera del presidente Volpi al capo di gabinetto Gianni Bianchetti⁴³². Tra i dipinti esposti nelle sale dei seguaci di Marinetti il duce scelse *Splendore meccanico* di Tato⁴³³. L'artista si rivelava quindi tra i più apprezzati tra i futuristi, come dimostra la regolarità delle sue

⁴³⁰ ASAC, Ufficio trasporti, b. 15, fasc. Di Bosso Renato, Numero d'arrivo 32-30, Lett ms. di R. Di Bosso [R. Righetti] alla segreteria della Biennale, Verona, s.l. [1934].

⁴³¹ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero d'arrivo: 425 | Data: ottobre 1934 | Nome dell'acquirente: Ministero dell'Educazione Nazionale | Indirizzo: Roma | Titolo dell'opera: *Visioni sintetiche simultanee di paesaggi italiani* | Nome dell'artista: Di Bosso Renato | Prezzo di vendita: 1.500 lire».

⁴³² ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Lett. ds. di G. Volpi a G. Bianchetti, Venezia, 29 giugno 1934, «Faccio seguito alla mia lettera del 27 corr. con la quale [sic!] accompagnavo all'Eccellenza Vostra la ricevuta dell'assegno di L. 50.000 relativa agli acquisti che saranno fatti dall'on. Presidenza del Consiglio dei Ministri, per rimetterLe la lista delle opere che – tenute presenti le osservazioni di S.E. il Capo del Governo durante la di lui visita alla Biennale – avremmo indicate per l'acquisto, lista che l'Eccellenza Vostra vorrà gentilmente sottoporre alla Sua alta approvazione. [...] Ai prezzi richiesti dagli artisti furono naturalmente apportate delle riduzioni, che sono certo saranno da tutti accettate, in vista dell'alto onore loro concesso. [...] Non appena questo [un cenno di benessere] mi fosse pervenuto, avrei in animo di chiedere a S.E. il Capo del Governo i ringraziamenti della Biennale, e di gradire i miei migliori saluti».

⁴³³ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Lett. ds. di G. Bianchetti al direttore dell'Esposizione biennale internazionale d'Arte, Roma, 7 febbraio 1935. ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero progressivo: 505 | Data: 16 novembre 1934 | Nome dell'acquirente: Presidenza del Consiglio dei Ministri | Titolo dell'opera: *Splendore meccanico* (76) | Nome dell'artista: Tato | Prezzo di vendita: 1.200 lire».

cessioni sia in occasione di concorsi, come era avvenuto nel 1930, sia nel caso delle vendite ad acquirenti privati e pubblici, come si era verificato nel 1932 e si stava riconfermando nell'edizione del 1934. Infatti, al momento della visita del duce, il presidente Volpi aveva già acquistato anche un altro dipinto di Tato, intitolato anch'esso *Splendore meccanico*⁴³⁴.

Come abbiamo accennato in precedenza la composizione degli acquirenti pubblici di opere futuriste alla XIX Biennale fu più eterogenea rispetto alle edizioni precedenti. Infatti, tra questi comparve per la prima volta, in relazione al movimento, la Real Casa, che era stata una delle protagoniste indiscusse del mercato artistico alle esposizioni lagunari sin dalla loro fondazione. Non era insolito che i sovrani, dopo aver concesso un finanziamento (in questo caso di trentamila lire), conferissero l'incarico di selezionare le opere direttamente al segretario generale. L'opera futurista prescelta fu *Paese dall'alto*⁴³⁵ di Gerardo Dottori, venduta per ottocento lire.

La Confederazione Nazionale Fascista Professionisti e Artisti comprò il dipinto, *Amanti nello spazio*⁴³⁶, dell'artista siciliano Giulio d'Anna per trecento lire, mentre il Comune di Oderzo, città in provincia di Treviso, acquistò la scultura in gesso patinato *Cantare marciando*⁴³⁷ di Mino Rosso.

⁴³⁴ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero progressivo: 19 | Data: 12 maggio 1934 | Nome dell'acquirente: S.E. il Conte Volpi di Misurata | N. di cat.: XLII/XLIV 77 | Titolo dell'opera: *Splendore meccanico* | Nome dell'artista: Tato | Prezzo di vendita: 1.000 lire»

⁴³⁵ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero progressivo: 477 | Data: 16 novembre 1934 | Nome dell'acquirente: Sua Maestà il Re | Titolo dell'opera: *Paese dall'alto* | Nome dell'artista: Dottori, Gerardo | Prezzo di vendita: 800 lire».

⁴³⁶ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero progressivo: 548 | Data: 16 novembre 1934 | Nome dell'acquirente: Confederazione Nazionale Fascista Professionisti e Artisti | Titolo dell'opera: *Amanti nello spazio* | Nome dell'artista: D'Anna Giulio | Prezzo di vendita: 300 lire».

⁴³⁷ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero progressivo: 164 | Data: 16 agosto 1934 | Nome dell'acquirente: Comune di Oderzo | N. di cat.: XLIV 87 | Titolo dell'opera: *Marciare cantando* | Nome dell'artista: Mino Rosso | Prezzo di vendita: 1.000 lire». Conclusasi l'esposizione Mino Rosso chiese gli fosse restituita l'opera per eseguirne una fusione in metallo, a suo dire commissionata dal comune trevisano. Ma in tal senso giunsero le smentite da parte dell'acquirente. Si Veda a riguardo: ASAC, Copialettere, reg. 246, Lett. ds. di R. Bazzoni a M. Rosso, Venezia, 6 ottobre 1934, p. 318; ASAC, Scatole nere, b. 98, Lett. ms. di M. Rosso alla Direzione della Biennale, Torino, 10 ottobre 1934; ASAC, Copialettere, reg. 247, Lett. ds. di [R. Bazzoni] a M. Rosso, Venezia, 7 novembre 1934, p. 355.

Infine, l'unica opera – se si esclude quella acquistata da una figura dal profilo istituzionale come il presidente Volpi – venduta a un collezionista privato, l'ingegnere novarese Giovanni Negretti⁴³⁸, fu un'*Aeropittura*⁴³⁹ di Nicolay Diulgheroff.

Il tripudio generale determinato dall'annuncio della fondazione dell'impero traspare nei toni retorici del telegramma inviato a Mussolini dal segretario generale e dal presidente della Biennale, in occasione dell'inaugurazione della XX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia:

Mentre per la ventesima volta Venezia e la Biennale accolgono le più elette opere dell'arte contemporanea europea il pensiero di tutti gli espositori italiani si volge appassionatamente verso colui che alle creazioni dello spirito ha assicurato posto sì alto nella rinnovata vita nazionale et alla sua invitta volontà di grandezza porgono espressione del loro devoto omaggio⁴⁴⁰.

Del resto, ancora più esplicite, nel tracciare un parallelismo tra il ruolo svolto dalla Biennale nel campo artistico e le recenti vittorie fasciste, sono le parole di Giuseppe Volpi in una lettera al duce del 14 maggio 1936:

In quest'ora storica della Nazione, alla quale il genio del Duce ha dato la Vittoria e l'Impero, la Biennale vuol essere la solenne affermazione di quel primato che anche nel campo dell'arte la civiltà fascista ha riconquistato all'Italia. Tale affermazione apparirà evidente nel confronto al quale i nostri

⁴³⁸ L'ingegnere si dimostrò interessato anche alle opere *Aeropittura* di Marisa Mori e *Glorificazione della terra* di Nello Voltolina, come dimostra la lettera di Romolo Bazzoni inviata nel settembre del 1934. Si veda a riguardo ASAC, Copialettere, reg. 246, Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Negretti, Venezia, 25 settembre 1934, p. 170, «Quanto alle opere di Voltolina e di Mori, ch'Ella avrebbe piacere di acquistare, noi abbiamo fatto qualche pratica, ma per una decisione è meglio ch'Ella stesso faccia quelle offerte che crede, riducendo la cifra in modo che anche gli artisti, sia pure angustati dal difficile momento che attraversano, possano tuttavia adattarvi; e da parte nostra faremo il possibile per concludere. Siamo pertanto in attesa di leggere Sue proposte».

⁴³⁹ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, «Numero progressivo: 207 | Data: 17 settembre 1934 | Nome dell'acquirente: Ing. Giovanni Negretti | Indirizzo: Novara | N. di cat.: XLII 16 | Titolo dell'opera: *Aeropittura* | Nome dell'artista: Diulgheroff Nicola | Prezzo di vendita: 500 lire».

⁴⁴⁰ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Telegramma di A. Maraini, G. Volpi a B. Mussolini, Venezia, 1 giugno 1936.

artisti si sottopongono a Venezia con le più elette espressioni artistiche di altre dodici nazioni⁴⁴¹.

L'entusiasmo per la nascita dell'impero non coincise tuttavia con un'analoga euforia nel contesto del mercato artistico, che toccò invece uno dei momenti più bassi⁴⁴² della sua storia, superato – in termini negativi – soltanto dalla Biennale del 1940, la prima in tempo di guerra. Le statistiche sul mercato delle opere futuriste, se confrontate all'andamento generale della mostra, confermano le tendenze già emerse nelle edizioni precedenti: il numero dei lavori venduti rispetto a quelli esposti è, nel caso dei seguaci di Marinetti, inferiore alla media; mentre il totale delle somme erogate da parte di enti pubblici rispetto a quelle spese dai collezionisti privati è maggiore di circa il 20%⁴⁴³.

Ospitata dal padiglione sovietico l'esposizione futurista è connotata dai temi della propaganda coloniale e imperialista. Nell'introduzione in catalogo Marinetti, reduce dalla campagna militare in Africa Orientale, enuclea i termini dell'*engagement* futurista: «fra i 200 poeti musicisti pittori scultori architetti e studenti futuristi che fecero domanda di arruolamento volontario soltanto 38 ottennero l'onore di partecipare alla campagna. Fra questi Menin, Domenico Belli, A. Baldassari dipinsero i loro combattimenti e le loro atmosfere di guerra»⁴⁴⁴. Prima del 1936 le poche opere di propaganda politica (come i ritratti del duce), presenti nelle sale futuriste, non suscitarono mai l'interesse collezionistico da parte dello Stato fascista che semmai preferì investire in opere che celebrassero l'aeronautica italiana – e in questo senso l'aeropittura fu innanzitutto una discreta garanzia di sbocco sul mercato. In un padiglione, come abbiamo visto contraddistinto dai temi della propaganda coloniale, gli acquisti dello Stato furono in questo caso più scopertamente orientati in senso politico. Infatti il ministero dell'Educazione Nazionale acquistò *Abbi Addi* del pittore battagliaista

⁴⁴¹ ACS, PCM, 1934-1936, fasc. 14.1.283, Lett. ds. di G. Volpi B. Mussolini, Venezia, 14 maggio 1936.

⁴⁴² Si veda C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950...* cit.; A. Alfier, *La vendita di opere d'arte...* cit.

⁴⁴³ Le opere futuriste vendute sono 6 su 113 esposte, pari al 5,3% (di contro alle 516 su 3.604, pari al 14,31% del resto dell'esposizione). Il totale delle vendite di opere futuriste ammonta a 7.300 lire, di cui 5.500 è il complessivo investimento da parte di enti pubblici, pari al 75,34%. L'andamento generale della mostra registra invece una percentuale del 52% nel caso delle somme spese da enti statali. I dati relativi all'andamento generale delle vendite lo abbiamo tratto da A. Alfier, *La vendita di opere d'arte...* cit.

⁴⁴⁴ F.T. Marinetti, *Padiglione del futurismo italiano*, in *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1936-XIV*, catalogo della mostra, Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1936 (III ed.), p. 179.

Mario Menin, che aveva affiancato Marinetti nella Divisione XXVIII Ottobre in Africa Orientale, e *Meriggio coloniale* di Pippo Oriani, un'opera che conserva in realtà ben poco delle sintesi e geometrizzazioni nonché dello stanco documentarismo aeronautico e paesaggistico di certa pittura futurista, ma guarda piuttosto al coevo esotismo di matrice francese. La Presidenza del Consiglio dei Ministri acquistò un altro dipinto di Menin *Combattimento di Debrambà* per duemila e cinquecento lire.

Infine, se da un lato con l'industriale Ernesto Niggeler il collezionismo privato si orienta ancora una volta su un'*Aeropittura*, in questo caso di Giovanni Korompay, dall'altro, con il marchese Antonio Roi scopre le delicate sculture in latta, *Porto N 1* (fig. G 90 b) e *Porto N 2* (fig. G 90 c), di Regina Bracchi.

La XXI Biennale di Venezia registra un lieve miglioramento delle vendite complessive che tornano a superare il milione di lire. Nel caso specifico del futurismo il numero di opere vendute in relazione a quelle esposte rimane al di sotto della media generale, sebbene ci sia comunque un miglioramento rispetto all'edizione precedente. Il collezionismo pubblico e privato continua a essere difforme per l'entità degli investimenti, maggiori nel primo caso sebbene il numero delle opere acquistate sia ripartito in modo uniforme.

La commissione per gli acquisti del Ministero dell'Educazione Nazionale era composta da Cipriano Efisio Oppo, Orlando Griselli, Roberto Longhi, Roberto Papini e Mino Maccari⁴⁴⁵. Tra le varie opere italiane prescelte, oltre a *Maternità* di Luigi Tito, *Colline gardesane* di Mario Vellani Marchi, *Famiglia* di Francesco Menzio, figura anche una *Composizione*⁴⁴⁶ di Enrico Prampolini, valutata duemila lire⁴⁴⁷. La Real Casa dimostrò,

⁴⁴⁵ Un ulteriore consulenza venne infine richiesta al direttore della Galleria Internazionale d'Arte di Ca' Pesaro, Rodolfo Pallucchini, per individuare le opere da destinare alle collezioni veneziane: ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 279, Lett. ds. di A. Maraini a G. Bottai, Venezia, 17 agosto 1938, «Avete poi dato incarico al dott. Pallucchini, Direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, insieme con il sottoscritto, quale Segretario Generale della Biennale, di scegliere un gruppo di opere tra quelle esposte nei padiglioni esteri».

⁴⁴⁶ Le indicazioni nel catalogo ufficiale della manifestazione sono piuttosto generiche poiché indicano semplicemente *Nove composizioni cosmiche dinamiche*; si veda a riguardo *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1938-XVI*, catalogo della mostra, Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1938, p. 189. Parzialmente più dettagliate sono le indicazioni contenute in ASAC, Ufficio trasporti, b. 32, fasc. Prampolini Enrico, Numero d'arrivo 273/289, in cui si evince che furono inviate dall'artista 3 *Bioplastiche cosmiche* con indicazione «marmi» (di cui «1 Venduta»), 3 *Bioplastiche cosmiche*, con

con l'acquisto di *Lo specchio sul lago*, la continuità della propria preferenza verso le opere di Gerardo Dottori, di cui una, già nel 1934, era entrata a far parte delle collezioni reali. Può essere considerato un acquisto pubblico quello della confederazione fascista degli industriali che scelse il "fascistissimo" *Aeroritratto di Benito Mussolini Aviatore* dell'artista veronese, ma ormai residente a Roma, Alfredo Gauro Ambrosi⁴⁴⁸.

Gli acquisti da parte del collezionismo privato si concentrarono invece sulle opere di Tullio Crali che riuscì a collocare ben tre dipinti sui sei esposti: *Incunearsi nell'abitato* fu ceduto al «Dr. Prof.» Giovanni Pejrone, residente a Torino, mentre *A pieno regime* e *Superare le vette* furono acquistati dal rodigino Maffeo Nichetti per cinquecento lire ciascuno⁴⁴⁹.

indicazione «cartoni» e «Consegnati all'artista il 29-5-38» che non furono quindi esposti, 1 *Composizione cosmica* «olio», 1 *Paesaggio aerodinamico* «olio», *Composizione cosmica* «olio», e 3 *Composizioni cosmiche* con l'indicazione «olio». ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, N. progressivo: 87 | Data: 23 giugno 1938 | Nome dell'acquirente: Ministero Educazione Nazionale | N. di cat.: XLIII 52 | Genere dell'opera: intarsio | Titolo dell'opera: Composizione cosmica - Esecuz. Fiaschi | Nome dell'artista: Prampolini Enrico | Prezzo di vendita: 2.000 lire.

⁴⁴⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 279, 1 f. ds. «Acquisti per conto del Ministero della Educazione Nazionale».

⁴⁴⁸ ASAC, Ufficio vendite, reg. 32, N. progressivo: 59 | Data: 22 giugno 1938 | Nome dell'acquirente: Conf. Fasc. degli Industriali | N. di cat.: XLIII 4 | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: Aeroritratto di B. Mussolini aviatore | Nome dell'artista: Alfredo Gauro Ambrosi | Prezzo di vendita: 2.000 lire.

⁴⁴⁹ ASAC, Copialettere, reg. 265, Lett. ds. della Segreteria delle Biennale a T. Crali, Venezia, 16 settembre 1938, p. 312, «In risposta alla vostra lettera 15 corrente abbiamo il piacere di confermarvi l'avvenuto acquisto da parte del Sig. Maffeo Nichetti di Castelpiano (Rovigo) delle vostre due pitture "A pieno regime" e "Superare le vette" per il prezzo convenuto di Lire 1.000.- (mille). In quanto al vostro quadro "Incunearsi nell'abitato" esso è stato acquistato dal prof. Giovanni Pejrone per la somma da voi accettata di lire 1.000.-».

ANNI TRENTA

La critica negli anni Trenta

XVII Biennale (1930)

Nonostante le riforme condotte dallo Stato fascista fossero ancora *in fieri* e non avessero ancora trovato concreta attuazione, la Biennale del 1930 è avvertita da una parte della cronaca giornalistica dell'epoca come occasione per un primo bilancio sull'azione "salvifica" e palingenetica del regime nell'ambito delle arti contemporanee. La speranza di individuare i segni di questo cambiamento radicale si riflette in una generale tendenza alla "concordia"⁴⁵⁰, propensione del resto alimentata dalle stesse scelte di Maraini che affiancò alla personale di Ettore Tito la mostra postuma di Amedeo Modigliani, ordinata da Lionello Venturi. Tale vocazione alla concordia è tratteggiata icasticamente, ad esempio, nelle parole di Raffaele Calzini che registrava la comune appartenenza all'Accademia d'Italia di due personalità dal percorso individuale e dalle scelte estetiche opposte: «È l'anno dei concordati: Ettore Tito ed F.T. Marinetti riconciliati all'ombra della Farnesina e sotto la corona della feluca e di qualche capello bianco entrano insieme nel salone che appena otto anni or sono rimbombò della sfida marinettiana all'arte passatista»⁴⁵¹. Come ha ricordato Mario Isnenghi, rifacendosi agli studi condotti da linguisti e storici della lingua, il fascio rappresenta una pluralità ridotta a unità⁴⁵².

⁴⁵⁰ Non mancano tuttavia le voci discordi come, ad esempio, quella di C. Carrà, *La XVII Biennale di Venezia*, in «L'Ambrosiano», 3 maggio 1930, «E dico a poco a poco, chè noi consideriamo questa XVII esposizione come ponte di passaggio e avvenimento di transizione, nel quale i difetti di coordinamento, facili a rilevarsi, sono la conseguenza di una situazione artistica non ancora del tutto assestata. Si può, dunque, dissentire nei particolari, ma non si possono dimenticare le molte difficoltà superate e la presenza di uno sforzo coordinato a fini precisi. Antonio Maraini si è sforzato di conciliare il profondo dissidio che divide due generazioni e n'è sortito come due esposizioni. Definire perciò, come io stesso fui tentato, questa XVII Biennale l'*Esposizione della Conciliazione* non si può e sarebbe il segno di un ottimismo idiota. A lasciar fare si nuoce prima di tutto all'arte e si rende un pessimo servizio al pubblico; il quale è costretto ormai dalla forza della realtà a concludere che il passato è veramente passato e più non può tornare».

⁴⁵¹ R. Calzini, *Cronache della Biennale veneziana. Prima giornata*, in «Il Secolo XX», Milano, a. XXIX, n. 9, 5 maggio 1930, p. 5.

⁴⁵² M. Isnenghi, *Un "Fascio" di narrazioni e di linguaggi*, in *L'Italia del fascio...* cit., pp. 105-123.

Anche l'istituzione dei concorsi su temi politicamente impegnati era stata avvertita come un significativo banco di prova per saggiare nella prassi, dopo i dibattiti teorici degli anni Venti⁴⁵³, gli esiti del rinnovamento politico e culturale apportato dal fascismo. Inoltre, a suggello di questo quadro dai contorni quasi oleografici veniva ospitata nella sala ventitré la mostra «Appels d'Italie», ordinata da Mario Tozzi sotto l'egida teorica di Waldemar George. Il critico “francese”⁴⁵⁴ sosteneva che il gruppo di artisti raccolto in questa esposizione dimostrava «un fenomeno di spostamento del centro di gravità dell'arte contemporanea» verso Roma. Dopo le polemiche sull'internazionalismo apolide rappresentato dagli artisti dell'«École de Paris», la cui mostra era stata ospitata alla Biennale del 1928, le parole di Waldemar George potevano apparire, non solo come un argine alla paventata perdita di identità che accompagnava le manifestazioni dell'arte moderna, ma addirittura come la dimostrazione di un rinnovato primato dell'arte italiana nella cultura figurativa europea. Nell'introduzione contenuta nel catalogo ufficiale della manifestazione il critico⁴⁵⁵ affermava:

Sotto l'aggressivo titolo di «Appels d'Italie» abbiamo riunito le opere di pittori italiani di Parigi, e di artisti francesi e stranieri della scuola parigina, rivelando un fenomeno nuovo: una volontà collettiva e cosciente di ritrovare lo smarrito sentimento dello spirito italiano. Questa tendenza si afferma già da qualche anno, ed è seguita ormai dai migliori tra i giovani artisti, da quelli

⁴⁵³ Ad esempio, quelli sull'arte di regime condotta da «La Critica fascista» e sul quadro storico ospitata da «Le Arti plastiche»; *Referendum sul quadro storico*, in «Le Arti plastiche», 1 dicembre 1929, 16 dicembre 1929, 1 gennaio 1930, 16 gennaio 1930.

⁴⁵⁴ Il critico era nato in Polonia, a Lodz, nel 1893 e si era trasferito in Francia nel 1911.

⁴⁵⁵ Su Jerzy Waldemar Jarocinski (1893-1970), meglio conosciuto come Waldemar George, si vedano M. Affron, *Waldemar George. A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, edited by M. Affron, M. Antliff, Princeton University press, Princeton 1997, pp. 171-204; E. Berliocchi, “*L'Esprit du Nord*” di Waldemar George: la “*vague du Romantisme*” nel critico del ritorno all'ordine, in «Commentari d'arte», a. XIII, n. 36-37, pp. 69-79; Ead., *La “romanité” romantic di Waldemar George, spigolando tra gli scritti del crociato dell'umanesimo e dell’“italianisme”*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», a. XIII, 2007 (2008), pp. 110-135; Y. Chevretil Desbiolles, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, in «Archives Juives», vol. 41, n. 2, 2008, pp. 101-117; A. Wierzbicka, *Appels d'Italie: Waldemar George's Texts on Art Dating from the Early Nineteen-Thirties*, International Conference «Reinterpreting the Past. Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s» (Warsaw, Institute of Art of Polish Academy of Sciences - Institute of Art History of the Jagiellonian University, 21-23 September 2006), edited by I. Kossowska, Warsaw 2010, pp. 65-86.

che rappresentano lo stato più attuale della pittura in Francia. Questi artisti non sono, come si potrebbe credere, dei tradizionalisti; sono al contrario, dei rivoluzionari. L'Italia è la loro meta, la loro fonte di ispirazione eternamente viva. [...] Ed eccoli qui ad affrontare il giudizio della loro patria d'adozione. Possa ella riconoscerli. Possa ella scoprire in qualcuna delle loro opere l'impronta del genio italiano. Possa ella rallegrarsi di questa nuova affermazione di dominio dell'Italia sull'arte Europea⁴⁵⁶.

E così, sebbene le affermazioni di Waldemar George prefigurassero un ruolo artistico egemonico dell'Italia sulle altre nazioni, suscitavano reazioni tutt'altro che concordi. Infatti, se da un lato l'idea del primato italiano era indubbiamente coesiva, dall'altro rimaneva aperto il dissidio su quali fossero le caratteristiche dell'arte italiana. Carlo Carrà afferma infatti che

stando alle intenzioni, può essere che questi pittori credano sinceramente di fare ritorno al «Principio italiano», ma a ben riflettere, salvo qualche eccezione, i lavori esposti dimostrano tutt'altro. Un certo italianismo formale lo scorgo in Mario Tozzi, in Massimo Campigli e qualche loro compagno, ma troppi elementi contrastanti ne abbassano il valore.

E che si deve dire di Gino Severini e di René Paresce, se l'ordine a cui s'informano le loro opere è ancora essenzialmente cubista? Si può forse sostenere che il *cubismo* è dottrina artistica italiana? E dov'è l'italianità pittorica di un Berard, di un Berman, di un Roy, di un Osenfant [sic!], di un Tchelitchev, di un Surville? Io posso ammettere che sono degli artisti, ma non dei tipi esemplari di italianità. [...]

In sostanza, sotto l'aggressivo titolo di «Appels d'Italie» del signor Waldemar George, noi vediamo nascondersi delle intenzioni estetiche che sono alle volte in aperto contrasto con le premesse. Con ciò non si creda che io non apprezzi il gesto del sig. Waldemar George, ideatore dell'iniziativa. [...] E tanto più le dobbiamo apprezzare tali affermazioni perché ci vengono da quella Francia da cui ci vennero tanti veleni.

Il fatto, poi, che un critico francese scriva che la salvezza dell'arte sta in Italia, ha un'importanza che trascende le nostre persone, anche se da molti anni andiamo sostenendo che il «Principio italiano» è suscettibile a perenni

⁴⁵⁶ W. George, «Appels d'Italie», in *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1930*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930 (II ed.), p. 93.

sviluppi, e deve riprendere nell'arte europea quel prestigio riconosciutogli per quattro secoli⁴⁵⁷.

I futuristi intervengono a più riprese sull'iniziativa del critico. Marinetti, durante una conferenza di George svoltasi al Palazzo delle Prigioni a Venezia, prende la parola per ringraziarlo dell'«altissima funzione» che «egli riconosce all'Italia nel campo dell'arte». Tuttavia

osserva che il futurismo e il cubismo non sono tramontati e che continuano a combattere mantenendo un immediato contatto con la realtà [...] nella nostra epoca di intensa vita non vi può essere serenità, ma ansia, trepidazione. La gioventù che non intende rifare l'antica Roma ma il nuovo Impero d'Italia, che non guarda al passato, al presente, ma all'avvenire, non può essere altro che dinamica, e sarà agitata se si vuole. Ci sono delle degenerazioni è vero; ma queste sono dovute agli spiriti deboli e non si deve badare ad esse. Da tenere presente è di combattere e costruire solidamente⁴⁵⁸.

Enrico Prampolini, dopo aver individuato nella sala futurista e in quella degli «Appels d'Italie» le «manifestazioni più tipiche della XVII Esposizione Internazionale d'arte di Venezia», si fa interprete delle teorie di George sull'italianismo degli artisti residenti a Parigi precisando che

un nuovo classicismo affiora a l'orizzonte, s'impone, viene dall'Italia. Classicismo: non, come vanamente pensa il popolo, sinonimo di «accademismo formale», ma «metodo», visione cosmica del mondo, attitudine dell'uomo dinanzi ai fatti. Non un fatale «ritorno» ma piuttosto una sintassi artistica, o meglio ancora una tendenza latente a l'«archetipo», a una nozione generale di bellezza di ritmo, d'armonia, in antitesi all'apologia del frutto esaltato dai pittori fiamminghi, dai teorici dell'espressionismo che infine non sono che fenomeni neo-romantici.

L'eclettismo delle razze che sono raccolte intorno alla sala «Appel de l'Italie» stanno a dimostrare la latente ispirazione italica dei giovani

⁴⁵⁷ C. Carrà, *Deviazioni ed orientamenti*, in «L'Ambrosiano», 5 giugno 1930.

⁴⁵⁸ *Una conferenza di Waldemar George sugli "Appels d'Italie"*, in «Gazzetta di Venezia», 6 maggio 1930.

espositori, che guardano con occhio sereno e di fede verso il sud piuttosto che verso il nord⁴⁵⁹.

Meno allineato è il giudizio di Gerardo Dottori che non riconosce nella sala presentata da Waldemar George alcun «orientamento verso l'Italia». Tranne ovviamente nel caso degli italiani che «non possono avere smarrito del tutto il senso della loro origine». Le radici italiane affiorano – secondo l'artista perugino – nelle opere di Mario Tozzi e, contrariamente a quanto affermava Carrà, in quelle di Severini «ricco di colore e di senso costruttivo nel suo *Paesaggio e natura morta*. E si riconosce in Savinio specialmente nel *Giuoco degli angeli* di sapore seicentesco, e nei *paesaggi* di Renato Paresce e pur lontanissimo dal tempo nostro Massimo Campigli col suo “bizantino” *famiglia felice*»⁴⁶⁰. Dottori ritorna sulle teorie di Waldemar George in ottobre, dopo la pubblicazione di un articolo da parte di quest'ultimo, pubblicato su «L'Italiano» di Bologna. Secondo quanto riportato dall'artista umbro il critico “francese” avrebbe sostenuto che «ni l'art des grands pionniers du Quattrocento qui restaient, malgré tout, tributaires du sombre génie du Nord, ni l'art des lauréats de la glorieuse Renaissance, ces précurseurs de la tempête baroque, ni l'art des maîtres seicentistes [sic !], ces fourriers de l'idée romantique mais l'art romain, qui s'étend sur 10^e siècles environ et qui va de l'art étrusque à l'art augustéen et par l'art de l'époque antonine». Tale interpretazione del senso dell'italianità viene pervicacemente criticata da Dottori che sostiene invece non esservi «soluzione di continuità tra l'arte romana del periodo imperiale e quella del Rinascimento». La linea di lettura dell'arte italiana tracciata da Dottori ha una chiara matrice formalistica e individua nelle tensioni lineari affioranti nella statuaria michelangiolesca i prodromi dello stile Barocco che ne rappresenta tuttavia una sorta di degenerazione. L'artista umbro individua nell'opera di Michelangelo le radici del dinamismo plastico boccioniano ma non dichiara compiutamente in cosa consista il carattere della loro italianità:

⁴⁵⁹ E. Prampolini, *La sala de “L'appel de l'Italie” alla XVII Biennale d'Arte di Venezia. Conversando con Waldemar George. Le dichiarazioni di De Chirico e Savinio*, in «La Nuova Italia», Paris, 22 aprile 1930.

⁴⁶⁰ G. Dottori, *Quarta visita alla Biennale di Venezia. “Appel d'Italie” - Ettore Tito - I siciliani*, in «Oggi e Domani», Roma, 9 giugno 1930.

La olimpica e statica serenità della statuaria romana che s'è seguita dai greci la idolatria per la «forma» conquista con Michelangelo un elemento nuovo che si potrebbe dire il primo desiderio-tormento del movimento che si trasforma in contorsione spasmodica nel barocco. Ma ancora il desiderio di dar movimento alle forme è frenato dalla preoccupazione classica della staticità: la figura deve «posare».

Solo con Boccioni la forma si libera dai limiti assegnatili dalla sua configurazione e si mette in moto (dinamismo plastico).

E non c'è, affermiamo, soluzioni di continuità tra Michelangelo e Boccioni.

Il quale rimane italianissimo⁴⁶¹.

Nel clima generale di apparente riconciliazione che investì la XVII Biennale, anche la sala dei seguaci di Marinetti raccolse, nelle corsive notazioni della critica giornalistica, un giudizio tendenzialmente favorevole⁴⁶². Particolarmente interessanti sono considerazioni di Silvio Benco e Ugo Nebbia che della sala futurista apprezzano le novità maturate a contatto con le avanguardie internazionali, il primo infatti afferma che i seguaci di Marinetti «allargano il loro gioco includendo le tendenze affini, i residui del cubismo e del trascendentalismo ottico, e costituiscono un movimento più ampio e remunerativo che ha il suo vincolo di alleanza nella fantasia cerebrata, nel paradosso scientifico»⁴⁶³, mentre il secondo ammette che «l'esplorazione di qualche nuovo

⁴⁶¹ G. Dottori, *Waldemar George e l'avvenire dell'arte europea*, in «Oggi e Domani», Roma, 20 ottobre 1930.

⁴⁶² M. Biancale, *L'arte italiana alla XVII Biennale di Venezia*, in «Rassegna italiana», luglio 1930, «La sezione futurista ci sembra rinnovata dall'intervento di giovani reclute alla balda schiera marinettiana. C'è il maestro, Giacomo Balla in cui *Cagnolino al guinzaglio*, del '12, non sembra ancora superato dai posteriori tentativi di resa di movimento, e alle altre sue opere *Sincero e falso*, *La Signora Biombruna*, di clima spiritualmente, e non meccanicamente, futurista s'alleanza quello *Stato d'anima* di Ballelica ch'è tutta una promessa. Notevoli i *Ritmi* di Benedetta, le tre opere del Dottori, specie *Velocità*, il bel complesso di Fillia ch'esaurisce in tentativi di simultaneità e d'ambientazione tutto, quasi, il programma futurista. Ci sono Prampolini, di tanta variata intimità, e il finissimo Severini e Tato. Né la scultura di Pepe, di Pizzorni e specialmente di Rosso sono da meno delle pitture: si potrebbe anzi affermare che il futurismo scultorio primeggia in questa biennale d'arte nella importante sezione futurista»; F. Saporì, *La XVII Biennale d'Arte a Venezia*, in «Rassegna Nazionale», [1930], «Noto "Cagnolino al guinzaglio" di Giacomo Balla, che indica un prestigio da tempo raggiunto; noto le sintesi veloci di Gerardo Dottori, le malizie decorative di Enrico Prampolini, i sottinsù arditi e squillanti di Tato, le limpide scene di Benedetta, sempre ispirate a incanti naturali».

⁴⁶³ S. Benco, *Esposizione grande, bella, confortante per l'arte italiana*, in «Il Piccolo», 4 maggio 1930, «i futuristi stessi, così poco interessanti quasi sempre nella monotonia d'uno stile ad incastro che pareva

orizzonte di sensibilità artistica, non è un assurdo quando è illuminata da un guizzo d'intelligenza»⁴⁶⁴. All'opposto altri articolisti apprezzano il processo di "normalizzazione" che sembra coinvolgere anche le opere futuriste: così, ad esempio, scrive sul «Corriere Padano» l'artista Anacleto Margotti⁴⁶⁵:

È in cammino una generale ripresa di studi seri e profondi, con intendimenti sani e gagliardi. La nostra ricca tradizione ritorna a giganteggiare davanti alle menti infervorate dei nostri giovani artisti che, abbandonate le vie traverse [...] si indirizzano verso mete più equilibrate e più serene. Perfino gli sbandamenti futuristici, stanno avviandosi ad un programma più vicino ed aderente alla realtà.

E dalla sala dei Futuristi ci vengono suggeriti ed indicati dei «ritorni» savi e più composti che sono un indice significativo.

L'astrattismo e la metafisica, gli stati d'animo a base di «strati di colore» il dinamismo a base di linee convergenti o di zone geometriche, di piani, i valori plastici a base di rettangoli quadrati, stanno cedendo il posto ad un più attento esame dei rapporti che devono intercorrere fra vita e spirito, fra realtà e ideale. [...] Ed ecco i futuristi più intelligenti e geniali manifestare maggiore ponderatezza e riuscire a risultati più concreti, accostarsi alla realtà con occhi meno dilatati e con mente e fantasia meno esaltate.

È un sintomo che ha la sua importanza, come del resto ha il suo contrapposto in un altro fenomeno. Se noi guardiamo attentamente a tutte le opere raccolte a Venezia ci accorgeremo che un'onda vivificatrice ha spezzato via tutto un vecchiume che emanava odore di muffa e gusto di plagio; [...] Si potrà dissentire più o meno da certe tendenze [...] ma in complesso un vigoroso

fecondo soltanto di variazioni decorative, allargano il loro gioco includendo le tendenze affini, i residui del cubismo e del trascendentalismo ottico, e costituiscono un movimento più ampio e remunerativo che ha il suo vincolo di alleanza nella fantasia cerebrata, nel paradosso scientifico».

⁴⁶⁴ U. Nebbia, *La XVII Biennale di Venezia II*, in «Emporium», vol. LXXI, n. 426, giugno 1930, p. 343, «Nonostante le vecchie o le nuove diffidenze che possono suscitare, tale voce è sempre degna di essere ascoltata, per quel tanto che, dopo un ventennio d'esperienze, sa ripetere con immutato fervore: cioè l'efficacia, non di sola curiosità, con cui riesce a squillare attraverso qualche temperamento che di essa si serve non come d'un futile o spensierato mezzo di espressione. Non soltanto, vale a dire, come una gioconda e fragorosa esplosione di razzi a conclusione d'ogni festa nazionale ed internazionale dell'arte; ma per quel tanto che sempre può testimoniare per mettere in evidenza come l'esplorazione di qualche nuovo orizzonte di sensibilità artistica, non è un assurdo quando è illuminata da un guizzo d'intelligenza».

⁴⁶⁵ F. Lombardi, (ad vocem) *Margotti, Anacleto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008.

fermento si sprigiona da tutta la massa dei nostri artisti liberamente gagliardamente protesi verso ideali più alti, coi quali esprimere meglio se stessi e la loro epoca, i caratteri del nostro secolo⁴⁶⁶.

Di segno opposto ma concorde nell'individuare nella sala futurista i segni di un processo regressivo verso le forme della tradizione è l'articolo di Alfredo Schettini sulle pagine di «Roma»:

Vale la pena di dedicare un articoletto a parte alla «Nuova pittura futurista». I futuristi sono elementi vivi, elementi dinamici, magnetici e pirotecnici che non arriveranno mai a concretizzare la loro gigantesca ambizione artistica. Essi si muovono e balzano con la medesima, monotona simultaneità ed elettricità delle anguille e delle lucertole tagliate a pezzi. [...] La cosiddetta trasfigurazione individualistica dell'universo – come dice Marinetti – da vent'anni a questa parte non si è sviluppata, e non è progredita secondo gli stati d'animo boccioniani. Fino a questo momento non vi è nessun seguace del futurismo che abbia uno più forte slancio creativo e progressivo. Qualcuno tende, nondimeno a ricongiungersi alle abborrite forme passatiste... per apparire più nuovo, diverso e più persuasivo, come, per esempio: Luigi Russolo con «Bolle di sapone», dove il nudo femminile è, *accademicamente* intelligibile, nonostante l'ingegnosa trasfigurazione geometrica, sovrapposta alla guisa di una tendina colorata e trasparente sul corpo nudo e come illuminata da poligoni di cristalli. Così, in «Paesaggio femminile» di Prampolini ritroviamo come in un guscio di neve grigio-rosa la rosea epidermide di un'altra nudità, leggiadra e primaverile; e in tutti gli altri suoi paesaggi del genere, affiora il ritmo alabastro del seno, e le anche lisce e sinuose, le ombre palpitanti e spasmodiche delle secrete melodie di Venere. Insomma, quello che si nota di nuovo nei futuristi è un gradato ritorno alla formale euritmia del corpo umano, e alla logica e naturalezza del movimento. E, quando questo ritorno sarà concretizzato, il futurismo sarà anch'esso un fatto compiuto: da una scuola diverrà un'accademia, e sarà la sua fine⁴⁶⁷.

Le estemporanee affermazioni della critica giornalistica espresse in formule laconiche rendono difficile tracciare delle vere e proprie linee interpretative. Tuttavia, anche in virtù della mostra personale, i giudizi sulle opere di Prampolini sono i più frequenti e presentano un arco interpretativo piuttosto ampio. Alberto Neppi, ad esempio, mentre

⁴⁶⁶ A. Margotti, *Spiriti e caratteri essenziali*, in «Corriere Padano», 21 maggio 1930.

⁴⁶⁷ A. Schettini, *La XVII Biennale d'arte di Venezia*, in «Roma», 21 giugno 1930.

afferma di non essere persuaso, nemmeno questa volta, dalle parole di Marinetti e dalle opere di Dottori, Fillia, Russolo, Severini e Pepe Diaz⁴⁶⁸, dimostra invece di apprezzare la mostra dell'artista modenese: «Come indistinte nebulose, costituite da rarefazioni e condensazioni di materie e di gamme inedite, che suggeriscono i flussi elettrici, o le implacabili rudezze rigide della nostra civiltà industriale, sono da considerare le pitture di Prampolini futurista, che presuppongono un talento fervido di puro decoratore, ma non cessano per questo, e sia pure in termini vaghi, dal comunicarci una certa ebbrezza di contrasti cosmici od elementari»⁴⁶⁹. Di particolare interesse sono le valutazioni di Vincenzo Costantini su un allargamento delle ricerche futuriste alle suggestioni del surrealismo⁴⁷⁰:

I futuristi già da molti anni, alla loro maniera, tentano il surrealismo. In questa sala, presenziata dallo spirito di Marinetti, garantisce che la volontà di sollevare la materia, la meccanica e la natura nel più assoluto astratto, è ancora più risoluta. Prampolini con i suoi delicati colori, cerca le forze cosmiche; il Fillia quelle plastiche e spirituali. In Balla, Diulgheroff, Benedetta ed altri, la tendenza all'astrazione assoluta non è meno sentita. L'uomo tende all'infinito, ma non sappiamo dire se la via surrealistica conduca al cielo⁴⁷¹.

La vitalità e l'originalità delle ricerche polimateriche condotte da Prampolini, in particolare nelle *Interviste con la materia*, rispetto al contesto coevo sono implicitamente confermate dalla reazione scandalizzata di un articolista de «Il Lavoro» di Genova che si firma con lo pseudonimo di Giobia:

Alcune delle opere di Prampolini sono di soggetto vario, altre rappresentano «paesaggi femminili», altre ancora sono raggruppate sotto il titolo: «Intervista con la materia». Fra queste ultime v'è un quadro «Gemelli», nel quale la parte centrale è rappresentata da una spugna – una spugna vera non

⁴⁶⁸ A. Neppi, *Alla vigilia dell'inaugurazione della XVII Biennale di Venezia*, in «Il Lavoro Fascista», 3 maggio 1930.

⁴⁶⁹ Id., *Esemplari pittorici che hanno voce e respiro*, in «Il Lavoro Fascista», 20 agosto 1930.

⁴⁷⁰ Si veda anche V. Costantini, *La XVII Biennale Veneziana*, in «Il Mattino d'Italia», 8 luglio 1930, «I futuristi in gruppo mostrano le loro opere in tre sale appartate. Prampolini, Dottori, Fillia ed altri ci ricordano che il futurismo può considerarsi uno dei primi e più dinamici movimenti surrealisti».

⁴⁷¹ Id., *La XVII Biennale veneziana. II - I contemporanei*, in «L'Italia Letteraria», 18 maggio 1930.

una spugna dipinta – tenuta ferma sul piano del quadro da un pezzo di tubo di gomma – un tubo vero non un tubo dipinto – campeggianti, la spugna e il tubo, su una figura geometrica irregolare con contorno di cerchietti e di filamenti. Un altro quadro di Prampolini intitolato «Il parrucchiere della voluttà» rappresenta un vero rompicapo. Dov'è il parrucchiere e dove è la voluttà? Se togli un «Mussolini» nel quale alcune linee ricordano le immagini del Capo del governo, tutte le opere di Prampolini ripetono le formule astruse e i simboli trascendentali già notati in altre precedenti mostre di questo artista⁴⁷².

XVIII Biennale (1932)

L'articolo scritto da Carlo Carrà in occasione della *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia*⁴⁷³, ospitata presso la Galleria Pesaro di Milano nel 1931, anticipa alcuni rilievi critici che ricorreranno nei giudizi riservati alle sale futuriste durante la XVIII Biennale di Venezia. Esclusa l'obiezione sull'«astrattismo aprioristico»⁴⁷⁴, il vero affondo polemico di Carrà si concentra, da un lato, su alcuni aspetti già evidenziati dall'artista in articoli precedenti, come l'esterofilia e il decorativismo (o «cartellonismo»), la prima evocata soprattutto in riferimento alle influenze surrealiste presenti nell'opera di Prampolini, mentre il secondo – in modo implicito – in relazione all'uso futurista delle «tinte sgargianti» e dello «stridio dei colori», mezzi espressivi adottati per «attirare l'attenzione del visitatore»; dall'altro, le note di biasimo si riversano su un elemento che diverrà uno dei *leitmotiv* nelle polemiche contro i seguaci di Marinetti, cioè la monotonia e il manierismo delle ricerche aeropittoriche:

⁴⁷² Giobia, *Futurismo passatista*, in «Il Lavoro», 11 settembre 1930.

⁴⁷³ *Mostra futurista di aeropittura (41 pittori) e di scenografia. Mostra personale Prampolini*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1931), Bestetti e Tuminelli, Roma-Milano s.d. [1931]. Ora pubblicato anche in *Nuovi archivi del futurismo...* cit., pp. 450-454

⁴⁷⁴ C. Carrà, *L'aeropittura futurista*, in «L'Ambrosiano», 28 ottobre 1931. L'accusa di «astrattismo aprioristico» è, in realtà, frutto di una lettura superficiale delle teorie futuriste che non prevedono, come invece afferma Carrà la cesura verso il «sentimento umano»: «se si toglie dall'arte l'appassionato sentimento umano, anche il mondo evocato non si riverserà più in viva materia pittorica, cioè, la fantasia stessa dell'artista non si adegnerà al mezzo espressivo in una completa unità stilistica. Ed è ciò che si vede, più che in altri, nelle pitture di questi astrattisti».

Tutti d'accordo, per esempio, nell'usare le tinte sgargianti, lo stridio dei colori. Mezzo codesto prestabilito per attirare l'attenzione del visitatore. Ma siccome tutti urlano ad un modo, ne risulta soltanto una curiosa cacofonia. Anche dal punto di vista dei soggetti, trattandosi sempre di aeroplani, ne viene alla mostra una tal quale monotonia. Si pensa, infatti, davanti a queste tele, ad una specie di moto circolare, e quindi esteticamente parlando, ad una tal quale immobilità. L'approssimatività del sentire genera poi la genericità dell'espressione. Una cosa per necessità tira l'altra.

Un'ultima osservazione:

Nel primo manifesto dei pittori futuristi del marzo 1909 [sic!] si dicevano molto giustamente corna degli «specialisti», *laghettisti*, *montagnisti*, *marinisti*, *ritrattisti*, ecc. Ora a queste vecchie categorie si vorrebbe aggiungere quella degli *aeropittori*.

A parte però l'evidente contraddizione, vogliamo notare questo altro fatto. Ai tempi di Segantini – allora noi eravamo giovanetti – ci si voleva dar d'intendere che per fare della buona pittura moderna bisognava vivere assolutamente in alta montagna. Là vi erano i pittori-aquila, qui, in pianura, stavano i pittori-gallina. La storia ha però dimostrato che si trattava di una maniera alquanto superficiale di intendere l'arte e di una passeggera infatuazione. Passerà anche quella degli *aeropittori*!⁴⁷⁵

Se nel 1930 l'esposizione futurista aveva ricevuto, nel suo complesso, recensioni piuttosto favorevoli – sebbene non entusiastiche –, la XVIII Biennale segna per i seguaci di Marinetti un momento particolarmente negativo. La critica più frequente – e sicuramente più velenosa verso i propugnatori del “genio creativo” italiano – è quella di aver adottato una sorta di maniera⁴⁷⁶. Tra gli articoli in cui compaiono affermazioni di chiaro dissenso vi sono quelli firmati da Nino Barbantini e Giuseppe Marchiori. Il primo, di cui abbiamo già riportato i brani di verbale della commissione consultiva straordinaria relativi ai futuristi, si limita ad affermare laconicamente che il gruppo dei seguaci di Marinetti è «sempre uguale a se stesso»⁴⁷⁷, mentre il secondo delinea un

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ A. Lancellotti, *Gli Artisti Italiani. Alla Biennale di Venezia*, in «Rivista di cultura», Agosto 1932, p. 315, «La Sala Futurista alle Mostre Personali di Depero e Prampolini, che restano immobili con le loro qualità di vivaci decoratori, fa seguire quasi tutti i gregari di Marinetti con uno o più quadri di cui conosciamo da un pezzo il sapore».

⁴⁷⁷ N. Barbantini, *Caratteri della pittura italiana alla XVIII Biennale*, in «Gazzetta di Venezia», 28 aprile 1932.

giudizio *tranchant* che nulla concede al gusto per la polemica, ma si erige su puntuali ragioni critiche; l'unica apertura è verso le qualità pittoriche – di mestiere quindi – presenti nelle opere di Prampolini, mentre Depero rientra nella categoria degli artisti che ricorrono al decorativismo «nel più vieto senso passatista»:

Ripetiamo, senza temere l'accusa di «passatismo», che l'Accademia futurista, appunto perché non si può giudicare da un punto di vista pittorico, non ci interessa un gran che. Marinetti crede di aver reso *up to date* il futurismo con la trovata dell'aeropittura; ma siamo sempre lì, come vent'anni fa. «Gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne», dice Marinetti.

Ma la pittura ha dei fondamentali elementi immobili, ai quali la stessa aeropittura soggiace. Le prospettive dall'alto – audaci finché si vuole – sono ferme e fissate come in una comune istantanea presa da un aeroplano. Né le spirali, le curve, le spezzate, che si sovrappongono al paesaggio per presentare il moto dell'apparecchio, riescono a darci una visione più dinamica della natura quale ci appare dall'alto. Inoltre le qualità pittoriche dei futuristi sono men che mediocri, salvo in qualche composizione di Prampolini. I rabeschi di Depero sono soltanto decorativi, nel più vieto senso passatista.

Il futurismo si può oggi paragonare, per la fedeltà a un «metodo» superato, alla statica pittura neoclassica del secolo scorso. Precisamente lo stesso. E quando Marinetti proclama che «si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extraterrestre», noi pensiamo, in modo assai irriverente, all'ingenua fantasia di certi *films* americani, che riproducono la vita futura e i rapporti degli uomini cogli abitanti di Marte o di qualche altro pianeta. La pittura italiana, per ritrovare quei valori ideali (che non trascendono l'umano) per cui è stata maestra lungo il corso dei secoli, deve accontentarsi di guardare al nostro tormentato pianeta. La natura può bastare anche oggi per ispirare nuovi geni. Le formule dell'accademico futurista hanno fatto il loro tempo. Oggi il futurismo è passatista⁴⁷⁸.

La risposta di Depero alle accuse di decorativismo provenienti da più parti⁴⁷⁹ è affidata, proprio in occasione dell'esposizione veneziana, a un articolo pubblicato su «Il

⁴⁷⁸ G. Marchiori, *Orientamenti e conquiste della nuova arte italiana alla XVIII Biennale veneziana. L'opera dei veneti, degli italiani di Parigi e dei futuristi*, in «Corriere Padano», 8 maggio 1932.

⁴⁷⁹ Anche da C. Carrà, *La XVIII Biennale di Venezia*, in «L'Ambrosiano», 12 maggio 1932, «Decorativi sono pure Gino Severini, Alberto Magnelli, Fortunato Depero, Enrico Prampolini e al decorativismo si

Brennero» il 24 luglio 1932. L'artista trentino anziché negare le obiezioni rivoltegli risemantizza in senso diametralmente opposto il termine “decorativismo”, ricorrendo all'ausilio della tradizione:

Molti critici hanno anche sbrigativamente dichiarato che l'unica funzione capace del Futurismo pittorico sia quella decorativa. È un riconoscimento importante. Caspita, tutta la grande arte del passato non ha fatto che decorare palazzi, regie e basiliche: è uno dei grandi scopi dell'arte, la sua funzione capitale.

E difatti le opere futuriste sono sempre colorate e originali, spesso volte piacevolissime e moderne sempre. Nemmeno io m'offendo né nego che ciascuna delle mie opere sia piena di senso decorativo, di senso armonico e di gradito fascino.

Questo però non toglie ad esse quel valore drammatico, intimo, di magia emotiva, di realtà trasfigurata e di intensità lirica che ben le distanzia da una semplice stilizzazione calligrafica, piatta, di pannello decorativo come troppo semplicisticamente vorrebbe classificarli certa critica affrettata e di partito preso.

È anche vero che i futuristi e i modernisti di avanguardia hanno conquistato tutto il terreno possibile nel campo delle Arti decorative, e ciò fu una logica conseguenza poiché i loro motivi e soggetti sono di netta ispirazione moderna. Questo importante primato nessuno ce lo toglie⁴⁸⁰.

deve includere il De Chirico e non pochi spunti decorativi si notano nelle tele di De Pisis. Vi sono dunque modi diversi di essere decorativi, ancorché il principio sia uniformabile ad un punto se astrattamente considerato»; S. Ceschi, *Sull'arte italiana alla Biennale di Venezia*, in «Rinascimento Italiano», agosto 1932, «Dobbiamo aggiungere una parola sui futuristi e non possiamo che ripetere quello che altra volta abbiamo avuto occasione di esprimere. Esclusi i sintetisti e gli aeropittori, cadiamo – nel resto – in una pseudo-arte che è esplicitamente cartellonistica. Quanto al sintetismo possiamo dire di trovarci nel primo stadio dell'opera d'arte: all'abbozzo. Per gli aeropittori e specie per Dottori, dobbiamo esprimere la nostra meraviglia nel vederli ancora inclusi nella schiera futurista. Se, ad esempio, ai quadri di Dottori leviamo i fasci incrociantisi di luci multicolori, abbiamo dei buoni lavori senza maschere di false denominazioni. Un'Annunciazione è opera ricca di delicato sentimento e di vivacità coloristica. Dobbiamo anzi dire – ad onor del vero – che il pregio maggiore delle opere cosiddette futuriste è tutto nella limpida e potente ricchezza della tavolozza – cosa difficilmente rintracciabile in tanti altri pittori».

⁴⁸⁰ F. Depero, *Discussioni futuriste sulla Biennale di Venezia. Modernità e aspirazioni artistiche fuori tempo*, in «Il Brennero», 24 luglio 1932.

È importante rilevare il tentativo di Depero nel sostenere il «valore drammatico, intimo, di magia emotiva, di realtà trasfigurata e di intensità lirica» delle opere futuriste, perché dimostra implicitamente quanto le accuse formulate dai detrattori del movimento marinettiano cogliessero una contraddizione profonda. La superficialità, il ricorso a immagini dai colori piacevoli e sgargianti che celano significati ermetici o, al contrario, didascalici – come nel caso delle esaltazioni aeromeccaniche – sono inadeguati a rappresentare le tensioni e intime contraddizioni della modernità. Molti futuristi non sembrano cogliere l'ambivalente natura del moderno rilevata già a metà del XIX secolo da Charles Baudelaire⁴⁸¹.

Anche nelle riviste internazionali i giudizi sulla compagine futurista sono piuttosto severi, come nel caso dell'articolo dello scrittore belga, ma italiano d'adozione, Léon Kochnitzky che confronta le opere di Miró e Gris con quelle di Dottori a tutto vantaggio delle prime, mentre le uniche parole d'elogio sono espresse verso la scultura di Mino Rosso:

Les trois salles futuristes se présentent un peu à la façon d'une rétrospective. Elles sentent leur vieux temps. L'*Aeropeinture* est une tentative intéressante, mais, jusqu'à présent, ses réalisations sont médiocres. On trouvera, je crois, plus de perspectives aériennes, d'«effets latéraux» et de «mouvements giratoires» dans un beau Juan Gris, plus d'espace dans un Miró bleu que dans toutes les toiles que rapporte M. Dottori sur son chevalet volant. Le sculpteur futuriste Mino Rosso expose une «Pianiste» faite en bois, aluminium et acier, je dirais plutôt en tronçons de piano: c'est un ouvrage très réussi, d'un galbe charmant⁴⁸².

In linea con la lettura che individuava nella regolarità dell'espressione e nel decorativismo i tratti salienti dell'esposizione futurista, sebbene considerati secondo una scala di valori opposta ai critici precedenti, è il giudizio di Piero Torriano su «L'Illustrazione Italiana»:

⁴⁸¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004, pp. 278-313; si vedano a riguardo: A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, il Mulino, Bologna 1993; G. Tomasella, *Avanguardia in crisi...* cit.

⁴⁸² L. Kochnitzky, *Le strapontin volant a Venise. Venise sauvée - La foire sur la Piazzetta - l'Exposition biennale - Le Rodin des gavroches - Peintres d'Italie*, in «Nouvelles Littéraires», Paris, 2 luglio 1932.

Di fronte a questa nuova coscienza estetica non si possono alla fine dimenticare quelli che ne furono precursori, i futuristi, che con la loro opera e la loro polemica tanto giovarono al rinnovamento. Essi sono come sempre presenti, con aspetti ormai consueti che potrebbero anche sembrare sorpassati. Nondimeno si vedono ancora tra loro figure vivacissime e geniali: Prampolini creatore inesauribile di ritmi e allusioni plastiche, Depero fecondissimo e prestigioso inventore di geometrie ornamentali. I loro dipinti sembrano, dalle pareti, rovesciare cascate di forme rutilanti e multicolori che, a questi tempi foschi, riescono veramente piene di giocondità e di consolante ottimismo⁴⁸³.

Enrico Prampolini e Depero, quest'ultimo in forma minore, sono riconosciuti come gli esponenti di maggior rilievo nelle sale del futurismo italiano⁴⁸⁴, così, ad esempio, Margherita Sarfatti definisce Prampolini come «buon pittore dimorante a Parigi» mentre Depero è «succoso e fantasioso»⁴⁸⁵; Ugo Nebbia, sulle pagine di «Emporium», vede «il solito eccitamento artificiale del futurismo: rianimato questa volta per un più sonoro e meno stridulo senso meccanico-decorativo, con cui sempre si definisce la tenace volontà di Depero; per qualche seducente, nei suoi stessi compromessi con la realtà, tentativo di superamento di essa, colle astrazioni di pittori della sensibilità di Prampolini o di Fillia, o di scultori che sanno mantenere desto l'interesse come Thayaht»⁴⁸⁶. Proprio

⁴⁸³ P. Torriano, *La XVIII Biennale veneziana. III. La pittura italiana*, in «Illustrazione Italiana», 10 luglio 1932.

⁴⁸⁴ S. Benco, *Pittori e scultori italiani d'oggi alla Biennale*, in «Il Piccolo», Trieste, 3 maggio 1932, «Non rimpiango affatto l'ora trascorsa coi futuristi, nelle loro tre sale separate. C'è tanto cerebralismo, tanta programmatica intellettuale, nella maggior parte della pittura che vediamo nelle sale italiane, da doverci sembrare ragionevole che essa continui ad avere sfogo nettamente astratto. Si nota bensì anche nei futuristi un'intenzione polemica di superare l'astrazione, di richiamarsi a un nuovo mondo concreto del quale essi sarebbero chiamati ad aprire le porte; e l'aeropittura di Prampolini, artista senza dubbio di molto ingegno, offre contemporaneamente problemi astrologici al cervello e armonie pittoriche alla sensibilità. Le eleganti spirali che ritmano le opere di Benedetta, gli elementi coloristici di Dottori, di Tato (i futuristi si restringono in questa mostra ai loro migliori), temperano, ma non rinnegano, la proiezione astratta che resta il carattere di tutto il gruppo; e i sistemi di linee e di coni luminosi coi quali il Depero costruisce il suo mondo sono molto gradevoli come superfici decorate, ma si apprezzano come concetti soltanto quando l'autore ve li ha spiegati. E non si può dire che essi non siano ingegnosi».

⁴⁸⁵ M.G. Sarfatti, *La diciottesima Biennale a Venezia*, in «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», giugno 1932.

⁴⁸⁶ U. Nebbia, *La diciottesima Biennale. Gli italiani*, in «Emporium», vol. LXXV, n. 450, giugno 1932, pp. 352-353.

alle opere di Ernesto Thyaht sono riservate le entusiastiche considerazioni di Wanda Bruschi, moglie di Raffaele Gorjux, direttore della «Gazzetta del Mezzogiorno»:

A qual punto possa arrivare la forza delle nuove idee possiamo vederlo nella mostra futurista, dove la scultura vi dà la forma plastica in alluminio del «Tuffo» che, gridino pure tutti i secoli passati messi insieme, è veramente un capolavoro; come bellissime sono le tre targhe in alluminio che formano il trittico dell'amicizia opere tutte di Ernesto Thyaht che ha – è inutile negarlo – toccato il segno. Come è inutile ormai negare l'inconfondibile potenza espressiva di Depero e l'interesse dell'aeropittura come nuove visioni da nuovi punti di vista, con le mutevoli luminosità che solo la moderna civiltà poteva scoprire⁴⁸⁷.

XIX Biennale (1934)

Nonostante l'aumento del numero degli espositori⁴⁸⁸ e la riproposizione di una mostra aeropittorica le insistenti accuse di déjà-vu rivolte alle sale futuriste nel 1932 non ebbero luogo alla XIX Biennale di Venezia. Anzi, se si esclude la dura reprimenda di Mario Sironi, rivolta piuttosto ai privilegi espositivi concessi ai futuristi che ai loro valori artistici, la critica si rivelò generalmente favorevole.

Di particolare interesse, anche per la raffinatezza e l'ampiezza delle riflessioni, sono gli articoli di Raffaele Calzini su «Il Popolo d'Italia», quotidiano milanese fondato da Mussolini – in precedenza feudo critico di Margherita Sarfatti –, e di Maria Accascina, storica dell'arte napoletana, ma siciliana d'adozione, allieva di Adolfo Venturi, su «Il Giornale di Sicilia»⁴⁸⁹. Calzini afferma che il futurismo è giunto a «un momento critico del suo sviluppo». Si trova infatti a dover scegliere l'orizzonte all'interno del quale tracciare la propria evoluzione, poiché sono emersi con chiarezza due indirizzi difficilmente conciliabili: l'uno caratterizzato dalle ricerche d'avanguardia destinate a

⁴⁸⁷ W. Gorjux, *La Biennale Veneziana e il nostro avvenire nell'Arte*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 12 giugno 1932.

⁴⁸⁸ Gli espositori futuristi nel 1932 sono 18 mentre nel 1934 ben 40.

⁴⁸⁹ Si veda a riguardo *Maria Accascina e Il Giornale di Sicilia*, a cura di M.C. Di Natale, 2 voll., S. Sciascia, Caltanissetta 2006-2007.

ristrette *élite*, l'altro, invece, rappresentato da quel genere d'aeropittura che Marinetti definisce "documentaria", fondata su una sintassi figurativa tradizionale:

Il futurismo è giunto a un momento critico del suo sviluppo: si direbbe incerto tra due opposte vie, rinunciare allo splendido isolamento che gli conservò fino ad oggi i caratteri e lo spirito, o farsi anzi più ristretto e più ortodosso. Politica di espansione o di raccoglimento? Il polimaterismo corrisponde a un desiderio aristocratico di selezione, l'aeropittura a un bisogno di espansione e quasi di popolarità. Il polimaterismo cerca la ragione d'essere e di polemizzare nelle novità del mezzo espressivo: l'aeropittura nel soggetto; ma l'espressione è lasciata ai mezzi normali della pittura passatista. Quelle visioni dall'aeroplano che primo tentò circa dieci anni fa il Newinson inglese, gli italiani: Benedetta, Fillia, Dottori, Bruschetti, Diulgheroff, Tato, sviluppano e risolvono con nuovi ardimenti, quasi accompagnando l'evoluzione meccanica e il grande progresso dell'aviazione.

L'aeropittura è la più leggibile delle pitture futuriste, questo spiega anche le ragioni del suo successo. E poiché è sempre l'artista che insegna a vedere, gli aeropittori controllando le emozioni visive che si provano volando, suggeriscono emozioni di colori e di forme a quanti, fino a ieri, non vedevano dalla carlinga che un grigio e uniforme distendersi di piani. L'aeropittura è legittimamente futurista anche perché utilizza innovazioni pittoriche risalenti ai tempi aurei di Boccioni ossessionato dal desiderio di togliere immobilità e staticità alle arti plastiche (pittura, scultura, bianco e nero) per imprimere alla statua, all'immagine dipinta o incisa, spirali e curve di movimento.

Così le sovrapposizioni di immagini, o simultaneità che assomiglia al sovrapporsi di diverse pose sopra una stessa lastra, rende bene la sensazione di velocità che all'occhio umano ancora inesperto vieta di separare e isolare immagini che scorrono davanti alla retina, a velocità di duecento, trecento, chilometri l'ora. Sono all'avanguardia nomi già noti nel futurismo: Fillia, Dottori, Tato dove mi pare che Dottori è il più lirico, il più stupito, Fillia il più spettrale e Tato il più epico. Egli è anzi più di tutti «poeta del motore» e del volo in un'esaltazione della macchina dominatrice degli spazi. Ha evidenti e bellissime sensazioni di volume in moto e di masse colorate in prospettiva: e rende appunto epicamente lo sforzo dell'elevazione e della velocità; ma quando, tra cinquant'anni, le velocità degli apparecchi saranno moltiplicate e le loro proporzioni cresciute in modo inimmaginabile queste

pitture conserveranno il loro senso eroico o non sembreranno un po' ingenuie ed eccessivamente fuori moda?⁴⁹⁰

Anche se Calzini non lo afferma esplicitamente è chiaro che le correnti dominanti all'interno del movimento futurista sono quelle del polimaterismo di Prampolini e dell'aeropittura didascalica e "cartellonistica" di Tato. Rispetto a quest'ultima, inoltre, il critico de «Il Popolo d'Italia» coglie le potenzialità seduttive verso l'immaginario popolare e, al contempo, sembra conscio delle analogie tra il linguaggio pubblicitario, che inizia a servirsi ampiamente della tecnica del fotomontaggio, e la cosiddetta *simultaneità* futurista, ormai depotenziata semanticamente rispetto al dinamismo plastico boccioniano. La domanda posta da Calzini rispetto al rischio di inattualità e ingenuità a cui sarebbero andate incontro nel tempo le immagini aeropittoriche, legate a doppio nodo all'esaltazione di mezzi tecnologici destinati all'obsolescenza, appare – almeno per una gran parte di esse – profetica. Un altro interessante spunto di riflessione offerto dal critico del giornale milanese è il rapporto dell'aeropittura con la tradizione. Marinetti, nell'introduzione alla sala futurista pubblicata nel catalogo ufficiale della mostra, dichiara che l'antecedente storico degli aeropittori va ricercato in «quell'eroico artista veneziano che, dopo aver riprodotto la piazza S. Marco dall'alto di un pallone, sprofondò con una nave da guerra italiana mentre combatteva e dipingeva insieme la battaglia di Lissa»⁴⁹¹. A parte l'esaltazione della «nostra razza», che «andò erigendo sempre più i suoi pennelli verso lo Zenit», e del modello dell'artista-combattente, che verrà riproposto durante la guerra in Africa Orientale attraverso la figura di Mario Menin, Marinetti sembra ricorrere alla tradizione ottocentesca per disinnescare le polemiche sul primato aeropittorico sollevato, ad esempio, da Gino Albieri già nel 1931⁴⁹². Calzini coglie l'occasione per precisare come un antecedente della pittura aerea futurista sia ravvisabile piuttosto nelle visioni dall'alto delle città italiane, come quella di Venezia realizzata da Jacopo de' Barberi, già piuttosto diffuse a partire dal

⁴⁹⁰ R. Calzini, *Cronache della XIX Biennale. Ultimo sguardo alla Sezione italiana*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 22 settembre 1934.

⁴⁹¹ F.T. Marinetti, *Mostra degli aeropittori futuristi italiani*, in *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1934 (II ed.), p. 172.

⁴⁹² G. Albieri, *Chi ha creato la nuova arte italiana? Lettera aperta del primo aeropittore a F. T. Marinetti*, in «Il Giornale della Domenica», 8-9 febbraio 1931.

Cinquecento⁴⁹³. Rispetto all'aeropittura quel senso di «già visto» più volte rilevato dalla critica coeva è comprensibile, oltre per l'esponenziale ripetizione di motivi iconografici, anche alla luce del ricorso, palese ma sottaciuto dai futuristi, a una tradizione pittorica e grafica ben consolidata, come nel caso ricordato da Raffaele Calzini; al contempo, è da rilevare come l'utilizzo di stilemi del linguaggio futurista e cubista, atti a dinamizzare le immagini, fosse sempre più connotato in modo superficiale e non strutturale, tanto da conferire, insieme a un acceso cromatismo, quell'aspetto decorativo spesso rilevato dai commentatori coevi⁴⁹⁴.

Particolarmente affascinante è la lettura delle sale futuriste proposta da Maria Accascina che ricorre all'episodio ariostesco del viaggio di Ruggero sulla Luna per spiegare come l'esperienza aerea abbia ridato il senno perduto ai futuristi, cioè abbia permesso loro di ritornare agli schemi rappresentativi più tradizionali senza tuttavia ridursi al «consueto laghetto ed alberello sbilenco e collinetta verdeggianti». L'allieva di Venturi è

⁴⁹³ Sulle immagini delle città si veda da ultimo *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 8 febbraio - 18 maggio 2014), a cura di C. De Seta, Skira, Milano 2014.

⁴⁹⁴ Si vedano U. Ojetto, *Pittori italiani*, in «Corriere della Sera», Milano, 3 giugno 1934, «Perfino qualche futurista, tra quelli più attenti ed esperti, s'è avveduto di questa necessità di meditare e di concludere, e taluni dipinti di Prampolini, di Fillia, di Tato, astratti nell'invenzione e soltanto allusivi, prendono lo spettatore pel buon mestiere che rivelano, per la finezza degli accordi cromatici e il garbo dell'arabesco. Una volta, persuasi che anche in arte contano le opere e non le intenzioni, ci siamo provati a parlare del valore soprattutto decorativo della pittura futurista, da Depero a Prampolini. Naturalmente i futuristi ci hanno risposto che non avevamo capito niente. Visto che questo non essere capito è da trent'anni una delle loro forze e che l'avvenire è loro per definizione, anche noi ci affidiamo, perché ci si dia torto o ragione, all'avvenire: e intanto pace agli uomini di buona volontà, cioè, almeno, di buone intenzioni. Volpi e Maraini devono, se hanno accolto qui i futuristi, pensarla come noi»; F. De Maria, *Problemi di tecnica e d'ispirazione*, in «L'Ora», Palermo, 22-23 giugno 1934, «Più gradevoli certo e più originali dei tre quarti dei cosiddetti novecentisti si presentano ancora i futuristi. Essi segnano almeno un distacco netto dall'arte che li precede, non hanno contatti, non hanno compromessi. Essi non deformano la natura, ma la trasformano. Non riproducono la natura affatto, ma certe sensazioni di cui non riescono a trasmettere che una minima parte. Ma perlomeno i loro quadri hanno, non di rado un reale valore decorativo. Piacciono; se non piacciono, divertono. Mentre i loro più seri colleghi novecentisti annoiano, seccano malettamente [sic!] l'anima, danno coi loro quadri e le loro statue a una sala un senso lugubre di collezione anatomica, di feti e pezzi patologici sotto spirito, i futuristi comunicano gaiezza. Vedono il mondo da ebbri mentre quelli lo vedono da paranoici e da psicoastenici. De Pero, Fillia, Benedetta, Prampolini, ma soprattutto Dottori e Tato con le loro figurazioni meccaniche, sono pittori di talento e uomini di spirito».

disinteressata agli aspetti contenutistici delle rappresentazioni futuriste mentre si dimostra particolarmente sensibile al dato formale, sicché per spiegare la sintesi rappresentativa che permea le aeropitture di Tato ricorre all'esempio della pittura orientale – discutibile sotto il profilo storiografico ma efficace per la suggestione. Il giudizio è comunque positivo tanto da farle augurare che una mostra di aeropittori potesse essere organizzata a Palermo, affinché «una buona folata di vento» facesse «cadere qualche ultima foglia dimenticata sui rami»:

Ora che i futuristi sono passati dalla terra al cielo e ippogrifi novelli vanno ricercando il senno smarrito nelle regioni iperboree, e ora, che hanno trasportato colori e pennelli nella carlinga degli aeroplani ora, essi fanno da padroni.

Senza controllo senza rimbrotti ed accuse dei poveri bipedi terrestri, essi aquilotti gagliardi possono muovere a tutte le conquiste. L'azzurro è il loro mondo e dall'alto, tra le nuvole mostruose e dinamiche essi possono guardare e rendere città capovolte, campanili cascanti, alternanze di luci e saettanti colori. Sulla terra erano esaltati e pazzi, ma nel cielo diventano savi. – Variato il punto di osservazione, capovolto il centro di visibilità, guardando dall'alto il basso mentre per tutti i secoli abbiamo guardato dal basso in alto, che cosa ci darà questa pittura che ha per palazzo una carlinga, per tendine le nuvole, per motore il vento? Ora Carlo Cocchia si diverte a trapanare il suo cielo, Crali fa la rivoluzione dei mondi. Dibosso [sic!] fa le visioni sintetiche e simultanee dei paesaggi italiani, Oriani un paesaggio interplanetario e una sintesi cosmica, Prampolini, inutile dirlo si accinge alle trasfigurazioni dei paesi, all'autoritratto cosmico, alla metamorfosi geologica, e se resta in terra, fa il mimetismo di oggetti.

Valgano i titoli delle opere e le intenzioni. Le intenzioni sono approvabili e suscitano il più entusiastico consenso basta con questa terra dove è segnata all'uomo la sua stretta via, basta con questa realtà ormai conosciuta fino all'exasperante certezza; ma su per i cieli nell'azzurro infinito nel mondo del mutevole e del sogno!!!

Ma, sulle pareti colle di pitture dove ci allegria la multiforme gradazione di azzurri e di squarci di luce noi, ancora bipedi statici, non riusciamo ad intendere che pochi quadri, ed accettiamo con compiacenza il quadro di Tato: Me ne frego.

Il titolo spavaldo e irruente è dato ad una vasta tela dove un velivolo, grigia massa metallica capovolgendosi inoltra e si attuffa in un anello di azzurro che è voragine immensa. Il quadro fu dipinto pensando ad un squadrista ma questo non c'interessa, c'interessa il rendimento di questa brutalità di materia

che appiomba nell'infinito suggerito con due toni di azzurro e di verde in un modo così rapidamente sintetico quale troviamo soltanto nella pittura orientale.

Tato ha altri quadri: «Splendore meccanico, il Gigante e Pigmeo, il Calambrone», ed è in tutti questo contrasto tra l'acciaio e l'aria, tra la materia che pesa e aggrava il fluido atmosferico. In questo modo l'aeropittura è accettabile e in verità preferibile al consueto laghetto ed alberello sbilenco e collinetta verdeggiante.

Incerto tra gli estremi futuristi e la tradizione, ma dotato di qualità pittoriche gradevolissime appare Gerardo Dottori, assai gradevole se rende valli e laghi, se rende paesi visti dall'alto con una limpidezza di tinte forse eccessiva. Interessante è il giuoco di nuvole che si avanzano come aerei serpenti soffici e bianchi nell'infinito, nell'opera di Benedetta.

Frammentaria è invece l'opera di Fillia che passa dalle costruzioni metafisiche quindi incomprensibili che ricavano un altro ordine di studio alle visioni pittoriche del castello di Lerici o di altre aeropitture anche queste audaci e interessanti. Certo S. E. Marinetti ha aperto un immenso campo di studio e di ricerca, ma speriamo sia fatta con serietà e con gusto e sia resa ogni emozione con sincerità e con evidenza e sia ricercata, in quel mondo dell'infinito, altra fonte d'infinita bellezza.

Non vedrei male una mostra di aeropittori a Palermo. Non sarebbe una buona folata di vento, per far cadere qualche ultima foglia dimenticata sui rami?⁴⁹⁵

Se Emilio Zanzi parla di «rivelazione, umana e chiara, del miglior futurismo»⁴⁹⁶, considerazioni opposte e severe sono quelle di Carlo Carrà⁴⁹⁷ (che vede «un mondo

⁴⁹⁵ M. Accascina, *La Pittura Moderna alla 19^a Biennale Veneziana*, in «Il Giornale di Sicilia», Palermo, 13 maggio 1934.

⁴⁹⁶ E. Zanzi, *Gl'italiani alla XIX Biennale di Venezia*, in «Gazzetta del Popolo», 12 maggio 1934.

⁴⁹⁷ C. Carrà, *La XIX Biennale di Venezia. Parere sulla sezione italiana*, in «L'Ambrosiano», 24 maggio 1934, «In quanto alle tre sale riservate ai cosiddetti «aeropittori», è superfluo avvertire che il visitatore poco al corrente ha la sensazione di trovarsi come davanti ad un mondo franato. Maraini, nella sua introduzione del catalogo se la cava in modo allusivo e poco persuasivo che questi e i pochi altri che si attardano in formule astratte “sembrano quasi degli estranei accolti a bella posta come termini di confronto”»; U. Nebbia, *La diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in «Emporium», n. 474, giugno 1934, p. 326-327, «Non ritengo affatto indispensabile stabilire certi estremi: ma, se si vogliono, in qualche modo, ravvisare le tendenze più contraddittorie dell'attuale Biennale, mi pare che i citati esempi possano benissimo servire. Qualche acuta astrazione di Paresce, come le solite più o meno squillanti illusioni futuriste d'affidare alla povera nostra materia le più

franato») e Ugo Nebbia, accomunati dal ritenere l'esposizione dei seguaci di Marinetti un corpo estraneo rispetto all'orientamento generale della mostra.

XX Biennale (1936)

Alla Biennale del 1936 i giudizi sulla mostra futurista, ospitata nel padiglione Sovietico, celebrano soprattutto le opere dei pittori combattenti in Africa Orientale⁴⁹⁸, in

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

⁴⁹⁸ G. Avon Caffi, *Uno sguardo alla XX Biennale internazionale d'arte di Venezia*, in «Il Regime Fascista», Cremona, 31 maggio 1936, «I futuristi, guidati giovanilmente da F. T. Marinetti, hanno preso d'assalto il padiglione della Russia, che quest'anno si è data alla latitanza. L'interesse maggiore ed immediato di questa mostra è dato dalle impressioni di guerra che espongono tre futuristi, combattenti in Africa Orientale. La Camicia Nera futurista Menin, che combatté a fianco del suo capo Marinetti al passo Uarieu, riusciva ad interpretare bravamente sei scene di guerra vissuta e combattuta: il movimento delle masse è reso dinamicamente, la lotta è espressa nervosamente e con vigore, l'atmosfera del paesaggio africano nell'ora ardente della battaglia è efficacemente creata dai toni rosso-blu dominanti. Altrettanto notevoli sono le impressioni di guerra in A.O. di M. Baldassari e di Domenico Belli. Benedetta ha una interpretazione mistica di paesaggio e *Cime arse di solitudine*; Tato ottiene degli ottimi effetti specialmente in *La donna scarlatta*, *Motodinamismo*, *Canta-motore-va* e in *Aeropittura*, dove riesce a fondere in chiara sintesi potenza e poesia. Mino Rosso si fa notare per le sue decorative interpretazioni delle forme umane; Armando Dal Bianco per una bella sintesi di legionari ed operai in A.O.; Pippo Oriani specialmente per *Contrasti plastici* che tratta con finezza di tinte. L'arte sacra futurista è bene rappresentata da Abbatecola e da una piccola mostra retrospettiva del compianto Fillia, le cui otto tele testimoniano il tormento dell'artista nel cercare «simultaneità e compenetrazione di tempo spazio nell'al di là così definitivamente conquistato da lui», come scrive commosso il suo maestro Marinetti»; R. Calzini, *Sua Maestà il Re inaugura a Venezia la XX Biennale salutato da imponenti manifestazioni d'entusiasmo e di fede*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 2 giugno 1936, «Così, nel padiglione futurista, F.T. Marinetti ha riunito la produzione ispirata alle recenti battaglie (diremmo alle “ultime ore”) della grande guerra coloniale. Menin, Baldassari e Belli sono all'avanguardia di questo vibrante giornalismo pittorico come ieri sulle ambe. Il linguaggio futurista (come nella precorritrice *Battaglia di Adrianopoli*) si presta bene a schematizzare l'opera dei moderni congegni bellici. Di A.C. Ambrosi [sic!] notevole il

particolare quelle del padovano Mario Menin⁴⁹⁹ esaltato da Marinetti per aver «simultaneamente» combattuto e tratto «note pittoriche sotto il fuoco nemico nella ormai leggendaria difesa di passo Uarieu dove 3000 Camicie Nere della Divisione “28 Ottobre” al comando del generale Somma circondate e dominate durante tre giorni e tre notti dal tiro dei due Eserciti di Ras Cassa e Ras Sejum senz’acqua e con scarse munizioni si svincolavano e vinsero»⁵⁰⁰. Persino Carlo Carrà, solitamente avverso ai futuristi, inserisce Menin, Oriani e Costa – a fianco di Renato Guttuso, Afro Basaldella, Corrado Cagli e Fausto Pirandello – nell’elenco dei più promettenti giovani emersi dalla rassegna veneziana. Sulle pagine di «Emporium» anche Giuseppe Marchiori, dopo aver constatato i limiti evidenziati dai partecipanti ai concorsi indetti dalla Biennale, nota come «un’aderenza più completa al nostro tempo, un più fervido entusiasmo, una educazione estetica molto più matura» sia dimostrata dai tre futuristi, che «potrebbero

Bombardamento in Africa Orientale e di Oriani: *Fantasia di dubat*. Vedremo negli anni prossimi fin dove, all’immenso arricchimento territoriale dell’Italia con l’annessione dell’Etiopia, seguirà un arricchimento spirituale non solo nel campo sociale e politico (dove è già visibile e potente); ma anche nel campo artistico quale avvenne per esempio a Roma dopo le conquiste egizie e orientali, in Spagna dopo la scoperta delle Indie Occidentali e in Francia dopo l’occupazione dell’Algeria»; G. Pensabene, *La XX Biennale a Venezia. Nel padiglione italiano altri pittori*, in «Il Tevere», 12 giugno 1936, «Per i futuristi questa Biennale è importante, per l’ispirazione, data dalla Guerra d’Africa. Essa ha rivoluzionato tutto: tecnica e tavolozza: un nuovo filone di pittura è nato e si è svolto “Il combattimento di Debrambà” al quale il pittore Menin prese parte come volontario, insieme a Marinetti, è reso con una serie di notazioni rapide, libere da ogni vincolo cubistico: una lunga fila di rocce rosse, altissime, sulle quali si trova il nemico: in basso, a ondate l’avanzata dei nostri; un mare di nuvolette da tutte le parti, in basso e sulle cime. Oriani dipinge caverne piene d’ombre calde avvolte tutt’attorno dal paesaggio rossiccio: nell’aria infocata il contrasto dei corpi neri e dei mantelli bianchi diventa abbagliante. Infine Fides Testi, in un’atmosfera gialla e in una visione allucinante di occhi di felini e di tronchi d’alberi, coglie una di quelle rivelazioni rapide dei paesi equatoriali, che si presentano qualche volta alla fantasia coll’evidenza della realtà».

⁴⁹⁹ P. Scarpa, *La XX Biennale d’arte internazionale. Prime impressioni di una rapida corsa attraverso i diciassette padiglioni della mostra d’arte*, in «Il Messaggero», Roma, 31 maggio 1936, «La sezione dei futuristi quest’anno si presenta di eccezionale interesse perché in essa, tra l’altro, sono esposte le opere del pittore Menin eseguite durante la battaglia del Tembien. La drammaticità degli episodi cui partecipò anche Marinetti, ordinatore della presente mostra, è pienamente resa con un dinamismo efficacissimo e con un cromatismo suggestivo».

⁵⁰⁰ F.T. Marinetti, *Padiglione del futurismo italiano*, in *XX Esposizione Biennale Internazionale d’Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936, pp. 179-180.

con risultati migliori adattare all'affresco le loro esasperate immaginazioni»⁵⁰¹. Anche Pippo Rizzo, che aveva lasciato il futurismo agli inizi degli anni Trenta per approdare sulla sponda novecentista, scrive un ampio e dettagliato articolo, pubblicato su «L'Ora» di Palermo, in cui elogia in particolar modo i quadri di Menin, che sono «la novità più importante della mostra [futurista]», e traccia una panoramica delle personalità artistiche più interessanti all'interno della compagine marinettiana, dai più noti Dottori, Fillia e Prampolini, ai meno celebri Ambrosi, Bruschetti, Oriani e Thayaht:

Nella sede del padiglione russo si è collocato quest'anno il futurismo Italiano.

La prima volta che il futurismo entrò in blocco alla Biennale di Venezia trovò in questo padiglione la sua sede.

In questo padiglione sono riunite le opere dei pittori e scultori futuristi militanti.

Soltanto Depero espone per conto suo nel padiglione Italiano.

La prefazione al catalogo dell'accademico Marinetti (per noi è sempre Marinetti) è interessante per lo spirito giovanile con cui descrive sinteticamente le battaglie africane in A.O. combattute e vinte per la difesa di Passo Narien [sic!] con la divisione «28 Ottobre» in cui si trovava al suo fianco il pittore futurista Menin che fra una battaglia e l'altra prendeva appunti pittorici sotto il fuoco delle mitragliatrici. Tutto ciò ha un valore morale grandissimo tanto più che alcuni di questi disegni di guerra esposti in questo padiglione furono portati personalmente da Marinetti il quale per centinaia di chilometri ha custodito questo rotolo di carta contenente i disegni colorati della camicia nera Menin.

Questi quadri trionfano oggi nel padiglione futurista e sono la novità più importante della mostra e dobbiamo dire con piacere che queste impressioni di battaglie e di esercito in movimento sono vive ed efficaci pieni di buon gusto.

Accanto a queste notevoli opere altre di vari artisti sono degne di rilievo e di segnalazione.

⁵⁰¹ G. Marchiori, *La biennale veneziana*, in «Emporium», n. 501, settembre 1936, p. 126, «Questo esperimento [il concorso dell'affresco] è stato utile, se non altro per correggere concezioni errate e per distogliere i giovani dal facile diletterismo e avviarli al duro esercizio dell'arte, con una opportuna preparazione. Un'aderenza più completa al nostro tempo, un più fervido entusiasmo, una educazione estetica molto più matura dimostrano invece in alcuni futuristi come Menin, Franco Costa e Pippo Oriani, che potrebbero con risultati migliori adattare all'affresco le loro esasperate immaginazioni».

In pittura v'è Ambrosi che si presenta con un gruppo di dipinti di buoni valori pittorici altre volte abbiamo segnalata la sua intelligente versatilità per alcuni accordi di colori.

Alessandro Bruschetti ha trovato una sua originale interpretazione decorativa di soggetti mistici che lo avvicinano molto a Dottori.

Il Bruschetti ha una buona «Simultaneità della Resurrezione».

Il pittore Fillia, da poco scomparso, è rappresentato con otto dipinti quasi tutti d'ispirazione religiosa. Egli aveva trovato uno stile suo personale, lo perfezionava gradatamente sicché le sue ultime produzioni avevano raggiunto quel mistero che l'autore si prefiggeva.

Gerardo Dottori con la sua «Madonna del Balilla» avvolta in una luce misteriosa a dischi concentrici, fa fede alla sua arte e al suo stile, da anni conosciuto. È uno dei pochi pittori futuristi che sa dare alle sue composizioni armonia e lirismo decorativo, sicché la sua arte appare sempre gradevolissima ed elegante.

Le otto pitture di Pippo Oriani, altro pittore che abbiamo seguito, sono il risultato di un'interpretazione che dà agli oggetti, al paesaggio, creando arabeschi e ritmi di figure e di forme.

Enrico Prampolini con i sei piccoli quadri che rappresentano dei veri deliziosi gioielli anche per coloro che non sappiano andare oltre al fattore visivo [...]. La personalità di Prampolini è ormai inconfondibile e il futurismo italiano trova in lui l'intelligente suo esponente.

Le sculture di Ernesto Thyaht come «Pallacorda» e «Assalto» rese con semplici interpretazioni plastiche di movimenti, hanno per noi valore decorativo assai raffinato.

Espongono in questo padiglione Benedetta Andreoni Domenico Belli Caviglioni Diulgheroff, Vittorio Meschini Ugo Porro [sic!] Giuseppe Preziosi, Mino Rosso, Tato, Sides [sic!] Testi ecc.

Molti di questi artisti presentano delle aeropitture trasfigurate e realiste, altri si sono dedicati all'arte sacra, taluni svolgono temi astratti. Ma non si potrà negare a questi artisti l'aspirazione e l'evolversi e al perfezionamento delle loro esperienze pittoriche e plastiche⁵⁰².

Rispetto a questo generalizzato entusiasmo intorno alle opere d'ispirazione bellica e africana una voce fuori dal coro è rappresentata da Guido Minchilli. Infatti, in un articolo dedicato a *Il Futurismo alla XX Biennale* egli valuta i dipinti di Menin e Oriani come non degni di particolare attenzione e si interroga, non senza un fondo di ironia, se

⁵⁰² P. Rizzo, *Il Padiglione del bianco e nero e del futurismo italiano alla XX Biennale d'arte a Venezia*, in «L'Ora», 18 giugno 1936.

sia «mai possibile che il soldato italiano, anche... se futurista, si distragga [...] quando micidiale è la lotta». L'articolista de «La Gazzetta del Mezzogiorno» dimostra maggiore interesse verso le composizioni di Benedetta «*“Cime arse di solitudine”* e *“Interpretazione mistica d'un paesaggio”*, [che] impressionano favorevolmente per la delicatezza di concezione e la fluidità delle tinte», e le opere postume di Fillia, che egli considera «il migliore successo di tutta l'esposizione», nonché l'«efficace sintetismo lineare» di un'opera di Renato Di Bosso, *Legionari in marcia*, «ottimo esemplare della tendenza rivoluzionaria in scultura che, come tutti ormai sanno, si presta meglio ad espressioni d'un semplicismo estremamente rigoroso»⁵⁰³. Lo scrittore e giornalista Ottorino Passarella, sulle pagine de «Il Gazzettino di Venezia», considera le opere dei futuristi prive di «conquiste nuove» e sostanzialmente «sovrapponibili» a quelle esposte negli anni precedenti, dimostrando tuttavia un giudizio piuttosto incerto e attardato su posizioni conservatrici. Infatti alcune tra le opere più innovative come ad esempio quelle di Regina Bracchi vengono considerate «bizzarrie di cartonggio lucidato a porporina», mentre i lavori futuristi più apprezzati sono quelli che recuperano la sintassi della rappresentazione mimetica, esorcizzando le inquietanti deformazioni: «E quale rapporto c'è tra le sculture di Mino Rosso, che sembrano forme di cera in liquefazione, moccoli sgocciolanti, e il garbo, sia pure strano, di *“Carro d'assalto vittorioso”* di Giovanni Korompay? Tra il paesaggio visto dall'aeroplano, col lago che si incastona nel verde come una pietra, zaffiro e smeraldo, il borgo lì vicino, le strade segnate come nastri bianchi in *“Aeropittura”* di Tato e le informi, amebiche immagini di Franco Costa?»⁵⁰⁴.

XXI Biennale (1938)

Se alla Biennale del 1936 i futuristi avevano incontrato il favore della critica con opere che celebravano nell'immediatezza degli eventi le gesta militari in Africa Orientale e contribuivano ad alimentare l'immaginario coloniale di matrice esotista, alla successiva esposizione veneziana, quella del 1938, il reiterato impegno propagandistico esteso anche allo scenario bellico spagnolo non generò analoghi consensi, anzi la maggior

⁵⁰³ G. Minchilli, *Il Futurismo alla XX Biennale*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 23 luglio 1936.

⁵⁰⁴ O.L. Passarella, *Arte italiana alla XX Biennale*, in «Il Gazzettino di Venezia», 7 giugno 1936.

parte dei giudizi concordò nel considerare il futurismo come un movimento artistico ormai concluso. Perentorie sono le parole di Giuseppe Marchiori, nei suoi interventi su «Il Polesine fascista» e su «Emporium»: dopo aver decretato il fallimento dei concorsi alla Biennale, egli propone l'idea di una mostra «davvero storica» che partendo dal «Futurismo di Carrà, Soffici e Severini» – si noti l'assenza di Balla e Boccioni – «attraverso i filoni più ricchi, agli artisti più rappresentativi dell'Italia moderna» conduca «a una sintesi panoramica», in grado di orientare «una volta per sempre quel pubblico, al quale le mostre dovrebbero servire per la formazione di un gusto, aggiornato e preciso»; e soggiunge: «L'attuale mostra sembra fatta apposta per confondere le idee. Né si giustifica una simile scelta col promettere dei “turni” di artisti per le Biennali future. I “turni” vanno bene nell'organizzazione del lavoro industriale, non per le cose che appartengono allo spirito»⁵⁰⁵. Sebbene Marchiori assegni, come altri del resto, un importante ruolo storico al futurismo, ritiene altresì che il contributo vitale del movimento marinettiano allo sviluppo delle arti in Italia e in Europa si sia esaurito nel 1915, lettura che, come è stato più volte rilevato⁵⁰⁶, caratterizzerà gran parte della storiografia sul futurismo sino almeno agli anni Settanta e Ottanta. Di conseguenza, il

⁵⁰⁵ G. Marchiori, *La XXI Biennale di Venezia. La solenne apertura e le caratteristiche della grande Mostra*, in «Il Polesine fascista», Rovigo, 2 giugno 1938, «I concorsi hanno fallito il loro scopo. Non hanno rivelato un solo nome nuovo. Ma non è da credere per questo che l'arte italiana sia in declino. È vero il contrario. Artisti ne abbiamo, e ben degni del nostro tempo, e ben noti anche ai dirigenti della Biennale. Io pensavo a una mostra davvero storica, che partisse dal Futurismo di Carrà, Soffici e Severini, per arrivare, attraverso i filoni più ricchi, agli artisti più rappresentativi dell'Italia moderna, a una sintesi panoramica, che avrebbe orientato una volta per sempre quel pubblico, al quale le mostre dovrebbero servire per la formazione di un gusto, aggiornato e preciso. L'attuale mostra sembra fatta apposta per confondere le idee. Né si giustifica una simile scelta col promettere dei “turni” di artisti per le Biennali future. I “turni” vanno bene nell'organizzazione del lavoro industriale, non per le cose che appartengono allo spirito».

⁵⁰⁶ Mi riferisco in particolare agli studi di Enrico Crispolti: E. Crispolti, *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*, in «Notizie», II, Torino, aprile 1958 (poi ripubblicato in Id., *Il mito della macchina...* cit., pp. 245-267; Id., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 225-246); Id., *Aspetti del secondo futurismo torinese. Cinque pittori ed uno scultore: Fillia, Mino Rosso, Diulghero, Oriani, Alimandi*, Costa, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962), a cura di E. Crispolti, A. Galvano, F.lli Pozzo, Torino 1962, in particolare pp. 1-12. Per una sintesi della “fortuna” critica del cosiddetto Secondo futurismo si vedano anche G. Bartorelli, *Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001; A. Cibir, *Corrado Forlin e il Gruppo futurista Savarè*, Scripta, Verona 2012.

critico rodigino definisce l'aeropittura come un'arte che «non va oltre un banale verismo postimpressionista e fotografico» e con asprezza – ma in parte anche con lucidità critica – afferma che «è inutile salire a mille metri d'altezza, quando non si ha la capacità di creare nelle smisurate altezze della fantasia pura»; l'unica eccezione tra i futuristi, per Marchiori, è rappresentata da Enrico Prampolini che, «tra i provinciali che lo circondano, fa la figura dell'europeo. Infatti le sue astrazioni sono ricche di gustose qualità illustrative»⁵⁰⁷. Va rilevato che l'artista modenese era, tra i seguaci di Marinetti, l'artista più apprezzato dalla critica coeva⁵⁰⁸.

Gaetano Savelli annota laconicamente che «i futuristi son rimasti quelli che erano, senza alcuna novità interessante»; mentre le sintetiche e positive aggettivazioni utilizzate da Giuseppe Avon Caffi verso la «dinamica falange» marinettiana sfociano in una chiusa

⁵⁰⁷ G. Marchiori, *La ventunesima Biennale veneziana*, in «Emporium», n. 6, giugno 1938, p. 290, «Tutti conoscono ormai la storia del futurismo. Nessuno si sogna di negare il contributo vastissimo dato dai futuristi italiani al avanguardismo europeo. Ma il suo ciclo si chiude nel 1915. Oggi il futurismo appare superato da un ben diverso indirizzo dell'arte. Né possono servire a dargli nuova vita i numerosi manifesti marinettiani. L'aeropittura non va oltre un banale verismo postimpressionista e fotografico. È inutile salire a mille metri d'altezza, quando non si ha la capacità di creare nelle smisurate altezze della fantasia pura. Enrico Prampolini, tra i provinciali che lo circondano, fa la figura dell'europeo. Infatti le sue astrazioni sono ricche di gustose qualità illustrative».

⁵⁰⁸ A. Margotti, *La XXI Biennale Internazionale d'Arte. la pittura italiana*, in «La Stirpe», giugno 1938, «Nella sezione dei futuristi, Gerardo Dottori, Tato e Prampolini sono quelli che hanno fantasia e vivacità più spiccata e che mantengono sempre battagliero questo reparto, che ci ricorda le polemiche non solo chiassose ma, sotto taluni punti di vista, feconde e proficue»; *La XXI Rassegna dell'arte mondiale che il Ministro Bottai inaugura oggi alla presenza dei Duchi di Genova*, in «Gazzetta di Venezia», 1 giugno 1938, «Le sale segnate coi numeri 41, 42 e 43 raccolgono l'esposizione dei "Futuristi aeropittori d'Africa e Spagna", i quali, inquadrati da F.T. Marinetti in numero di 29, tendono ad affinare la loro sensibilità pittorica in sempre nuove esperienze. Tra essi si incontrano, accanto ai neofiti, nomi assai noti come quelli di Gerardo Dottori, di Fasullo, di Tato e di Prampolini. Oltre ai dipinti sono due aerosculture nelle quali Mino Rosso descrive un "Volo di squadriglia" ed un "Bombardamento aereo in campo abissino»»; G. Avon Caffi, *La XXI Biennale d'Arte di Venezia*, in «Il Regime Fascista», Cremona, 2 giugno 1938, «La rassegna dell'arte contemporanea, contenuta nel Palazzo d'Italia, si chiude con la mostra dei futuristi aeropittori d'Africa e Spagna. F. T. Marinetti ha schierato a Venezia la sua dinamica falange, ponendovi alla testa Enrico Prampolini, "aeropittore cosmico", Gerardo Dottori, "aeropittore spiritualista", Tato con i suoi "Urbanisti obliqui", A.G. Ambrosi con i suoi quattro aeroritratti. Mostra viva e vibrante di accordi cromatici, che continua egregiamente la... tradizione futurista».

dal gusto ironicamente amaro: «mostra viva e vibrante di accordi cromatici, che continua la... tradizione futurista»⁵⁰⁹.

Di un ritorno alla «restaurazione della forma e del colore» e di un «aumento della “figura”» nelle sale futuriste parlano, rispettivamente Gherardo Ugolini e Ivanoe Fossani, il primo vagheggiando il momento in cui il «manipolo di valorosi ricercatori» guidati da Marinetti, «toccando con la mano impetuosa il sacro suolo dell'antichissima Italia, si ricomporranno a classica serenità»⁵¹⁰, il secondo scorgendo in essi i segni di un processo «lento, ma sicuro» che li porterà ad abbandonare «il simbolo», gli «involucri della metafisica» e «le soluzioni algebriche»⁵¹¹.

⁵⁰⁹ G. Avon Caffi, *La XXI Biennale d'Arte...* cit.

⁵¹⁰ G. Ugolini, *Fantasie sulla biennale veneziana*, in «Scuola italiana moderna», 5 settembre 1938, p. 549, «Fino a che punto gli artisti italiani sentono che è l'ora del neo classicismo, ossia del ritorno all'umanità? Diciamolo subito che tutta la biennale ci parla di restaurazione della forma e del colore, riportandoci a un desiderio di vera bellezza umana, dopo tentativi di disumanizzazione che sono, anche, atteggiamenti esterofilii. S.E. Marinetti afferma “*I tradizionalisti continuano a difendere la loro arte tradizionale ma non tocchino, per carità, gli aero-pittori*”, ma guida un manipolo di valorosi ricercatori che fra qualche anno, toccando con la mano impetuosa il sacro suolo dell'antichissima Italia, si ricomporranno a classica serenità».

⁵¹¹ I. Fossani, *Sguardo d'insieme della XXI Biennale di Venezia*, in «Gazzetta», 2 settembre 1938, «Buon segno è l'aumento della “figura” e dei soggetti a sviluppo legato. Anche il futurismo è in via di evoluzione. Il processo è lento, ma sicuro. La sua pittura sta abbandonando il simbolo, esce dagli involucri della metafisica, e abbandona le soluzioni algebriche. Fondamento della sua natura è sempre la simultaneità, ma chi sappia guardare bene, soprattutto nell'aeropittura, non fatica ad intravedere linee e volumi di paesaggio, interpretazioni realistiche di atmosfere, precisazione solida delle cose, ricerca fisionomica delle persone».

Ricorrenze stilistiche e iconografiche nelle opere futuriste alle Biennali (1930-1942)

L'arte plastica futurista, afferma indiscutibilmente con le opere raccolte in questa XVII Biennale, ancora una volta i caratteri intrinseci d'italianità, le fonti pure d'ispirazione dei pittori futuristi che non subiscono affatto influenze straniere, ma al contrario, il continuo plagio fra gli artisti stranieri, di alcuni nostri atteggiamenti plastici, delle nostre imprescindibili qualità di inesauribili creatori.

L'esaltazione plastica del *dinamismo*, di cui qui vediamo i primi saggi in ordine storico. Dal famoso *Canino al guinzaglio* (1912) di Balla, con le ricerche di divisionismo plastico per la successione delle immagini in movimento, alle quindici opere di Gino Severini datate anche esse dal 1912 al 191[?] dove questo maestro di principii e teorie, attesta con squisita sensibilità coloristica e acuta invenzione di ritmi simultanei, tutta l'ampiezza di orizzonti scoperti da lui per l'evoluzione della pittura contemporanea.

Russolo si attarda in compiacenze di accordi cromatici a ritmi semplici, giocando di trasparenze e riflessi⁵¹².

L'esposizione del 1930 è uno snodo cruciale nella storia delle partecipazioni futuriste alla Biennale. Le accuse di esterofilia rivolte ai seguaci di Marinetti vengono esorcizzate dalla presenza alla mostra di alcuni tra i maestri che contribuirono all'affermazione del futurismo nella prima metà degli anni Dieci: Balla, Russolo e Severini. Sono i futuristi di quella generazione – secondo Prampolini – ad aver influito sull'arte d'avanguardia europea e ad aver esercitato sui giovani un magistero garanzia di italianità. Oltre ai dipinti storici, i tre artisti esposero anche opere più recenti, Balla inviò *Sincero e falso* (fig. C 5) e *La signora Bionbruna* (fig. C 6), mentre Russolo e Severini⁵¹³ presentarono rispettivamente *Bolle di sapone* (fig. C 86) e alcuni lavori

⁵¹² E. Prampolini, *I futuristi alla XVII Biennale Veneziana. 100 opere - 40 artisti - la sala Prampolini*, in «L'Impero d'Italia», Roma, 18 maggio 1930.

⁵¹³ Severini aveva scritto la presentazione in catalogo e aveva esposto alla mostra futurista svoltasi presso la Galerie 23 in rue la Boétie a Parigi. Si veda *Peintres futuristes italiens*, catalogo della mostra (Paris, Galerie 23, 27 dicembre 1929 - 9 gennaio 1930), Paris 1929. Alla mostra parigina Prampolini espose i *Paesaggi femminili* del 1929 poi presentati a Venezia; e così molte delle opere esposte alla Biennale da Severini, Russolo, Balla, Prampolini, Depero, Marasco, Dottori, Fillia, Pozzo, Ciacelli, Diulgheroff, Munari, Oriani provenivano proprio dalla mostra parigina.

relativi agli affreschi realizzati nella chiesa di Semsales in Svizzera (fig. 35)⁵¹⁴, fra cui *I quattro evangelisti* e la *Tribuna di Senzales*.

Sotto il profilo stilistico il futurismo degli anni Trenta conserva traccia solo parziale della lezione di Giacomo Balla che lasciò il movimento agli inizi degli anni Trenta⁵¹⁵. Come ha rilevato Enrico Crispolti si possono inoltre riscontrare in misura marginale debiti linguistici verso il dinamismo plastico boccioniano in Mino Rosso e, in forma perlomeno implicita, in Ambrosi e Crali⁵¹⁶. Una più chiara aderenza ai principi tecnici dell'artista scomparso nel 1916 si possono invece notare nel dipinto *Bar* (fig. D 41) di Aldo Fiozzi, artista mantovano che agli inizi degli anni Venti si era avvicinato al dadaismo e aveva realizzato sotto l'influenza di Kurt Schwitters anche opere polimateriche. Tuttavia, dopo circa cinque anni di inattività, egli tornava sulla scena futurista con un'opera per certi versi attardata e ormai estranea rispetto al contesto della mostra. All'estremo cronologico della XXIII Biennale risente in modo piuttosto esplicito del dinamismo plastico boccioniano anche *l'Aeroritratto simultaneo dell'aeropittore Crali* (fig. L 149) realizzato da Luigi Rapuzzi. I piani che costruiscono la figura al centro del dipinto sono intersecati e squadernati – sebbene con una deformazione e articolazione meno accentuate rispetto a quelle delle opere di Boccioni (si pensi ad esempio a *Materia*), mentre lo scorcio urbano sulla destra e gli aerei che circondano l'effigiato rimangono sostanzialmente in linea con i principi della *mimesis*. Il ricorso a elementi del dinamismo plastico come le linee forza, la compenetrazione e la simultaneità dei piani è adottata, come si accennava, sia dal veronese Alfredo Gauro Ambrosi che dal goriziano Tullio Crali, sebbene entrambi, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, abbandoneranno sempre più i residuali elementi d'astrazione e di

⁵¹⁴ Si veda a riguardo G. Nicodemi, *Artisti contemporanei: Gino Severini*, in «Emporium», a. XVI, n. 6, giugno 1940, pp. 281-290.

⁵¹⁵ G. Balla, *Futuristi e futuristi*, in «Perseo», Milano, a. IV, n. 3, 1 febbraio 1937. La lettera di Balla a «Perseo» è datata 20 gennaio 1937. Su Giacomo Balla si vedano *Giacomo Balla (1871-1958)*, catalogo della mostra (23 dicembre 1971 - 27 febbraio 1972), a cura della Soprintendenza alle Gallerie Roma II Arte Contemporanea, De Luca Editore, Roma 1971; F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Electa, Milano 2007; *Balla. La modernità futurista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 febbraio - 2 giugno 2008), a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Skira, Milano 2008.

⁵¹⁶ E. Crispolti, *Svolgimenti del futurismo. Il futurismo negli anni Trenta*, in *Gli anni Trenta*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengario, 27 gennaio - 30 aprile 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 175-199; il testo è stato poi ripubblicato: Id., *Svolgimenti del futurismo negli anni Trenta*, in *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 280-310.

deformazione in favore di una pittura più aderente al dato referenziale. In altri termini si ha l'impressione che molti artisti della cerchia marinettiana, sebbene da un lato rifuggano gli espliciti rimandi alla tradizione attraverso citazioni palesi di opere antiche, dall'altro recuperino in forma sempre più consistente gli elementi costitutivi della rappresentazione mimetica, a cui gli stilemi del dinamismo plastico vengono applicati per conferire in modo talvolta superficiale un aspetto di modernità. Gli elementi strutturali delle opere futuriste degli anni Dieci vengono risemantizzati in quelle aeropittoriche che mantengono tuttavia – secondo la critica coeva – un aspetto simile a quello di pannelli decorativi⁵¹⁷. Come ha rilevato Giovanni Lista i futuristi recuperano, attraverso le percezioni dinamiche offerte dal volo aereo, la tradizione prospettica rinnovandola e inserendosi così nell'alveo dell'italianità⁵¹⁸. Il percorso di Ambrosi negli anni Trenta è sotto questo profilo esemplare. In un'opera come *Aerofecondità* (fig. D 62) esposta alla Biennale del 1932, l'artista scaligero struttura l'immagine su linee a spirale e circolari concentriche da cui originano piani a raggiera, secondo un linguaggio ancora memore del dinamismo plastico boccioniano. Il dipinto è iconograficamente affine a *Maternità aeronautica*, esposto da Ambrosi alla Galleria Pesaro nel 1931⁵¹⁹. Tuttavia, nel quadro della Biennale, la connotazione erotica è meno esplicita, poiché la postura del diafano corpo femminile, interposto tra paesaggio e velivolo, è più composta rispetto al quadro precedente, che sembra invece citare, forse in modo inconscio, *L'origine du monde* di Gustave Courbet. L'associazione di metafore erotiche all'universo meccanico non è un'invenzione di Ambrosi, ma origina dagli scritti marinettiani – si pensi a *L'alcova d'acciaio*, libro pubblicato nel 1921⁵²⁰ – e persiste

⁵¹⁷ Sotto questo profilo G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo...* cit., p. 206, sostiene che «La prima corrente dell'aeropittura futurista, quella a tema aviatorio o d'osservazione aerea di Crali, Tato, Di Bosso, Bruschetti e altri, finisce per stabilire anche un rapporto con la *low culture* dei fumetti e del cinema popolare».

⁵¹⁸ G. Lista, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia. Die Revolte der Avantgarde*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2008. Il testo è la riedizione del volume Id., *Le futurisme: création et avant-garde*, L'Amateur, Parigi 2001.

⁵¹⁹ Queste tematiche le troveremo sviluppate da Tullio Crali in un dipinto presentato a Venezia nel 1940 come *Seduttore di nuvole* (fig. I 22).

⁵²⁰ Si veda D. Cammarota, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Skira, Milano 2002, p. 73. La sovraccoperta del libro realizzata da Renzo Ventura fu in seguito censurata proprio per gli espliciti riferimenti erotici. Infatti l'immagine rappresentava l'amplesso tra l'autoblindo di Marinetti e un corpo femminile nudo.

nell'immaginario futurista lungo tutti gli anni Trenta, come testimoniano i versi di *Aerosensualità* di Piero Anselmi, apparsi su «Futurismo» nel febbraio del 1933: «Uomo e apparecchio s'ubriacano di sensazioni [...] | Carne e apparecchio sublimano odori d'un erotismo complesso, nuovissimo | [...] L'atmosfera s'infiama. Brucia come un'alcova. | Ora, l'apparecchio, non è che un lirismo erotomane, sovreccitato da una dose troppo abbondante di sogni; una convulsione di sensi metalli nubi. | [...] L'elica è un pollice nuovo per una plastica nuova. | Il suo turbinare scolpisce l'azzurro. Ne ricava due corpi perfetti. | Nudi. Di donna. | È il richiamo della terra nei cieli»⁵²¹. Una riproduzione di *Aerofecondità* fu pubblicata sullo stesso giornale nel novembre del 1932 a suggello della fortuna riscossa dal dipinto alla XVIII Biennale, dove era stato acquistato dal Ministero delle Corporazioni.

Tuttavia se nei dipinti realizzati da Ambrosi sino al 1936 possiamo ravvisare impliciti rimandi al dinamismo plastico boccioniano, come la compenetrazione dei piani e le linee-forza, posteriormente a questa data notiamo una revisione linguistica tendente a rimuovere i residuali brani di astrazione, sintesi e geometrizzazione, in favore di una più chiara corrispondenza al dato referenziale; cosicché il principio della simultaneità, nell'accezione di una fusione delle dimensioni spaziale e temporale, diventa l'unico legame con la teoria e la prassi pittorica futuriste degli anni Dieci. È tuttavia da rilevare che la simultaneità, così intesa, era ormai ampiamente diffusa anche nella sintassi iconica destinata a un pubblico popolare, trovando applicazione dalle *affiches* alle copertine dei periodici, sino ad altri contesti della comunicazione visiva destinata alle masse.

Tra anni Venti e Trenta per alcuni futuristi, come ad esempio Fortunato Depero, l'aspetto decorativo dell'opera d'arte è in realtà un valore da salvaguardare. Egli insiste sul valore assoluto dell'arte pubblicitaria, innalzandola a essenza dell'espressione artistica: «tutta l'arte dei secoli scorsi è improntata a scopo pubblicitario: esaltazione del guerresco, del religioso; documentazioni di fatti, cerimonie e personaggi nelle loro vittorie, nei loro simboli, nei loro gradi di comando e di splendore – anche i loro prodotti eccelsi erano in simultanea glorificazione»⁵²² e così Giacomo Balla: «bisogna

⁵²¹ Traggo la citazione da P. Anselmi, *Velivolare. Poesie futuriste*, a cura di P. Azzolini, Edizioni della Vita Nova, Verona 2009, pp. 67-68.

⁵²² F. Depero, *Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista. Glorie, prodotti e arte del passato e del presente stile futurista – precursori – plagiari*, in *Numero unico futurista Campari 1931*, Ditta Davide

concludere che i manifesti *réclame* dei cinema sono assai più originali e interessanti [delle opere tradizionali]»⁵²³. Da qui alla celebrazione delle personalità illustri nella società contemporanea – capitani d'industria ed esponenti del regime – il passo è breve. Inoltre, per Depero l'arte pubblicitaria corrisponde a precisi valori estetici: «i futuristi stilizzarono le loro composizioni con uno stile violentemente colorato; con una plastica riassuntiva e geometrica moltiplicarono e scomposero i ritmi degli oggetti e dei paesaggi per accrescere la dinamicità»⁵²⁴. Anche il decorativismo, di cui il movimento era stato accusato già nel corso della Biennale del 1926, è invece – per l'artista trentino – un elemento di cui fregiarsi: «tutta la grande arte del passato non ha fatto che decorare palazzi, regge e basiliche; è uno dei grandi scopi dell'arte, la sua funzione capitale. E di fatti le opere futuriste sono sempre colorate e originali, spesso volte piacevolissime e moderne sempre»⁵²⁵. La grafica e l'arte pubblicitaria di Depero rientrano indubbiamente fra gli esiti più elevati raggiunti dagli esponenti del movimento marinettiano dopo la prima guerra mondiale. Tuttavia è altrettanto evidente che lo stile sintetico, colorato e originale di Depero abbia dimostrato dei limiti nell'incarnare al meglio gli aspetti retorici, “drammatici” del linguaggio di propaganda. Molti critici coevi associavano infatti il decorativismo futurista all'idea di superfluo e lo ritenevano inadatto a sostenere il registro elevato dei soggetti storici e politici. Lo stesso artista trentino sembra rendersene conto: «Questo [il senso decorativo] però non toglie ad esse quel valore drammatico, intimo, di magia emotiva, di realtà trasfigurata e di intensità lirica che ben le distanzia da una semplice stilizzazione calligrafica, piatta, di pannello decorativo come troppo semplicemente vorrebbe classificarle certa critica affrettata e di partito preso»⁵²⁶.

Nel 1936 Ambrosi espone alla Biennale «*Noi tireremo diritto*» (fig. 7)⁵²⁷, un'opera in cui egli unisce al ritratto realistico di Mussolini stilemi derivati dall'estetica boccioniana

Campari & Co., Milano 1931, ora in F. Depero, *Ricostruzione e meccanizzazione dell'universo. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2012, p. 135.

⁵²³ G. Balla, *Arte fascista ed esposizioni*, in *Arte fascista...* cit., p. 63.

⁵²⁴ F. Depero, *Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista...* cit., p. 136.

⁵²⁵ Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.8.1.5.15, F. Depero, *Discussioni futuriste sulla Biennale di Venezia. Modernità e aspirazioni artistiche fuori tempo*, in «Il Brennero», 24 luglio 1932.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ Le opere esposte alla Biennale del 1936 da Alfredo Gauro Ambrosi (1901-1945) sono: *Madonna di Loreto*, «*Noi tireremo diritto*», *Scendendo in città dal cielo*, *Bombardamento in A.O.* Si veda a riguardo:

con la funzione di accrescere la dinamicità dell'immagine. Il dipinto, sia nel soggetto propagandistico – la glorificazione del condottiero a capo dell'esercito – sia nelle soluzioni stilistiche, presenta significative analogie con il *Ritratto di L. Trotzky* (fig. 17) di Yuri Annenkov, esposto alla Biennale del 1924 nel padiglione dell'Urss. Il quadro dell'artista russo conobbe una discreta fortuna e venne riprodotto in riviste, cataloghi e opuscoli d'epoca. Tuttavia, la distanza cronologica – circa un decennio – fra il dipinto di Annenkov e quello di Ambrosi, ne rende improbabile una conoscenza da parte dell'artista scaligero. È tuttavia interessante rilevare il giudizio sul ritratto di Trotzky formulato da Vinicio Paladini nel suo volume sull'*Arte nella Russia dei Soviets*⁵²⁸. Paladini afferma che il dipinto ha suscitato simpatia presso il pubblico italiano «per quella sua grande somiglianza stilistica con il primo futurismo»⁵²⁹ da cui egli lo farebbe «direttamente discendere, più che dal cubismo»⁵³⁰. In particolare, l'artista russo si sarebbe servito «con grande abilità delle “compenetrazioni di piani” e delle “linee forza” Boccioniane, con un'abilità figlia di una gran maestria di disegno»⁵³¹. Di contro, «quello che in un certo senso dispiace – a Paladini – è un certo carattere cartellonistico dato dalle sproporzioni di questi tre elementi, figura, officine, cielo»⁵³². Infine, il futurista Paladini, qui in veste di critico, conclude: «credo che su questo abbia influito una certa necessità propagandistica che il quadro dovrebbe esercitare»⁵³³.

XX Esposizione Biennale...cit., p. 181. Si veda inoltre: ASAC, Ufficio trasporti, b. 24, fasc. Numero d'arrivo 501-502, A.G. Ambrosi, Contenuto: Noi tireremo diritto | Scendendo in città dal cielo | (Futurismo) | Madonna di Loreto | Bombardamenti in A.O. | (Futurismo) | 501-502 casse ritornate direttamente all'artista il 23/10/36. Lett. ds. di A.G. Ambrosi alla Segreteria della Biennale, Verona, 11 maggio 1936: «[f. 1] Verona 11/5/36 XIV | mi pregio comunicare che per invito di S.E. Marinetti ho inviata in data odierna N° 2 casse contenenti 4 opere per la SALA FUTURISTA. La mia notifica è già stata presentata a mezzo del movimento futurista. Unisco alla presente i titoli e prezzi dei quadri inviati. Con rispettosì ossequi, A.G. Ambrosi. [f. 2] UFFICIO SEGRETERIA DELLA BIENNALE D'ARTE = VENEZIA = | 1 “MADONNA DI LORETO” olio L. 1.500 | 2 “NOI TIREREMO DIRITTO” olio L. 1.500 | 3 “BOMBARDAMENTO IN A.O.” olio L. 2.200 | 4 “SCENDENDO IN CITTÀ DAL CIELO” olio L. 1.500 | Indirizzo per il ritorno Via Leoncino 16 – Verona – Pittore A.G. AMBROSI».

⁵²⁸ V. Paladini, *Arte nella Russia dei Soviets...* cit.

⁵²⁹ Ivi, p. 17.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² V. Paladini, *Arte nella Russia dei Soviets...* cit., p. 18.

⁵³³ *Ibidem*.

È probabile che tra le varie cause che portarono nella seconda metà degli anni Trenta a una progressiva eliminazione di alcuni stilemi dell'estetica boccioniana – come la compenetrazione dei piani e le linee forza – vi sia il tentativo, da parte di alcuni artisti marinettiani, di rispondere nella prassi alle critiche formulate dai detrattori del movimento. Infatti, i segni della cultura figurativa d'avanguardia erano associati da costoro sia a una componente deteriore del decorativismo, inadeguata a esprimere le istanze più nobili del genere storico e politico, sia a una derivazione allogena incompatibile con il fascismo.

Esemplare riscontro al rinnovamento stilistico operato da Ambrosi sono le varianti relative al dipinto *Forze fasciste di terra mare e cielo* (fig. F 3 [2]), presentato alla Mostra dei quarant'anni della Biennale nel 1935⁵³⁴. In una fotografia d'epoca (fig. F 3 [1]) l'opera presenta al centro, nella parte superiore, delle intersezioni di piani dai contorni geometrici e biomorfici che, insieme al particolare realistico di un'elica, evocano la forma di un aereo in volo. Nella versione del dipinto attualmente conservata presso il Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni tale destrutturazione e ricostruzione dello spazio è sostituita dalla rappresentazione realistica di un trimotore, del tutto simile a quello raffigurato, in basso a destra, in uno dei quadri esposti alla Biennale del 1942, *I «Ca 101» in A.O* (fig. L AER 84)⁵³⁵. L'impossibilità di analizzare direttamente l'opera impone una sospensione del giudizio, ma sia che si ipotizzi una variante eseguita sullo stesso dipinto, sia che ci si trovi di fronte a un quadro creato *ex novo* sul modello

⁵³⁴ Le opere esposte da Ambrosi alla Mostra dei quarant'anni della Biennale sono: *Duce* (1935), *Tristezza di Natura morta* (1934), *Forze fasciste di terra mare e cielo* (1934), *Aerovita* (1935), *«1920»* (1935). Si veda: *Mostra dei quarant'anni...* cit., p. 139. Si vedano inoltre: ASAC, Ufficio trasporti, b. 20, Scheda di notificazione di A.G. Ambrosi, Quarant'anni d'Arte Veneta [...] | Titolo dell'opera: «1920» Pittura Politica | Genere dell'opera: Olio | Dimensioni in metri: 1,20 x 1,10 | Prezzo di vendita in lire italiane: 3500; Titolo dell'opera: Forze fasciste di terra - mare - cielo | Genere dell'opera: Olio | 1,08 x 1,45 | 3000; Titolo dell'opera: Ritratto fisico - psichico del Duce | Genere dell'opera: Olio | Dimensioni in metri: 1 x 1 | Prezzo di vendita in lire italiane: 2000; Titolo dell'opera: Tristezza della natura morta | Genere dell'opera: Olio | Dimensioni in metri: 1 x 1 | Prezzo di vendita in lire italiane: 2000; Titolo dell'opera: Apparecchio d'alta velocità | Genere dell'opera: Olio | Dimensioni in metri: 90 x 125 | Prezzo di vendita in lire italiane: 1200; Titolo dell'opera: Vita aerea Sintesi simultanee | Genere dell'opera: Olio | Dimensioni in metri: 120 x 145 | Prezzo di vendita in lire italiane: 3500 | Data 27 Febb. XIII 35.

⁵³⁵ L'opera è stata esposta alla Biennale del 1942.

iconografico precedente, possiamo notare con chiarezza il mutato orientamento stilistico dell'artista nella seconda metà degli anni Trenta⁵³⁶.

Un discorso analogo può essere esteso anche a Crali che nel 1936 presentava un trittico non ancora condizionato da quel filone dell'aeropittura che Marinetti, nell'introduzione al catalogo della Biennale del 1934, aveva definito come:

Un dinamismo impressionista ingenuo primitivo e trasfigurante di aeropittori che, nelle loro tele, animano motori fusoliere ali metalliche con bellezze a picco di città laghi mari campagne obliquità di raggi e ombre tramontanti ecc.⁵³⁷

Si tratta quindi di una rielaborazione del linguaggio impressionista sebbene «trasfigurato» da alcuni elementi di sintassi rappresentativa e da tematiche moderne. Va inoltre rilevato che, sempre nel catalogo della mostra del 1934, Marinetti insisteva sull'«occasionalità senza importanza dei contatti e contagi che sono avvenuti tra le avanguardie novatrici e l'ebraismo apatriottico e marxista» e sul valore fondamentale «di un movimento italiano di aeropittura che in pieno trionfo della meravigliosa aviazione fascista, si astrae dalle forme terrestri dipinte o cantate, per esprimere invece, dinamicamente senza analisi e con sintesi astratta, tutto il cielo esterno interno della patria»⁵³⁸. Ritornando alle opere presentate da Tullio Crali nel 1936, *I volatori* (fig. G 29), *I navigatori* e *I sommersi* (fig. G 31), notiamo, sebbene siano riconoscibili brani di realismo, come i volumi siano stati squadernati e intersecati tra loro in una composizione complessa e articolata. È invece sufficiente analizzare un dipinto come *Incunearsi nell'abitato* (fig. H 27), esposto alla Biennale successiva⁵³⁹, per comprendere

⁵³⁶ Non è stato possibile analizzare direttamente il dipinto, poiché nel corso di questi ultimi anni (2014-2015) le opere conservate presso i depositi del Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni di Trento hanno subito degli spostamenti. Ringrazio comunque per la disponibilità il responsabile del Museo e curatore delle collezioni Luca Gabrielli e la curatrice delle collezioni Neva Capra.

⁵³⁷ F.T. Marinetti, *Mostra degli aeropittori futuristi italiani*, in *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1934...* cit., p. 173.

⁵³⁸ Ivi, pp. 172-173.

⁵³⁹ L'identificazione del dipinto, che rimane comunque problematica, è stata compiuta sulla base di una riproduzione tratta dal volume *Alla XXII Biennale Internazionale d'Arte trionfa la mostra personale di Crali*, Venezia 1940 [ma in realtà 1941]. Il dipinto, molto simile a *In tuffo sulla città* esposto alla Biennale del 1940, è riprodotto con il titolo *In picchiata sull'obiettivo*. Una didascalia ne indica il proprietario in «Peirone - Torino» e la partecipazione alla «II Esposiz. Naz. Quadriennale d'Arte -

come l'artista abbia semplificato la struttura dell'immagine e ridotto in modo consistente gli elementi riconducibili al dinamismo plastico. Questo processo si radicalizza nelle opere presentate da Crali alle esposizioni veneziane negli anni Quaranta. Ne sono un chiaro esempio *Calando nel Golfo* (fig. 130), *Sfiorando la città* (fig. 125), *Prima che si apra il paracadute* (fig. 126), *Volo danzato sul nemico* (fig. 127) e *Decollo* (fig. 123), quest'ultimo in particolare, in virtù del marcato realismo – sostenuto da una tecnica pittorica virtuosistica – e dell'assenza pressoché totale di linee-forza, perviene a un risultato complessivo analogo a quello che si sarebbe ottenuto attraverso successive esposizioni di una lastra fotografica.

Sul finire degli anni Trenta e inizio Quaranta la prossimità di una parte della pittura futurista alle immagini di tipo “fotografico” risulta evidente anche in due opere esposte a Venezia nel 1940 da due artisti scaligeri del gruppo Umberto Boccioni: Renato Di Bosso e Verossi. Nel dipinto del primo, *Aeroritratto dell'aeropoeta Marinetti* (fig. 117), la figura del capo del futurismo si staglia in divisa coloniale al centro della composizione, mentre è impegnato in un'orazione o più probabilmente nella declamazione di brani poetici – come farebbe pensare l'inserimento nel quadro dei titoli di alcuni suoi scritti. La fonte utilizzata dall'artista scaligero per il ritratto di Marinetti è una fotografia (fig. 22)⁵⁴⁰, sul cui *verso* compare un'annotazione a matita: «Malcesine | Premio Goethe» e il timbro del fotografo «Luz» di Verona, elementi che inducono a ritenere l'immagine facilmente accessibile e fruibile all'artista. Nella parte superiore del quadro sono raffigurate in una prospettiva a volo d'uccello – o sarebbe meglio dire aerea – delle piramidi e delle costruzioni dall'impianto ortogonale, che rappresentano probabilmente la necropoli di Giza, allusione ai natali egiziani di Marinetti. A destra, sempre nella parte superiore, è invece tratteggiato Castel Sant'Angelo, che rimanda con chiarezza a Roma. Non è tuttavia un caso isolato, poiché lo ritroviamo, sempre alla Biennale del 1940, anche nella *Marcia su Roma* (fig. 157) di un altro futurista, Corrado

Roma». In realtà alla Quadriennale del 1935 le opere esposte da Crali sono *Aeropittura: uomo e cosmo e Profondità*. L'indicazione della presenza dell'opera alla Quadriennale del 1935 è probabilmente un errore, mentre sarebbe congruente identificarla con quella esposta alla XXI Biennale (1938) sia per il titolo (*Incunearsi nell'abitato*) sia per la proprietà di Giovanni Pejrone di Torino. Sull'acquisto dell'opera si veda anche: ASAC, Copialettere, reg. 265, Lett. di R. Bazzoni a T. Crali, Venezia, 12 agosto 1938, p. 85; Lett. ds. della Segreteria delle Biennale a T. Crali, Venezia, 16 settembre 1938, p. 312; Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Pejrone, Venezia, 1 ottobre 1938, p. 337.

⁵⁴⁰ Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Filippo Tommaso Marinetti Papers, Box 51, Folder 1957.

Forlin. Probabilmente l'immaginario futurista si era focalizzato su Castel Sant'Angelo perché su di esso affacciava la residenza di Marinetti, in Piazza Adriana. Piazza che era stata teatro della Prima mostra nazionale d'arte futurista nel 1933, a cui anche Di Bosso aveva preso parte, e che, di conseguenza, rappresentava icasticamente il futurismo romano.

È interessante rilevare come alcune visioni aeropittoriche colgano simbolicamente l'identità di un luogo, soprattutto se si tratta di una città, attraverso i suoi edifici-simbolo, prassi che permette agli artisti di reintrodurre elementi della tradizione e dell'identità nazionale normalmente banditi dal "canone" futurista. È in fondo anche questo un modo per ribadire l'italianità del futurismo.

Un ulteriore esempio di utilizzo di immagini fotografiche come fonte per la composizione pittorica è quello offerto da «*Non disturbare il pilota...*» (fig. 116) di Verossi, opera esposta alla Biennale del 1940⁵⁴¹. In questo dipinto, dalle superfici ben definite e rese attraverso una stesura regolare del pigmento che ne rileva l'andamento plastico, si possono scorgere lievi compenetrazioni di piani che non interferiscono sui connotati prevalentemente didascalici dell'immagine. La fonte iconografica, in questo caso, è tratta da una delle illustrazioni (fig. 23) che corredano il volume di Guido Mattioli su *Mussolini aviatore e la sua opera per l'aviazione*, pubblicato durante il XIV anno dell'era fascista e successivamente più volte ristampato⁵⁴². Le analogie con il dipinto di Verossi appaiono consistenti, soprattutto nel volto del pilota e nella struttura della cabina, sebbene non siano pedissequamente rispettate le dimensioni del busto e l'angolo di visione nel rapporto tra la testa e l'intelaiatura del parabrezza.

Questo ulteriore esempio palesa come alcuni futuristi, almeno nei casi citati, alla prova del quadro storico e di propaganda si siano arenati nel cortocircuito tra il linguaggio d'avanguardia e quello di massa. In particolare, Di Bosso e compagni in questa circostanza hanno non solo fallito nell'intento di rivoluzionare il ritratto "verista e statico", secondo gli auspici di Marinetti, ma hanno dimostrato, avvalendosi più o meno pedissequamente di riproduzioni fotografiche, ciò che forse non volevano ammettere a se stessi: cioè che lo *Zeitgeist* dell'era fascista era rappresentato più efficacemente proprio dalle immagini che volevano superare.

⁵⁴¹ Verossi (1904-1945) espone alla Biennale di Venezia del 1940 i dipinti: *Aeroritratto dell'aeropittore Di Bosso*, «*Non disturbare il pilota...*». Si veda *XXII Esposizione Biennale...* cit, p. 184. Si veda anche ASAC, Ufficio trasporti, b. 45, fasc. numero d'arrivo 416, Verossi.

⁵⁴² G. Mattioli, *Mussolini aviatore e la sua opera per l'aviazione*, Pinciana, Roma 1935-1936.

Rispetto all'aeropittura l'opera *Lo stormo* (fig. c 29)⁵⁴³ di Gerardo Dottori, esposta a Venezia nel 1930, fornirà un modello iconografico ampiamente imitato nel corso del decennio, quando – a partire dal 1931 – questo orientamento dell'arte futurista, diverrà il genere privilegiato dai seguaci di Marinetti. L'artista perugino aveva inserito nelle visioni dall'alto del paesaggio umbro che da tempo realizzava – si pensi al dipinto esposto alla Biennale del 1924 – una squadriglia in volo; le eliche degli aeroplani resi sinteticamente sviluppano linee-forza ad andamento spirale secondo una soluzione memore della lezione di Giacomo Balla. L'esperienza maturata da Dottori nella decorazione dell'Idroscalo di Ostia (1928-1929) si effonde in questo dipinto che, più dei precedenti veneziani di Azari e Marasco, segnerà in modo significativo l'iconografia aeropittorica.

Un altro artista che eserciterà un'importante influenza sulla generazione di pittori marinettiani attivi negli anni Trenta e Quaranta sarà Guglielmo Sansoni, in arte Tato⁵⁴⁴. Ad esempio, in *Paesaggio aereo* (fig. D 93), opera esposta nel 1932, l'artista aveva inserito a destra, sulla visione delle campagne dall'alto, il particolare di un elica che occupa una parte significativa del dipinto; questa soluzione iconografica è subito recepita da Alfredo Gauro Ambrosi che la ripropone in *Tristezza della natura morta* (fig. F 2), opera del 1934, presentata alla Mostra dei quarant'anni della Biennale. Una soluzione compositiva analoga si ritrova, seppur meno puntuale, anche nell'*Aeropittura* (fig. G 57) esposta da Giovanni Korompay nel 1936. Inoltre l'influenza di Tato sarà determinante tra i seguaci di Marinetti nell'affermazione di una pittura realistica fondata sulla *mimesis* del dato referenziale. Infatti nel 1934 l'artista presenta una piccola personale formata da cinque dipinti in cui i velivoli e le parti che li compongono, resi in

⁵⁴³ Nell'edizione della Biennale del 1930 *Lo stormo* di Gerardo Dottori aveva partecipato al concorso n. 12, a cui prendeva parte anche *Aeroplani* di Tato che vinse il premio. Tra le altre opere futuriste partecipanti ai concorsi c'erano anche *Velocità* dello stesso Dottori (n. 11), *S.E. Mussolini* di Giuseppe Pizzorni (n. 6), opera tuttavia non esposta, e *Maternità* di Enrico Prampolini (n. 3). Si veda ASAC, Copialettere, b. 209, Lett. di D. Varagnolo a E. Prampolini, Venezia, 8 settembre 1930, p. 345. Si veda inoltre ASAC, Scatole nere, b. 59, Lett. ds. di G. Dottori a Segreteria generale della Biennale, Perugia, 4 [?] agosto] 1930.

⁵⁴⁴ Su Tato, pseudonimo di Guglielmo Sansoni, si vedano: *Tato. Mostra personale di aeropitture futuriste di guerra*, catalogo della mostra, OND Ministero dell'Aeronautica, Roma 1941; Tato [G. Sansoni], *Tato racconta da Tato*, Casa editrice Oberdan Zucchi, Milano 1941; *Sessanta opere del maestro dell'aeropittura*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Russo, 5 - 28 febbraio 2015), a cura di S. Ventura, Palombi, Roma 2015.

modo “fotografico”, assumono una centralità assoluta nell’economia della composizione. L’iconografia di un’opera come *Splendore meccanico* (fig. E 76) verrà ripresa a distanza di anni, con lievi varianti e adattamenti, da Tullio Crali in *Seduttore di nuvole* (fig. I 22), esposta alla XXII Biennale, e da Renato di Bosso in *Aeropitture di macchine di guerra* (fig. L 59) presentata nel 1942 a Venezia. Un altro esempio dell’influenza esercitata da Tato sul filone «documentario» dell’aeropittura si può ravvisare nella citazione speculare del velivolo nel dipinto di Ambrosi *Attaccando la città nemica* (fig. L AER 86) di *Me ne frego e vado su* (fig. E 78) di Tato, opera esposta insieme a *Trimotore nel Calambrone* e a *Un sei motori su monti mare* (fig. E 75) nel 1934.

Esempi di queste reciproche influenze tra gli artisti marinettiani si potrebbero ravvisare in molti altri casi, a conferma di quella sensazione di *déjà-vu* già avvertita dai critici contemporanei e che aveva suggerito a Guttuso la definizione di «manierismo a base di spazi azzurri»⁵⁴⁵. In realtà, nel contesto di un gruppo così numeroso e chiuso – almeno apparentemente e ufficialmente – alle influenze della pittura coeva perché ritenuta conservatrice (quella italiana) o pericolosamente compromessa con il marxismo e il sionismo (quella straniera), le soluzioni iconografiche dell’aeropittura «documentaria» difficilmente poteva maturare soluzioni sempre originali, soprattutto per la continua e frenetica successione delle mostre. Anche se non mancano significative eccezioni come quelle delle tavole rotative di Renato Di Bosso, presentate alle Biennali del 1935 e del 1936.

Un filone completamente diverso nel contesto del gruppo marinettiano è rappresentato dalle ricerche condotte da Prampolini, Fillia e dagli artisti operanti nel contesto del futurismo torinese: Nicolay Diulgheroff, Ugo Pozzo, Mino Rosso, Pippo Oriani e Paolo Alcide Saladin⁵⁴⁶. In particolare, già nel corso della Biennale del 1930, si possono ravvisare nelle opere presentate da Prampolini e Fillia le influenze maturate a contatto con gli ultimi svolgimenti dell’arte parigina⁵⁴⁷. Infatti i due artisti frequentavano nella capitale francese gli ambienti d’avanguardia rappresentati dai gruppi di Cercle et Carré

⁵⁴⁵ R. Guttuso, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale...* cit., p. 51.

⁵⁴⁶ *Aspetti del Secondo Futurismo Torinese*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d’Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962), a cura di E. Crispolti, A. Galvano, Fratelli Pozzo, Torino 1962.

⁵⁴⁷ Enrico Prampolini vive a Parigi dal 1925 al 1937, mentre Fillia compie numerosi soggiorni nella capitale francese a partire dal 1926. Oriani, del resto, compie i primi viaggi a Parigi proprio intorno al 1930.

e dei surrealisti riuniti attorno ad André Breton, ma non sono da dimenticare anche i legami con gli altri artisti italiani residenti a Parigi come ad esempio i fratelli de Chirico. Sebbene i due artisti, come più in generale i futuristi, nutriranno posizioni critiche sia verso l'astrattismo, soprattutto per ciò che attiene l'esclusione di ogni rapporto con il dato referenziale, sia verso il surrealismo⁵⁴⁸, saranno comunque influenzati dalle ricerche che si svolgevano in Francia. Infatti sotto il profilo formale la svolta decisiva rispetto alle rigidità lineari dell'arte meccanica sarà rappresentata dall'introduzione di una spazialità indefinita ed enigmatica e dal ricorso a forme plastiche biomorfiche, sferiche e a sottili linee che evocano talvolta particolari anatomici ma anche profili d'aeroplani

Un filone completamente diverso nel contesto del gruppo marinettiano è rappresentato dalle ricerche di carattere maggiormente astratto condotte da Prampolini, Fillia e dagli artisti operanti nel contesto del futurismo torinese: Nicolay Diulgheroff, Ugo Pozzo, Mino Rosso, Pippo Oriani e Paolo Alcide Saladin⁵⁴⁹. In particolare, già nel corso della Biennale del 1930, si possono ravvisare nelle opere presentate da Prampolini e Fillia le influenze maturate a contatto con gli ultimi svolgimenti dell'arte parigina⁵⁵⁰. Infatti nella capitale francese, oltre ai fratelli de Chirico, i due artisti italiani frequentavano i gruppi d'avanguardia dei surrealisti riuniti attorno ad André Breton e di Cercle et Carré. Sebbene Fillia e Prampolini, come più in generale i futuristi, nutriranno posizioni critiche sia verso l'astrattismo, soprattutto per ciò che attiene l'esclusione di ogni rapporto con la realtà, sia verso il surrealismo⁵⁵¹, di cui criticano la componente marxista e psicanalitica, saranno comunque influenzati dalle ricerche che si svolgevano in quel periodo in Francia. Infatti sotto il profilo formale la svolta decisiva rispetto alle rigidità lineari dell'arte meccanica sarà rappresentata dall'introduzione di una spazialità

⁵⁴⁸ Si veda F. Livi, *Futurismo e Surrealismo. Riflessioni storiche e critiche*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 157-178.

⁵⁴⁹ *Aspetti del Secondo Futurismo Torinese*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962), a cura di E. Crispolti, A. Galvano, Fratelli Pozzo, Torino 1962.

⁵⁵⁰ Enrico Prampolini vive a Parigi dal 1925 al 1937, mentre Fillia compie numerosi soggiorni nella capitale francese a partire dal 1926. Oriani, del resto, compie i primi viaggi a Parigi proprio intorno al 1930.

⁵⁵¹ Si veda F. Livi, *Futurismo e Surrealismo. Riflessioni storiche e critiche*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 157-178.

indefinita ed enigmatica, da assemblaggi vicini alle soluzioni metafisiche, e dal ricorso a forme plastiche biomorfiche oppure primarie, come la sfera, che rimanda a significati simbolici e archetipici, dagli insondabili misteri dell'universo a quelli della maternità (religiosa o cosmica) rappresentata dal ventre femminile⁵⁵². A queste suggestioni, soprattutto tematiche, non sono tuttavia estranei anche altri sodali del gruppo futurista come, ad esempio, Gerardo Dottori e Benedetta. Sotto il profilo iconografico le novità introdotte alla Biennale da Prampolini e Fillia ricorrono nelle opere degli altri artisti con minor puntualità rispetto a quanto accade nel contesto dell'aeropittura "documentaria". Sicuramente la soluzione iconica proposta da Prampolini per rappresentare un aeroplano attraverso una sola linea che ne evochi il profilo, come nel dipinto *Itinerario plastico* (fig. C 62) esposto alla Biennale del 1930, troverà ampia fortuna nelle edizioni seguenti come si può notare, ad esempio, in *Paesaggio interplanetario* (fig. E 46) di Pippo Oriani e in *Più pesante dell'aria* (fig. E 29) di Fillia, esposti entrambi nel 1934. In quest'ultimo, in particolare, la sagoma dell'aereo, che in Prampolini era appena accennata, si dilata assumendo un valore primario nell'economia di una composizione estremamente raffinata che troverà successive elaborazioni in quadri come *Armonia spaziale* (fig. G 96 a) di Paolo Alcide Saladin esposto a Venezia nel 1936.

Le composizioni di arte sacra di Fillia, realizzate a partire dal 1931 e presentate in contesti espositivi differenti rispetto alla Biennale⁵⁵³, esercitarono una chiara influenza sull'artista pugliese Oronzo Abbatecola. Egli infatti inviò a Venezia nel 1936 una *Sacra famiglia* (fig. G 2) ispirata alla *Natività/Maternità mistica* che Fillia realizzò intorno al 1932 e che fu esposta (fig. G 48) proprio alla XX Biennale in occasione della mostra postuma dell'artista.

Nel corso degli anni Trenta il filone più astratto della pittura futurista, inaugurato da Prampolini e Fillia, trova un felice interprete in Bruno Tano che struttura, nella seconda

⁵⁵² Per un approfondimento sulle vicende artistiche di Prampolini, Fillia e dei futuristi torinesi in questo torno d'anni rimando agli studi di E. Crispolti, *Il secondo futurismo. Torino 1923-1938*, F.lli Pozzo, Torino 1961; F. Menna, *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967; E. Crispolti, *Il mito della macchina...* cit.; *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, a cura di S. Evangelisti, Mondadori-Philippe Daverio, Milano 1986; *Fillia. Fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, catalogo della mostra (Cuneo, San Francesco, 14 maggio - 30 giugno 1988), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1988; *Prampolini dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992), a cura E. Crispolti, Edizioni Carte segrete, Roma 1992; G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo...* cit.

⁵⁵³ Le opere di arte sacra di Fillia vengono esposte nel 1936 in una mostra postuma.

metà degli anni Trenta, alcune sue composizioni sulla sovrapposizione di piani dalle forme biomorfiche sospese in uno spazio indefinito. L'artista padovano – ma attivo nel gruppo maceratese – dopo aver esordito alla Biennale del 1934 con un'aeropittura fondata sulle ardite percezioni esperite durante un'*Evoluzione su grattacieli* (fig. E 73), presenta nelle edizioni successive dipinti più suggestivi come *Oasi* (fig. G 98) nel 1936, opera ben lontana dal filone dell'africanismo battagliaista rappresentato da Mario Menin, e *Respirare il mare volando* nel 1942, lavoro quest'ultimo accompagnato da nove disegni di grande fascino come, ad esempio, *Sogno di liberazione* (fig. L 170) che recupera forme espressionistiche dagli esiti inquietanti.

Negli anni Trenta appare invece sorprendente l'isolamento di Fortunato Depero. Tra gli espositori futuristi alle Biennali notiamo infatti come l'influenza esercitata dall'artista trentino sia estremamente limitata. Si possono notare, ad esempio, tracce del linguaggio deperiano nei volumi nitidamente delineati e nella forma ellittica ripartita a fasce nel dipinto *Ritratto sintetico di Benito Mussolini* (fig. H 38) di Corrado Forlin esposto nel 1938, ma realizzato alla fine del 1936. È già stato notato come Depero nel corso degli anni Trenta avesse diradato la propria partecipazione alle mostre nazionali ma, se questo è vero in generale, non si può trascurare il fatto che dopo il 1936 non esponga più con i futuristi, tranne l'eccezione della *Seconda mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle Arti* a Napoli dove, da catalogo, è presente con una *Composizione lunare*. Nel 1933 il segretario generale e il presidente avevano inviato all'artista trentino, scavalcando Marinetti, l'invito a esporre alla Biennale dell'anno successivo⁵⁵⁴. Tuttavia Depero non prese parte né a quell'edizione né alla Mostra dei quarant'anni, a cui era stato ugualmente invitato dalla segreteria. È invece significativo che nel 1936, l'anno in cui i futuristi occupano il padiglione dell'Unione sovietica, Depero esponga

⁵⁵⁴ MART, Fondo Fortunato Depero, Dep. 8.1.4.22, 1 f. Invito, «La Biennale di Venezia invita il Sig. Fortunato Depero alla XIX Esposizione Internazionale d'Arte che si terrà dal maggio al novembre 1934 A. XII», firmato G. Volpi, A. Maraini; Dep.8.1.4.23, Lett. ds. di A. Maraini a F. Depero, Venezia, 15 luglio 1933, «Egregio Signore, Ho il piacere di comunicarLe ch'Ella è invitata a partecipare alla XIX Biennale per la pittura. Le accompagno con questa il foglio d'invito, il regolamento e la scheda, pregandoLa di inviarci entro il termine prescritto la Sua cortese adesione. Il Segretario generale A. Maraini». In base agli elenchi degli inviti della Biennale il solo altro futurista invitato in un primo tempo era Fillia, si veda ACS, PCM, 1934-1936, fasc.14.1.283, 8 ff. dss., «Elenco degli invitati alla XIX Biennale di Venezia», «[f. 4] Piemonte [...] 6 Fillia | [f. 6] Veneto [...] 7 Depero».

autonomamente nella sala XLIV. Cerchiamo di comprendere quali siano le ragioni che hanno condotto a questa separazione.

Il 30 novembre 1935, Antonio Maraini invia a Depero una missiva circolare che illustra l'*iter* d'ammissione per le opere degli artisti non invitati⁵⁵⁵. Si tratta evidentemente di un malinteso, poiché, già nel giugno del 1935, il presidente dell'esposizione, Giuseppe Volpi, e lo stesso Maraini avevano firmato l'invito a prender parte alla XX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia che si sarebbe svolta l'anno successivo⁵⁵⁶. A giro di posta, il 7 dicembre, Depero risponde con fermezza da Serrada, dove si era ricongiunto alla moglie Rosetta dopo il deludente periodo romano e milanese⁵⁵⁷:

Serrada di Folgaria (Trentino)

7 · 12 · 1935 · XIV^o

Illustre onorevole Maraini,

Tempo fa Le avevo scritto a Venezia ciò che Le avevo chiesto a voce durante la sua visita a Trento.

In risposta ricevo oggi una sua lettera con firma stampata, che contiene una circolare che avevo appreso dai giornali, ma che francamente non mi riguarda perché io sono già in possesso dell'Invito Ufficiale da parecchio tempo, e non risponde perciò alla mia richiesta.

Immagino si tratti di equivoco.

Mi permetto perciò di ripeterLe la mia preghiera e precisamente: dato che le mie ricerche pittoriche sono improntate ad una sintesi realistica terrena e perciò in contrasto con le ricerche aeropittoriche astratte futuriste, desidero sapere se lo spazio abitualmente riservatomi nella sezione futurista posso ottenerlo a parte o meno. Naturalmente, mettendoci d'accordo sulla scelta delle opere.

⁵⁵⁵ MART, Dep.3.2.21.106, Lett. ds. di A. Maraini a F. Depero, Venezia, 30 novembre 1935.

⁵⁵⁶ MART, Dep.1.1.13, Invito, «La Biennale di Venezia invita il Sig. Fortunato Depero alla XX Esposizione Internazionale d'Arte che si terrà dal giugno al settembre 1936, A. XIV», firmato da G. Volpi e A. Maraini, giugno 1935.

⁵⁵⁷ Attraverso la corrispondenza con la moglie Rosetta Amadori si possono ricostruire gli avvenimenti dell'estate del 1935. Depero è inizialmente a Roma, dove attende il responso concorsuale per le decorazioni della stazione di Reggio Emilia. Si trasferisce in seguito a Milano, dove tenta vanamente di incontrare Giulio Barella, presidente della Triennale. A riguardo si vedano le lettere di Depero alla moglie: MART, Dep.3.3.1.16-18.

Lieto di avere una sua gentile risposta ringraziandoLa anticipatamente con i
più distinti ossequi di ammirazione
suo
F. Depero⁵⁵⁸

Al di là degli equivoci intercorsi tra Depero e Maraini, il dato di particolare interesse è la richiesta da parte dell'artista di esporre in uno spazio indipendente dalla sezione futurista in ragione di precise motivazioni artistiche. Depero, infatti, afferma l'incompatibilità tra le proprie ricerche «improntate ad una sintesi realistica terrena» e quelle «aeropittoriche astratte futuriste». I termini *realtà* e *astrazione* ricorrono sovente nella riflessione teorica dell'artista: sono infatti il tema centrale di un articolo apparso per la prima volta nel 1932 e riproposto con lievi varianti in pubblicazioni degli anni successivi⁵⁵⁹. La realtà percepita dall'uomo ha per Depero un valore 'ontologico' assoluto: «Anzitutto credo ad una base fondamentale, cioè alla realtà giornaliera, che ogni mattino vedo dalla finestra, che la sera godo in salotto o sul tavolo, che spesso vivo in campagna, nelle metropoli e sulle alte e incantevoli alpi del mio Trentino»⁵⁶⁰. La materia, sia come appare nelle forme naturali che in quelle plasmate dall'azione demiurgica dell'uomo, merita di trovare una collocazione nell'immaginario dell'artista e, in questo senso, le idee di Depero sono perfettamente coerenti con le posizioni degli altri futuristi:

⁵⁵⁸ MART, Dep.3.2.21.109, Copia di Lett. ms. di F. Depero ad A. Maraini, Serrada di Folgaria, 7 dicembre 1935.

⁵⁵⁹ MART, Dep.8.1.5.50, F. Depero, *Realtà e astrazione*, in «±2000. Arte, letteratura, teatro futurista», I, 1, Bari, 30 maggio [1932]. Si vedano inoltre: Id., *Realtà e astrazione*, in «Futurismo 1932, Anno X°, S.E. Marinetti nel Trentino», numero unico, Rovereto, primavera 1932, pp. [15-16]; Id., *Realtà e astrazione*, in Id., *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento 1940, pp. 53-55 (lo si può leggere ora in Id., *Ricostruire e meccanizzare...* cit., pp. 139-142). L'elenco delle pubblicazioni in cui compare il testo non pretende ovviamente di essere esaustivo. Va altresì precisato che, al momento, non esiste un lavoro filologico utile a dirimere le complesse fasi della gestazione dei testi deperiani, circostanza che induce alla cautela nel proporre datazioni eccessivamente strette. A titolo esemplificativo, si può rilevare che oltre alle varie versioni di *Realtà e astrazione* presenti nel Fondo Depero, esiste anche un testo intitolato *Realtà ed irrealtà* del 1931 che può considerarsi una prima elaborazione del saggio: MART, Dep.4.1.40, 7 ff. mss., F. Depero, *Realtà ed irrealtà*, Milano, 1931.

⁵⁶⁰ F. Depero, *Realtà e astrazione*, in Id., *Fortunato Depero nelle opere...* cit., p. 53.

Sui monti sono sempre un alpinista affamato di nubi, di roccie [sic!] e di boschi dai colori mutevoli. Attraversando l'Atlantico non rimpiangevo la mia terra, ma tuffavo lo sguardo nei cangianti gorgi delle onde, nelle effervescenti schiume irrequiete. Non disprezzo i grattacieli né i treni sotterranei, sognando una casetta solitaria sull'alpe; ma ammiro le alte abitazioni e le velocità metropolitane conquistate dall'uomo.

Insomma mi piace la realtà immediata vera e varia, che con animo di pittore e di poeta interpreto con i colori della gioia, le trasparenze della felicità e l'ironia e lo spirito della stilizzazione⁵⁶¹.

La realtà, sostiene Depero, deve essere interpretata dall'artista secondo la propria sensibilità⁵⁶², elaborata e rappresentata in base ai principi stilistici della chiarezza e dell'evidenza⁵⁶³. Tuttavia, sempre secondo Depero, è fondamentale considerare anche gli elementi immateriali, invisibili. Sono queste forze astratte – insieme alla realtà – le componenti indispensabili a creare un'opera d'arte:

Ma sono pure attirato e ispirato dalle infinite e meravigliose forze dell'universo e da quelle ideali del nostro spirito. Alludo a quelle che non si vedono ma si sentono: il vento, il clima, la gioia, la melanconia, l'amore, la nostalgia e la fede. Negare i valori realistici in una opera d'arte sarebbe grave errore come quello di negare i valori astratti, idealistici nella stessa opera. La realtà è il linguaggio comune per intendersi, è la vita che ci circonda. I secondi sono quelli che elevano, trasformano la materia in idealità, in velocità, in gioia spirituale, in magica opera d'arte⁵⁶⁴.

L'ipotesi che Depero abbia preso le distanze dal movimento futurista a partire da un ripensamento sul soggetto in arte – come ritorno a una realtà mondata dagli elementi immateriali – appare poco convincente. Sicuramente non intendeva prospettare un

⁵⁶¹ Ivi, pp. 53-54.

⁵⁶² Ivi, p. 54: «Intendiamoci: l'artista deve capire ed esprimere la realtà alla sua maniera. Ad esempio io sono giocondo, ottimista e veloce e così intendo la natura: giocondamente, ottimisticamente, velocemente».

⁵⁶³ *Ibidem*: «Il problema della realtà e dell'astrazione non mi sembra eccessivamente difficile da risolvere. Anzitutto mi pare importante vedere la realtà; poi saperla interpretare. In terzo luogo, rendere l'interpretazione con originalità espressiva e convincente, cioè con chiarezza ed evidenza. Immagini limpide come l'acqua, disegno chiaro come i fiori, precisione costruttiva come quella delle macchine».

⁵⁶⁴ Id., *Realtà e astrazione*, in Id., *Fortunato Depero nelle opere...* cit., pp. 54-55.

percorso a ritroso verso forme di pittura basata sulla *mimesis*, né del resto allontanarsi dal futurismo nelle stesse modalità di Giacomo Balla⁵⁶⁵. Stilisticamente, infatti, Depero non ebbe, come il più anziano maestro, un deciso ritorno al realismo, sebbene in alcune opere – sul finire degli anni Trenta e inizio Quaranta – la sintesi volumetrica che ne aveva caratterizzato il linguaggio si profili meno netta, meno stringente. Pertanto non crediamo che le parole scritte da Depero a Maraini nella lettera del 7 dicembre 1935 siano risolutive per comprendere le ragioni del suo distacco dal futurismo.

Proponiamo, per tentare di ricostruire la vicenda, di riprendere le fila del discorso partendo dall'invito rivolto all'artista in occasione della XX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Il regolamento della Biennale del 1936 prevedeva una duplice modalità di ammissione: la prima, per gli «artisti invitati»⁵⁶⁶ che avrebbero poi sottoposto all'esame del segretario generale e della commissione consultiva una selezione della loro produzione; la seconda, per gli «artisti accettati» le cui opere sarebbero state vagliate e scelte dalla giuria nel numero complessivo di 100 (poi ampliato a 181). In quanto «artista invitato» Depero poteva quindi accedere direttamente alla Biennale. Egli fece esplicita richiesta di non esporre nel padiglione futurista⁵⁶⁷ e infatti gli fu riservata la sala XLIV del palazzo centrale, piccola e

⁵⁶⁵ Balla ritornò a dipingere sporadiche opere di pittura realistica, parallelamente a quelle futuriste, già sul finire degli anni Venti, per poi abbandonare definitivamente il linguaggio d'avanguardia agli inizi degli anni Trenta. L'artista, romano d'adozione, prese poi esplicitamente le distanze dal futurismo con una lettera pubblicata su «Perseo».

⁵⁶⁶ Gli artisti potevano essere invitati, in «omaggio all'ordinamento artistico che disciplina le Esposizioni in Regionali, Nazionali e Internazionale di Venezia», unicamente dalla presidenza. In seguito, le opere inviate alla Biennale venivano scelte dal segretario generale con l'ausilio della commissione consultiva. Si veda *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1936...* cit., p. 6.

⁵⁶⁷ ASAC, Ufficio Trasporti, b. 23, fasc. Fortunato Depero, numero d'arrivo 94, lettera ms. di F. Depero alla Segreteria della Biennale di Venezia, Rovereto, 5 maggio 1936: «[recto] Rovereto (Trentino) 5.5.XIV° Pregiatissima Segreteria, Con il 20 aprile ho spedito dal Trentino a grande velocità una cassa contenente 8 quadri destinati alla Biennale. Ho contemporaneamente informato anche l'onor. Maraini. Siccome sono tutti sotto vetro, benché imballati per bene e con cassa provvista di piedi, sarei comunque lieto di sapere se sono arrivati in buone condizioni. Nello stesso tempo vi pregherei di mandarmi tessere non al mio indirizzo di Milano ma qui a Rovereto (Trentino). Vi informo anche che questa volta le mie opere non vengono espo- [sic!] [verso] nella Sezione futurista ma a parte. Del caso è perfettamente informato anche il signor Maraini. RingraziandoVi di un vostro gentile cenno con i migliori saluti fascisti. F. Depero».

marginale ma interamente a lui riservata per i dipinti⁵⁶⁸. Curiosamente la critica, che in occasione delle precedenti partecipazioni di Depero alle Biennali (1926 e 1932) si era sempre profusa nell'indicarlo come uno tra gli artisti più significativi del gruppo marinettiano, rimane quasi silente. Fra le rare eccezioni – apparse sulle pagine culturali di alcuni periodici di provincia – vi è l'articolo *Depero alla Biennale di Venezia*⁵⁶⁹, in cui l'autore si compiace del ravvedimento dell'artista e del suo congedo dalla cerchia di Marinetti, rilevando come le nuove opere non abbiano «a che vedere con le precedenti, sia nel soggetto come nella tecnica». In realtà, l'anonimo autore dell'articolo si dimostra vago nel descrivere con chiarezza quali siano, soprattutto sotto il profilo tecnico, gli elementi di discontinuità tra la precedente produzione futurista e quella presentata alla Biennale in corso⁵⁷⁰. Si riferisce probabilmente a questo testo pubblicato su «Il Brennero» Carlo Piovan quando, nel suo articolo su *I trentini alla XX Biennale*

⁵⁶⁸ Le opere di Depero esposte alla XX Biennale furono sette: *Composizione rurale*, *Case alpestri in grigio*, *Palombaro fra le macchine*, *Case alpestri in bleu*, *Case alpestri su cielo fiammante*, *Paesaggio ascensionale*, *Natura morta accesa*. Va comunque precisato che l'artista trentino inviò all'esposizione otto opere: *Natura morta*, *Composizione*, *Paesaggio*, *Isola campestre*, *Case alpestri*, *Case alpestri in cielo fiammante*, *Case alpestri in cielo grigio*, *Palombaro fra le macchine*, come risulta dal suo fascicolo conservato in: ASAC, Ufficio Trasporti, b. 23, fasc. Fortunato Depero, numero d'arrivo 94. L'opera non esposta *Isola campestre* è segnata con una «X». Nella sala XLIV, oltre ai dipinti di Depero fu ospitata solo una sezione di quattro sculture realizzate rispettivamente da Giacomo Giorgis, Nino Galizzi, Girolamo Bonomi e Carlo Masuelli. Si veda: *XX Esposizione Biennale...* cit., p. 148.

⁵⁶⁹ *Depero alla Biennale di Venezia*, in «Il Brennero», Trento, 13 giugno 1936: «Si sapeva da tempo che l'artista Depero col suo abituale spirito di battaglia e di coscienza ha abbandonato la ristretta cerchia delle formule chiuse e obbligate del Futurismo. Dopo di aver combattuto per tanti anni e di essersi affermato anche in questo campo e prodigato in ogni senso, oggi con la sicurezza della sua maturità marcia deciso verso il suo ideale di pittore e di poeta libero e originale».

⁵⁷⁰ *Ibidem*, «Il suo disegno e senso plastico permane ma da questi dipinti esce evidente e diremo purificata la sua natura sincera, montanara e fiera che sovrasta la sua multiforme esperienza d'arte e di vita. [...] Quando Depero dipinge sembra che intinga il pennello nel fuoco e nell'arcobaleno e che contorni le forme e ne scavi i volumi con il coltello. [...] I motivi del nostro panorama alpino, i casolari, i tronchi, [...] le guglie, gli abeti, i fiori e le nuvole si rivedono nei dipinti di Depero rinati e sbocciati da un bagno vitreo di sogno e di splendore. In questo suo dipingere post-futurista vi è una freschezza barbara e giovanile, elementare e scaltra, che nonostante la sua durezza decorativa e volutamente costruttiva contengono una atmosfera magica d'arte che avvince».

veneziana, manifesta la propria sorpresa nell'apprendere che lo stile di Depero non è radicalmente mutato, nonostante le «tante frottole che si andavan dicendo mesi fa»⁵⁷¹.

La partecipazione alla Biennale del 1936 resterà per Depero l'ultima prima del 1952, quando, inauguratasi una nuova fase – oltre che storica anche artistica –, verrà avviata la lenta e difficile rilettura critica del futurismo.

Qualora fosse necessaria un'ulteriore conferma al carattere perentorio della scelta operata da Depero in occasione della Biennale del 1936, possiamo evocare il caso, pressoché analogo, della VI Triennale di Milano: con l'aggravante che in questa circostanza il rifiuto di esporre con i futuristi ebbe come conseguenza l'esclusione dalla mostra.

Dopo aver ricevuto nell'agosto del 1935 una lettera di Mario Sironi che lo invitava a prender parte a «un organico programma di decorazioni murali e di ambienti»⁵⁷² nel contesto della Triennale del 1936, Depero si vide recapitare, nell'aprile, una lettera del presidente Giulio Barella che lo informava degli accordi raggiunti con Marinetti e il suo *entourage*:

la speciale Commissione ha deciso, aderendo di buon grado alla richiesta di S.E. Marinetti, di assegnare tutta una sala per una manifestazione collettiva e organica del gruppo futurista. In questo senso abbiamo preso accordi col Pittore Prampolini all'uopo delegato da S.E. Marinetti col quale quindi Ella, se crede, può mettersi in diretto rapporto⁵⁷³.

⁵⁷¹ C. Piovan, *I trentini alla XX Biennale veneziana*, in «Il Brennero», Trento, 1 settembre 1936: «Neppure Depero è mutato. Che tante frottole si andavan dicendo mesi fa. Se mai, è diventato georgico. Ma allo stile che egli raggiunse d'impeto, sono ormai parecchi anni, e che subito lo distinse tra gli artisti italiani di quella pattuglia animosa e strafottente che ramazzò tutte le miserie dell'estetica borghese, al suo stile (che è quel che conta) Depero non ha apportato modificazioni: concentra in esso, come sempre, l'essenziale geometrico della realtà animandola di rivelazioni singolari, di fantasie, di scatti, che egli inesauribilmente scopre e manifesta. [...] Per quanto anche questo passivismo deperiano sia compensato dal decorativo delle composizioni: disegno solidamente chiuso, rapporti di colore personali e intelligentissimi che, anzi – eccoci alla novità – in questi ultimi tempi sono andati facendosi come più lunari sicché più diretta ne raggia suggestione».

⁵⁷² MART, Dep.3.2.21.79, Lett. ds. di M. Sironi a F. Depero, Milano, 14 agosto 1935.

⁵⁷³ MART, Dep.3.2.22.30, Lett. ds. di G. Barella a F. Depero, Milano, 14 aprile 1936.

In quel laconico «se crede» affiora tutto il senso dell'indifferenza verso un'eventuale partecipazione di Depero che, a questo punto, risponde con la consueta dignità, ma lasciando trasparire una profonda delusione per l'ingiusto ostracismo:

Rovereto 5.5.XIV°

Ill.mo Gr. Uff. Barella,

Ritorno oggi nel Trentino e trovo la sua gentile lettera del 14 aprile.

Mentre rimane intatta la mia infinita gratitudine per il suo nobile atto di avermi fatto acquistare un'opera da S.E. Il Capo del Governo, non posso nascondere l'amarezza provata dalla severa, immeritata e arbitraria esclusione dalla Triennale da parte del Direttorio.

Severo trattamento fatto ad un artista che da vent'anni ha seminato con alto onore il proprio ingegno in Patria e all'Ester.

Da ardente fascista e legionario trentino ubbidisco. Le sarò molto grato se vorrà informare il Direttorio che Depero non dimenticherà.

Anche il Direttorio era informato che i miei rapporti con il Futurismo erano cessati perché il mio stile e le mie intenzioni artistiche d'oggi sono discordanti ed opposte.

È la terza Mostra milanese che mi esclude, quella Aviatoria e dello Sport. Ciò mi decide ad abbandonare Milano con serio disagio.

Con i migliori ossequi e immutabile devozione fascista

Suo F. Depero

N.B. In conclusione sono miserie umane che vaporizzano di fronte alla fiera e fremente Vittoria d'oggi⁵⁷⁴.

Ci sembra che le evidenze documentarie emerse palesino la chiara volontà da parte di Depero di lasciare il movimento futurista tra la fine del 1935 e gli inizi del 1936. Rimane solo da capire con quali sfumature si delinei questo distacco. Sicuramente non fu un'abiura. Lo testimonia il volume *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* pubblicato nel 1940, in cui l'artista, compiendo una sorta di bilancio complessivo del

⁵⁷⁴ MART, Dep.3.2.22.35, minuta di lettera ms. di Fortunato Depero a G. Barella, Rovereto, 5 maggio 1936.

suo lavoro, integra senza alcuna soluzione di continuità i risultati della militanza futurista con le sue opere più recenti.

Né del resto si ravvisa una netta frattura sotto il profilo stilistico. La pittura di Depero conferma in gran parte l'indirizzo intrapreso fin dagli inizi degli anni Venti: sintesi degli elementi referenziali sotto forma di solidi geometrici, che si strutturano a generare un universo 'meccanizzato', e colore campito attraverso pennellate regolari che evidenziano l'andamento plastico degli oggetti rappresentati. Tuttavia è possibile invece ravvisare lievi elementi di discontinuità stilistica in alcuni dipinti esposti alla XX Biennale di Venezia, come ad esempio *Case alpestri in bleu* (fig. 21) e *Case alpestri in grigio* (fig. 20), dove Depero non compenetra i piani generati dalla solidificazione dei raggi luminosi e, di conseguenza, non ricorre a un'accentuata moltiplicazione delle prospettive, né a una loro evidente distorsione⁵⁷⁵. Gli edifici che si stagliano in un'atmosfera di sospensione magica senza uomini e animali, immersi in una luce selenica, mantengono una struttura ortogonale, non scompaginata, come avviene invece per gli oggetti rappresentati in opere della fine degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta, pure di soggetto alpestre e rurale⁵⁷⁶.

Del resto l'attività di Depero negli anni che seguono la Biennale del 1936 continua ad essere poliedrica, aperta su più fronti, dalla grafica pubblicitaria alle arti applicate, dalla pittura al mosaico, in una continua e dinamica osmosi. Forse un aspetto ancora poco

⁵⁷⁵ F. Depero, *La luce*, in Id., *Fortunato Depero nelle opere...* cit., p. 78: «I divisionisti diressero i loro fasci pittorici, le loro pennellate nervose e impulsive verso le fonti luminose. Le superfici dei corpi, dei prati e delle case risultarono ripiegate e orientate verso tali centri. Era una istintiva prospettiva nascente dalla luce. Boccioni e i futuristi solidificarono le vibrazioni luminose e prospettiche, diedero solidità ai raggi, ai riflessi e alle ombre. Esempi di luci solide, costruite, si trovano nelle raggiere dei Cristì in croce o nelle irradiazioni dai cuori e dalle mani dei beati, o nelle interpretazioni degli scoppi e delle esposizioni. Ma questi cenni elementari non sono che prime lettere di un possibile e complesso nuovo alfabeto plastico, suscettibile di sviluppo verso un'architettura vera e propria dettata dalla luce. Così credo di non errare se nuovamente, per dare forma organica al dinamismo pittorico, mi ispiro alle leggi lineari, alla potenza suggeritrice e imperativa della luce. Non solo espansione vibrante del colore, ma luce disegnata, luce plasmata, luce duramente e spigolosamente solidificata. La luce indica nuove direzioni prospettiche e impone al quadro una nuova struttura; la realtà appare come interpretata attraverso il diamante. Disegnare case, paesaggi, oggetti e visioni sulla trama di una prospettiva moltiplicata, fissando anche quali nuovi punti di vista prospettici i centri delle fonti luminose».

⁵⁷⁶ Si vedano, ad esempio, *Fulmine compositore* (1926), *Proiezione crepuscolare* (1927) o *Il legnaiolo* (1926-1931); riprendo le datazioni delle opere proposte da M. Scudiero, *Depero. L'uomo...* cit.

indagato dalla critica è l'attenzione di Depero verso l'arte antica⁵⁷⁷. Infatti, nel corso degli anni Trenta e all'inizio dei Quaranta, ricorrono diversi casi di tale interesse: il primo, probabilmente collocabile agli inizi degli anni Trenta, è il raffinato disegno riprodotto in *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, intitolato *La congiura*⁵⁷⁸ (fig. 28), che riprende evidentemente i gruppi scultorei in porfido rosso collocati sull'angolo della basilica marciana prospiciente il Palazzo Ducale⁵⁷⁹ (fig. 29). A ben guardare, in basso a sinistra, il disegno riporta la scritta «simultaneità veneziane» e, infatti, alle spalle dei cosiddetti *Tetrarchi* si scorge un sapiente gioco di incastri, o *compenetrazione*, di differenti visioni, riunite – per l'appunto – in una resa *simultanea*, secondo una tecnica ampiamente adottata dai futuristi. Nel disegno, oltre ai gruppi scultorei, sono raffigurati il campanile marciano, un ponte, una lanterna, una palina, un balcone su cui si affacciano due finestre lobate e, infine, le onde, alle cui linee sinuose fanno eco i lembi dei *paludamenta*. In occasione della Biennale del 1932, Depero aveva avuto modo di osservare dal vivo la scultura marciana; è interessante notare come l'immaginazione dell'artista in tale circostanza sia stata suggestionata più dal particolare delle mani all'impugnatura delle spade che dall'abbraccio tra le due coppie di tetrarchi (allusione alla *fraternitas*), evocandogli così l'idea di trovarsi di fronte a degli inquietanti guardiani:

Ad un angolo sono lì in agguato quattro guerrieri gotici [sic!] di pietra violacea. Sono abbracciati a due a due. Hanno gli occhi scavati, il naso rotto,

⁵⁷⁷ In relazione alle idee di Depero sul rapporto tra modernità e antichità si veda a titolo esemplificativo: MART, Dep.2.6.65, 15 fogli mss. rilegati, *Quaderno N. 11, Un discorso sulla Triennale di Milano - 1936* [testo riconducibile al 1934 poiché riprende con lievi varianti il documento MART, Dep.4.1.72, «Discorso di Depero alla Galleria delle Tre arti, Foro Bonaparte. Milano marzo 1934»]: «[f. 1] I futuristi hanno voltate le spalle non all'arte di ieri, come malignamente si è voluto far credere, ma a tutto quello che fu trito, rifritto, rimaneggiato, straplagiato in mille forme e a tutto quello che oggi non si sente, non si vede, non si vive [f. 2] e non esiste».

⁵⁷⁸ Si veda F. Depero, *Fortunato Depero nelle opere...* cit. Esistono tuttavia vari studi e versioni di questo soggetto realizzati da Depero.

⁵⁷⁹ Si vedano gli atti del convegno *L'enigma dei Tetrarchi* (Venezia, 28 ottobre 2010), raccolti nei «Quaderni della Procuratoria», 8, 2013.

sciaboloni alla mano. Sono lì di guardia al portale principale, sontuoso, lucente, scolpito, architettato⁵⁸⁰.

Va ovviamente precisato che l'influenza esercitata dalla plastica antica rientra in un atteggiamento di onnivora assimilazione iconica da parte di Depero che, infatti, si dimostra non meno affascinato dalla scultura negra⁵⁸¹; l'arte romana e il gusto per l'esotico, filtrato da un'ottica colonialista⁵⁸², rimandano a due aspetti tipici dell'immaginario di massa del Ventennio fascista. Un singolare esempio di crasi figurativa tra elementi desunti dall'antico è l'elegante studio (fig. 30), probabilmente destinato a un'opera d'arte applicata, in cui sono citati, con lievissime varianti, un busto d'imperatore e due soldati stanti. Gli armati ai lati sono in realtà l'iterazione simmetrica, caratteristica della sintassi stilistica *déco*, di una sola immagine, in questo caso tratta da uno dei rilievi eburnei del *Dittico di Stilicone* (fig. 32). Tra i *magistri militum*, inserito all'interno di un piano dall'incoerente prospettiva, è invece il ritratto di Caligola, derivato certamente da una cartolina (fig. 31) che Depero conservava nei suoi quaderni e accanto alla quale annotò: «Busto di Caligola (Copenhagen) gliptoteca - originale proveniente dall'Asia Minore - Mostra augustea della Romanità 23 sett. 1938»⁵⁸³.

⁵⁸⁰ MART, Dep.8.1.8.34, ritaglio stampa: F. Depero, *Sintesi veneziana*, in [«La Sera», 5 agosto 1932]; in relazione ai ritagli stampa, le notizie contenute tra parentesi quadre indicano che il dato non è certo, ma tratto da annotazioni di terzi, qualora presenti.

⁵⁸¹ Si vedano, a titolo esemplificativo, i disegni raffiguranti sculture africane pubblicati in F. Depero, *Ventidue disegni del pittore-poeta Depero*, Trento 1944: tav. 11, «*Sete (plastica africana)*, disegno a carbone - 1943 - Collezione Gianni Mattioli, Milano»; tav. 12, «*Silenzio (plastica africana)*, disegno a carbone - 1944»; tav. 13, «*Composizione plastica di arte negra* - disegno a penna - 1943».

⁵⁸² Si veda, a tal proposito, il riuso da parte dell'artista di una testa di capo *masai* tratta da una figurina pubblicitaria (1934) della ditta Liebig in uno dei volti del disegno *Profili abissini* (1936), riprodotto nel 1940 in Id., *Fortunato Depero nelle opere*, cit. Per la puntuale identificazione della fonte deperiana si veda P. Manfren, *Niger Alter Ego: dagli strascichi dell'esotismo ottocentesco alla dualità del razzismo fascista. Percezione, reinvenzione e diffusione degli stereotipi visivo-letterari sulla popolazione coloniale africana nell'Italia del Ventennio*, relazione presentata al Workshop Nazionale Dottorandi (Milano, 3-5 giugno 2014) organizzato dalla SISSCO - Società Italiana degli Studi di Storia Contemporanea; <http://www.sissco.it/articoli/storie-in-corso-ix-i-papers-presentati> (sito consultato il 25 ottobre 2015).

⁵⁸³ MART, Dep.2.15.17, Quaderno N° 22. È ipotizzabile che Depero abbia visto personalmente la *Mostra augustea della romanità*, svoltasi a Roma fra il 1937 e il 1938, ma sicuramente le sue citazioni sono tratte da immagini fotografiche. Infatti, oltre alla cartolina con il busto di Caligola conservata tra i quaderni dell'artista, esiste una riproduzione a stampa del *Dittico di Stilicone* tra le illustrazioni del catalogo della

L'ultimo caso, ascrivibile alla metà degli anni Quaranta, è un disegno⁵⁸⁴ a carboncino con lievi interventi a china (fig. 33), raffigurante un busto d'uomo togato alle cui spalle s'ergono un traliccio, due grossi tubi e un'architettura caratterizzata da una lunga fila d'archi a tutto sesto che ricorda la facciata del palazzo della Civiltà Italiana dell'EUR, ma che in realtà ritroviamo con leggere varianti anche nei disegni e dipinti degli anni precedenti. L'immagine veicola immediatamente l'idea di fusione tra antico e moderno, secondo l'ossimorica espressione usata da Mussolini nel suo discorso del 1926 all'Accademia di Perugia, in cui auspicava l'avvento di un'arte «tradizionalista e al tempo stesso moderna»⁵⁸⁵. Rispetto ai due lavori precedenti, in questo disegno Depero non compie una sintesi volumetrica, ma, modificando completamente il proprio stile⁵⁸⁶, propone una rappresentazione di tipo realistico, seppur drammatizzata dagli accesi contrasti tra luci e ombre. Il potente plasticismo determinato dalle insistenti ombreggiature, il desolato e disarticolato paesaggio alle spalle dell'uomo, nonché l'evidente citazione di una statua in luogo di quello che dovrebbe essere un vivente, conferiscono all'immagine una capacità perturbante che la allontana da un saggio di semplice realismo. Per quanto riguarda l'identificazione della statua servita da modello proponiamo, in via ipotetica, una testa d'uomo d'età tardo repubblicana conservata al Musée du Louvre di Parigi⁵⁸⁷ (fig. 34), considerando comunque una forte e personale reinterpretazione da parte dell'artista; gli elementi che infatti non appaiono del tutto puntuali sono le proporzioni della fronte, più aperta nella scultura, e l'acconciatura, decisamente moderna nel disegno. Riteniamo sia tuttavia difficilmente negabile la volontà da parte dell'artista di citare un'opera dall'antico o di trasmettere il senso di una rappresentazione arcaizzante. Va inoltre precisato che se la data del 1944 apposta da Depero nel disegno fosse confermata, sarebbe del tutto coerente con la tecnica e il segno

mostra. Si veda: *Mostra augustea della romanità*, catalogo della mostra (Roma, 23 settembre 1937 - 23 settembre 1938), Roma 1937 (II ed.), tav. CXLV, *Dittico di Serena e Stilicone*.

⁵⁸⁴ Il disegno, conservato al MART, è firmato in basso a sinistra in caratteri corsivi «F. Depero / 1944»; vi sono, inoltre, un'ulteriore data e firma al di sotto del *passe-partout* che incornicia il disegno: a sinistra «1944» e a destra, sempre in caratteri corsivi, «Fortunato Depero». Il disegno misura 39 x 37,2 cm, mentre il foglio su cui è realizzato o incollato misura 60 x 59,7 cm.

⁵⁸⁵ B. Mussolini, *Albori di un'arte fascista* (Perugia, 5 ottobre 1926), in *Discorsi del 1926...* cit., pp. 317-318.

⁵⁸⁶ Raffigurazioni analoghe sotto il profilo stilistico non sono isolate; si ritrovano, infatti, in diverse tavole del bellissimo libro di F. Depero, *Ventidue disegni...* cit.

⁵⁸⁷ *Testa d'uomo* [o *Ritratto di Crasso* (?)], già collezione Albani, Paris, Musée du Louvre, inv. Ma 1220.

di alcune grafiche elaborate per il volume *F. Depero. Ventidue disegni del pittore-poeta Depero* pubblicato proprio in quell'anno⁵⁸⁸.

Questo breve *excursus* sui disegni realizzati da Depero partendo da fonti antiche ci introduce alle conclusioni. L'artista trentino, già a partire dalla seconda metà degli anni Venti e in particolare dopo il soggiorno newyorkese (1928-1930), arricchì progressivamente il suo già variegato immaginario con soggetti eterodossi rispetto ai canoni futuristi (sempre che si possa parlare di canoni per ciò che attiene al futurismo). L'affermazione dell'aeropittura, a cui Depero rimase sostanzialmente indifferente, e soprattutto l'orientamento ecumenico e acritico di Marinetti nel reclutamento di nuove leve, generarono nell'artista trentino un sentimento di insoddisfazione che raggiunse l'acme nell'estate del 1935, in concomitanza con i preparativi del capo del futurismo per la guerra in Africa Orientale, di cui si apprestava a diventare il bardo. Depero avrà quindi maturato l'idea di un distacco dal movimento come un dignitoso passo indietro per differenziarsi da una massa di agguerriti pittori, in alcuni casi di secondo e terz'ordine, giunti alla ribalta delle più importanti esposizioni nazionali esclusivamente con il merito di esaltare, attraverso uno stile più o meno modernista, i capisaldi della propaganda di regime. La presa di distanza dal futurismo ha quindi permesso a Depero di assecondare con maggiore libertà, quando non vincolato dalle richieste della committenza, la sua naturale propensione a rielaborare originalmente una pluralità di stimoli iconici non ammessi dai "canoni" futuristi, di cui i disegni presi in esame sono in parte testimonianza. In questa lettura ci confortano le parole stesse dell'artista che, intervistato nel 1953 da Luigi Filippi, affermava:

Quando Marinetti credette di poter allargare il futurismo alla portata e alla partecipazione di tutti, illudendosi di renderlo popolare (bastavano due sgorbi per fare un pittore, e quattro parole in croce per creare un poeta), allora avvenne il mio distacco da lui (naturalmente, distacco teorico, ch  la nostra amicizia dur  fino alla morte). L'arte non pu  essere superficiale improvvisazione, ma ispirazione. Ed io ho l'orgoglio di dire che sono sempre stato coerente a me stesso, pur nel necessario sviluppo della mia arte⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ F. Depero, *Ventidue disegni del pittore-poeta Depero*, Editrice Mutilati e invalidi, Trento 1944.

⁵⁸⁹ L. Filippi, *Incontro con Depero ultimo epigono del futurismo. Cominci  con Marinetti*, in «La Patria», 14 settembre 1953.

L'organizzazione delle mostre

XXII Biennale (1940)

Sotto il profilo organizzativo le Biennali degli anni Quaranta furono strutturate in conformità ai principi di ristretta selezione e alternanza stabiliti già a partire dal 1937 e applicati alla XXI Esposizione internazionale d'arte di Venezia. Il regolamento del 1938 prevedeva infatti che alla mostra potessero accedere per invito della presidenza⁵⁹⁰ «non più di cinquanta artisti tra pittori, scultori e incisori scelti in base all'ordinamento gerarchico che disciplina[va] le Esposizioni d'Arte in Italia»⁵⁹¹. Tuttavia, come testimonia la relazione redatta dalla Commissione per gli inviti alla XXI Biennale⁵⁹² nel giugno del 1937, la presidenza aveva raccomandato di scegliere i cinquanta artisti, a cui assegnare le ampie mostre personali, cercando di contemperare «le giuste esigenze di merito artistico [...] con l'opportuna considerazione del posto fatto ai singoli artisti nelle recenti maggiori esposizioni»⁵⁹³. Quindi se da un lato lo scopo era quello di presentare delle mostre di maggior qualità nel padiglione italiano in vista dell'agone internazionale, dall'altro si voleva, attraverso il principio dell'alternanza, garantire al maggior numero di artisti la possibilità di accedere alla più prestigiosa mostra italiana. Tutti, in altri termini, dovevano sentirsi inclusi e partecipi nei disegni dello Stato fascista. Anche la scelta, che entrerà in forma stabile proprio a partire dal 1938, di indire concorsi per i non invitati – purché iscritti al Sindacato Belle Arti – decretò implicitamente il definitivo fallimento del sistema espositivo gerarchico adottato dal regime. Segnali in questa direzione erano emersi sin dal luglio 1935, quando in una lettera circolare la segreteria annunciava per la XX Biennale il proposito «di offrire la

⁵⁹⁰ *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1938-XVI*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938 (III ed.), p. 10, art. 10, «L'ammissione alla XXI Biennale ha luogo per invito della Presidenza».

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² La Commissione era formata dagli Accademici d'Italia F. Carena, A. Dazzi e F. Ferrazzi, affiancati da Maraini e Volpi.

⁵⁹³ *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1938-XVI*... cit., pp. 23-24.

possibilità di una partecipazione eccezionale per merito ai giovani artisti italiani cui la gerarchia delle Esposizioni non [avesse] ancor consentito di essere invitati alla Biennale. Ha scelto perciò la via del concorso in quanto ciò stimola al massimo l'emulazione»⁵⁹⁴.

Le critiche rivolte a Maraini in relazione agli inviti così ridotti nel numero e al principio della “rotazione” furono trasversali ed ebbero nel corso delle tre edizioni della mostra, dal 1938 al 1942, sfumature differenti ma carattere costante. Se Giuseppe Marchiori riteneva la XXI Biennale «fatta apposta per confondere le idee» considerava le prospettate designazioni attraverso «turni» un metodo adatto al lavoro industriale piuttosto che alla sfera delle «cose che appartengono allo spirito»⁵⁹⁵; Ojetti che pure apprezza la «regia» di Volpi e Maraini, organizzatori dotati di sagacia e alacrità, si chiedeva:

quelli che già hanno avuto, mettiamo, nelle ultime Biennali una mostra personale, saranno ancora chiamati a occupare una sala o una mezza sala? Avremo così un gruppo di fortunati pensionanti della Biennale? Forse si risponderà che nel 1940, per la ventiduesima Biennale, si sceglieranno altri cinquanta nomi, tutti diversi. Ma allora i preclari nomi d'oggi dovranno, per pagare tanta fortuna, scomparire durante quattro anni da Venezia? È inutile. Invitate cinquanta o cento, ripetete che ai giovani e agl'ignoti devono ormai bastare le tante mostre sindacali e provinciali e al più la lontana Quadriennale del 1939: un fatto è certo, che in un'esposizione tutta murata, senza nemmeno una posterla o una feritoia da dove possa penetrare l'ignoto, anzi, come dicevano i romantici, sempre l'aria sembrerà viziata, favorevole cioè allo sbadiglio⁵⁹⁶.

La risposta sembrerebbe data dai concorsi aperti ai non invitati, ma anche su questa soluzione Ojetti esprime delle riserve e conclude: «perché i pittori e gli scultori dell'Accademia d'Italia sono “invitati di diritto”, come chi dicesse a vita? S'è proprio sicuri che fino ai cent'anni creeranno capolavori?». La prassi della rotazione, in particolare, fu negli anni Quaranta criticata da personalità che rivestivano ruoli di potere

⁵⁹⁴ ASAC, Raccolta documentaria, 1936, b. 1, Lett. ds. di [A. Maraini] a destinatario non specificato, Venezia, luglio 1935.

⁵⁹⁵ G. Marchiori, *La XXI Biennale di Venezia. La solenne apertura e le caratteristiche della grande Mostra...* cit.

⁵⁹⁶ U. Ojetti, *Domande. La Mostra dei Cinquanta*, in «Corriere della Sera», Milano 4 luglio 1937.

e prestigio nell'ambito della politica culturale fascista: come nel caso del ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai e dell'architetto Gio Ponti. Il primo, in una lettera del luglio 1941, paventa a Maraini l'eventualità che alla Biennale «sia dato un panorama così lacunoso [dell'arte italiana contemporanea], per sottostare ad un principio di rotazione, a cui poi sarebbe impossibile attenersi»⁵⁹⁷; il secondo, invece, in un duro articolo intitolato eloquentemente *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, pubblicato su «Stile» nel 1942, afferma che «con questo sistema delle rotazioni la Biennale per regolamento non presenta ogni volta per l'affermazione dell'arte italiana tutto e solo il meglio dell'arte italiana al confronto con l'estero, ma invece ne esclude fatalmente almeno metà (infatti la rotazione ci fa rivedere certi artisti “indispensabili”, al minimo ogni quattro e di solito ogni sei anni)!»⁵⁹⁸. Maraini, in un articolo⁵⁹⁹ apparso su «Regime Fascista», replicò puntualmente alle critiche mosse da Ponti, ribadendo come il criterio della rotazione fosse stato stabilito dall'alto. È quindi probabile che questa scelta, se non suggerita personalmente, fosse stata perlomeno approvata dal duce⁶⁰⁰. È infatti difficile credere che Maraini – per la sua proverbiale inclinazione alla diplomazia – avesse preso autonomamente l'iniziativa su un tema così delicato senza prima assicurarsi un solido appoggio politico.

⁵⁹⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 281, Copia di lett. ds. di G. Bottai ad A. Maraini, s.l. [Roma], s.d. [19 luglio 1941]. La lettera è stata pubblicata integralmente da G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., p. 90; la studiosa contestualizza e dimostra che in realtà, al contrario di quanto sostiene Bottai, il criterio della rotazione fu effettivamente rispettato, se si escludono rare eccezioni. Al saggio di Giuliana Tomasella rimando ovviamente come presupposto fondamentale per i capitoli relativi alle Biennali negli anni della guerra.

⁵⁹⁸ G. Ponti, *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, in «Stile», II, 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 94-108. Traggo la citazione da G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., p. 106.

⁵⁹⁹ A. Maraini, *Risposta all'articolo di Gio Ponti*, in «Il Regime Fascista», Cremona, 27 ottobre 1942. Si veda G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., pp. 107-108.

⁶⁰⁰ Ad esempio, nel periodo in questione: ACS, SPD, CO, fasc. 10.231 «Venezia. Esposizione Internazionale Biennale», 1 f. ds., «Oggetto: Comunicato: il DUCE ha ricevuto lo scultore Antonio Maraini il quale ha riferito sulla preparazione della Biennale di Venezia, ecc. | Provvedimento: rimesso con c.v. a S.E. Alfieri, d'ordine del DUCE, per la diramazione il 15 febb. 937-XV»; *L'interessamento del Duce per l'attività della Biennale. Direttive per l'Anno XVII: sempre maggior rilievo al carattere internazionale della manifestazione e selezionare al massimo la partecipazione italiana*, in «Il Messaggero», Roma, 11 luglio 1937, «Per la Biennale del 1938 si è concluso [...] di dare sempre maggior rilievo al carattere internazionale della manifestazione, e di selezionare al massimo la partecipazione italiana».

L'accesso alla XXII Biennale fu quindi regolato attraverso gli inviti, inizialmente a sessantadue e poi estesi – a causa della mancata realizzazione della grande retrospettiva internazionale dedicata al primo trentennio del secolo – a settantatré artisti, a cui si aggiunsero «gli aventi diritto»: Accademici d'Italia, Littori, vincitori dei premi alle mostre di Roma, Venezia e Cremona, a cui fu concesso di esporre almeno un'opera⁶⁰¹. Nel complesso furono quindi invitati circa cento artisti a cui si accompagnavano i vincitori dei sei concorsi: quelli per affresco e bassorilievo su soggetti fascisti⁶⁰², per un'opera di pittura dedicata a Venezia, per ritratti in pittura e scultura, per statue da giardino, per incisioni «ispirate ad immagini e concetti dedotti dai discorsi del Duce» e per medaglie dedicate a «rappresentare od esaltare espressioni della vita atletica e sportiva»⁶⁰³. Oltre a questi era stato previsto anche una competizione per «saggi d'interpretazione dall'antico»⁶⁰⁴ da realizzare indifferentemente in pittura, scultura, incisione o disegno, a cui tuttavia si decise di non dare corso per la scarsa qualità delle pur numerose opere pervenute⁶⁰⁵. Va comunque ricordato che a questo concorso presero parte artisti affermati come Gregorio Sciltian e Alberto Vitali ma anche un giovanissimo Emilio Vedova che inviò tre disegni⁶⁰⁶ tratti da opere di Jacopo

⁶⁰¹ Inizialmente l'invito fu rivolto a sessantadue artisti suddivisi tra pittori (37), scultori (11), incisori (6), disegnatori e medaglisti (8). Si veda A. Maraini, *Introduzione*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1940-XVIII*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1940 (I ed.), pp. 7.

⁶⁰² Le opere dovevano essere ispirate ai seguenti temi: «Il Duce e il popolo», «Squadrismo», «Marcia su Roma», «Le nuove città», «La Famiglia», «L'Impero», «Legionari»; si veda: Ivi, p. 27.

⁶⁰³ Ivi, p. 32.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 33.

⁶⁰⁵ Si veda G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., pp. 42-43.

⁶⁰⁶ ASAC, Ufficio trasporti, b. 46, reg. 127, Scheda di notificazione interpretazioni dall'antico, «Cognome, nome dell'artista: Vedova Emilio | Titolo dell'opera: *S. Girolamo - (dal Tintoretto)* | Genere delle opere: Disegno a colori | Dimensioni in metri: m. 1 x 0,70 | Prezzo di vendita in lire italiane | L. 1.000 | Titolo dell'opera: *S. Luigi San Giorgio e la Principessa (dal Tintoretto)* | Genere delle opere: Disegno a colori | Dimensioni in metri: m. 1 x 0,70 | Prezzo di vendita in lire italiane | L. 1.000 | Titolo dell'opera: *Il trafugamento del corpo di S. Marco (dal Tintoretto)* | Genere delle opere: Disegno a colori | Dimensioni in metri: m. 1 x 0,70 | Prezzo di vendita in lire italiane | L. 1.000 | Inscritto al Sind. Fasc. Belle Arti con tessera N.: 0.24755 | per l'anno 1939 XVII | Il pagamento del contributo per 1940 venne effettuato in data: 10-2-940-XVIII | Firma dell'espositore: Emilio Vedova».

Tintoretto⁶⁰⁷ tutte conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia: *San Girolamo e sant'Andrea*, *La principessa*, *san Giorgio e san Luigi* e *Il trafugamento del corpo di San Marco*. La partecipazione ai concorsi era ovviamente riservata ai non invitati che dovevano però essere in regola con l'iscrizione al Sindacato fascista Belle Arti per l'anno 1939.

I futuristi, dopo i numerosi tentativi di arginamento compiuti da Antonio Maraini, furono ammessi come una sorta di “corpo estraneo”, un'*enclave*, avente un ordinamento proprio rispetto al resto della mostra; e così nell'*Introduzione* del catalogo dell'esposizione il segretario generale ricorda che l'ammontare complessivo degli italiani è di oltre quattrocento artisti, «compresi i futuristi riuniti come sempre in una sezione a sé ordinata da S.E. Marinetti»⁶⁰⁸. Il capo del futurismo aveva infatti invitato i propri seguaci a realizzare «per le Sale Futuriste della Biennale veneziana (inaugurazione 25 maggio 1940) [...] esclusivamente aeroritratti simultanei sintetici dinamici di circa un metro quadrato»⁶⁰⁹. Al momento dell'invio della missiva l'Italia non era ancora entrata in guerra, sebbene i venti del conflitto in Europa si fossero già minacciosamente alzati dopo l'invasione della Polonia da parte della Germania. Marinetti scelse quindi il tema del ritratto che offriva la possibilità di saggiare, in diretta concorrenza con uno dei concorsi istituiti dalla Biennale, il primato del futurismo sull'arte tradizionale. Egli scriveva infatti nell'introduzione delle sale futuriste nel catalogo della mostra:

È indiscutibile ormai in tutti gli ambienti artistici dai tradizionali ai futuristi che il ritratto verista e statico il ritratto che si preoccupa di riprodurre tutti i dettagli tutte le sfumature del viso e del corpo umano è ormai in crisi
Questo ritratto [...] si rivela assolutamente inefficace dirò meglio ridicolo quando tenti di raffigurare una Personalità poliedrica movimentata drammatica ricca di sensibilità e di attività diverse

⁶⁰⁷ Propongo di identificare i disegni inviati per il concorso ai tre disegni con numero di catalogo 118, 125 e 117 della mostra *Vedova Tintoretto*, catalogo della mostra, (Venezia, Scuola Grande di San Rocco, 24 maggio - 3 novembre 2013), a cura di G. Celant, S. Cecchetto, Marsilio, Venezia 2013.

⁶⁰⁸ A. Maraini, *Introduzione*, in *XXII Esposizione...* cit., p. 8.

⁶⁰⁹ Archivio eredi Fasolo, Monselice, Lett. ds. di F.T. Marinetti a destinatario non specificato, Roma, 11 novembre 1939. La lettera è stata pubblicata anche in G. Dal Canton, *Il Futurismo a Monselice*, in *Monselice nei secoli*, a cura di A. Rigon, Città di Monselice - Canova, Monselice-Treviso 2009, pp. 269-277, la lettera è citata a p. 270.

Il DUCE col Suo celebrato dinamismo instancabile legato al Suo Genio politico e col Suo vigore di corpo pronto ad agire in cento modi e cento direzioni per grandezza e prestigio Dominatore dell'Impero da Lui stesso creato il DUCE scoraggia quindi qualsiasi tentativo di ritratto statico-verista I pittori che vollero fissare sulla tela e gli scultori che vollero imprigionare nel marmo la sua scattante figura e la sua anima tentacolare non raggiunsero lo scopo È rimasto quindi ai futuristi e *soltanto ai futuristi* aeropittori e aeroscultori ansiosi di moto e simultaneità il compito difficile di portare ad una armoniosa bellezza plastica efficace e persuasiva tutte le varie e contrastanti forze che costituiscono il DUCE⁶¹⁰

Inoltre Marinetti evoca i precedenti futuristi nella realizzazione di ritratti del duce, citando opere esposte proprio alle Biennali da Prampolini e da Lionello Balestrieri (nel breve periodo della sua militanza nel movimento marinettiano).

È interessante rilevare come la partecipazione futurista alle mostre del regime fosse in parte sostenuta direttamente dallo Stato attraverso sovvenzioni agli artisti sollecitate da Marinetti, come testimonia lo scambio epistolare fra quest'ultimo e Alessandro Pavolini. Il capo del futurismo scrive infatti al Ministro della Cultura Popolare: «Caro Pavolini gli artisti che ti ho pregato di aiutare aspettano ansiosamente tuoi aiuti indispensabili per finire e spedire le loro opere alle mostre di Napoli e Venezia»⁶¹¹.

⁶¹⁰ F.T. Marinetti, *Gli aeropittori e l'aeroritratto simultaneo*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1940-XVIII...* cit., p. 179.

⁶¹¹ ACS, MinCulPop., Gabinetto, b. 53, fasc. 313 «Marinetti Tommaso Filippo», Biglietto ms. int. «Reale Accademia d'Italia» di F.T. Marinetti ad A. Pavolini, s.l., s.d. Un elenco di artisti a cui inviare i finanziamenti si trova in ACS, MinCulPop, Gabinetto, b. 53, fasc. 313 «Marinetti Tommaso Filippo», Lett. ds. int. «Reale Accademia d'Italia», Roma, 18 aprile 1940, «Roma 18 Aprile 1940-XVIII MENIN Mario Pittore [...] AMBROSI A.G. Pittore [...] BELLANOVA Piero Letterato [...] MONACHESI Sante Pittore [...] FORLIN Corrado Pittore [...] SCRIVO Luigi Letterato [...] MASNATA Prof. Pino Letterato [...] Questi Artisti e Letterati si sono gravemente indebitati (e alcuni con moglie e figli sono alla fame) per prepararsi alle Mostre di Napoli Venezia e Cremona o per stampare a loro spese opere letterarie Domando per ognuno di loro almeno tremila lire F.T. Marinetti». ACS, MinCulPop, Gabinetto, b. 53, fasc. 313 «Marinetti Tommaso Filippo», Copia di Lett. ds. di A. Pavolini a F.T. Marinetti, s.l., 6 maggio 1940, «Caro Marinetti, come ti ho già comunicato, ho potuto inviare un aiuto agli artisti e letterati da te segnalati. Mi rincresce molto che non mi sia concesso darti eguale favorevole risposta circa la tua segnalazione per un contributo mensile all'Agenzia "A.L.A.", e ciò non per mancanza di buona volontà ma per impossibilità materiale. Non avertene a male e credimi sempre con la stessa affettuosa cordialità il tuo F.to Pavolini».

XXIII Biennale (1942)

Nel giugno del 1941 Marini inviò una lettera riservata al ministro Bottai in cui enucleava le linee guida del programma per la XXIII Biennale e i nomi degli artisti a cui riservare una mostra personale scelti dalla Sottocommissione per le arti figurative. Il lavoro della Sottocommissione aveva avuto inizio presso la *III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti* svoltasi a Milano nel 1941, per rispettare ovviamente il principio della gerarchia espositiva, ed era proseguito in successive riunioni a Venezia. Maraini, con astuzia, ricorda al ministro che il presidente della Sottocommissione era Felice Carena, scelto proprio da Bottai come rappresentante del Ministero dell'Educazione nazionale. Il numero degli artisti da invitare era risultato superiore a quello dell'edizione del 1940, vale a dire cento espositori, suddivisi fra pittori, scultori e incisori. Tale allargamento delle mostre personali era reso possibile dalla mancata realizzazione di una grande retrospettiva internazionale e dalle numerose defezioni dei paesi stranieri a causa della guerra. Maraini immaginava quindi di allestire gli spazi del palazzo dell'esposizione riservando «il grande salone centrale con la “tribuna” e le due salette laterali» a una retrospettiva dell'opera di Ettore Tito, da poco scomparso, mentre le sale dell'ala destra e sinistra sarebbero state rispettivamente dedicate alle mostre personali di pittura e scultura. Maraini voleva inoltre chiarire un punto delicato:

Devo farti noto che, nell'assegnazione delle sale o mezze sale, la Sottocommissione ha ritenuto di non dover ripetere l'invito a coloro che lo avevano già ricevuto nelle due ultime Biennali, al fine di dare a tutti gli artisti più meritevoli il mezzo di avere il loro turno a Venezia⁶¹².

Inoltre il segretario generale, conscio dell'orientamento estetico del suo interlocutore, sottolineava come il rispetto del criterio della rotazione avesse consentito di «assegnare posti convenienti anche alle correnti giovanili»⁶¹³.

Per i non invitati, ma iscritti al Sindacato fascista Belle Arti, non sarebbe stato ovviamente del tutto precluso l'accesso alla Biennale, poiché rimaneva sempre «aperta

⁶¹² ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 282, Lett. ds. di A. Maraini a G. Bottai, Venezia, 29 giugno 1941.

⁶¹³ *Ibidem*.

la possibilità di entrare attraverso i concorsi». In particolare Maraini immaginava una sezione riservata «alle opere eseguite dagli artisti sui luoghi della guerra»⁶¹⁴, alla quale se il Ministero dell'Educazione Nazionale lo avesse ritenuto opportuno avrebbe potuto assegnare dei premi.

Come abbiamo precedente accennato la risposta di Bottai non si fece attendere. Mentre sul programma di massima egli non ebbe particolari rilievi da muovere, per quanto invece atteneva ai nomi degli artisti da invitare manifestò una palese insoddisfazione. Per il ministro – considerato l'alto compito affidato alla mostra veneziana di rappresentare la più scelta selezione dell'arte italiana in vista dell'agone internazionale – era assurdo rinunciare ai «più valenti artisti» o a «quelli, fra i giovani, più promettenti» per «sottostare ad un principio di rotazione, a cui poi, rigorosamente sarebbe [stato] impossibile attenersi». Così egli suggerisce «senza impegno di elenco chiuso» alcuni nomi da prendere in considerazione:

fra i pittori, come tener lontani Carena e Rosai, Morandi e Brancaccio, Campigli e Valinotti, Carrà, Menzio, Severini, e fra i giovani, Mafai, Guttuso, Santomaso? Né fra gli scultori è giusto privarsi di Manzù, di Drei, Mastroianni, Tomba, Crocetti e dei giovani, Fazzini, De Felice, Brogini, Cherchi, Lazzaro, Mazzacurati. Tanto meno fra gli incisori e disegnatori può proprio mancare Maccari, Longanesi, e, fra i più recenti, Ciarrocchi, e che so, Sassu, Marcucci, Badodi⁶¹⁵.

Come ha rilevato Giuliana Tomasella le accuse rivolte da Bottai a Maraini erano almeno in parte infondate sia perché il criterio della rotazione fu, eccetto rari casi, rispettato sia perché alcuni artisti citati dal ministro non avevano concesso la loro disponibilità ad un'eventuale partecipazione. Tuttavia le obiezioni di Bottai furono almeno in parte accolte, poiché alcuni artisti che non figuravano nella prima lista degli invitati comparvero poi tra gli espositori.

Di conseguenza, come ricorda Maraini nell'*Introduzione* alla mostra, il numero degli artisti invitati dalla Commissione a esporre le loro opere in una mostra personale furono alla fine circa un centinaio, a cui furono aggiunti alcuni incisori, medaglisti,

⁶¹⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 282, Lett. ds. di A. Maraini a G. Bottai, Venezia, 29 giugno 1941.

⁶¹⁵ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 281, Copia di lett. ds. di G. Bottai ad A. Maraini, s.l. [Roma], s.d. [19 luglio 1941].

acquarellisti e disegnatori, nonché «gli antichi invitati» a cui era stato concesso di inviare un lavoro «perché fosse lor possibile di non mancare»⁶¹⁶. La retrospettiva di Ettore Tito inizialmente progettata non ebbe luogo, né del resto ne furono dedicate ad altri artisti. La rotonda all'ingresso del palazzo italiano fu decorata con gli affreschi dedicati alle ipostasi delle forze armate in guerra e del fascismo rivoluzionario con le opere di Contardo Barbieri *Lo squadrista*, di Antonio Santagata *L'aviatore*, di Pino Casarini *Il fante* e di Mario Tozzi *Il marinaio*, accompagnate dalla scultura di Ferruccio Vecchi *L'aviatore* e dagli altorilievi di Timo Bortolotti *Vittoria fra i vinti* e Mario Moschi *La vittoria del lavoro e delle armi*.

I concorsi, rispetto all'edizione del 1940, furono ridotti nel numero e resi meno vincolanti nel tema. I quattro – dedicati alla pittura, scultura, incisione e a una medaglia – dovevano avere come soggetto una o più figure che rappresentassero «aspetti della vita contemporanea dell'Italia fascista» ed erano aperti a tutti gli artisti non invitati iscritti al Sindacato fascista Belle Arti e ai giovani iscritti al GUF (studenti o diplomati ai regi Istituti d'Arte o Accademie di Belle Arti). Erano previsti per ciascun concorso premi di diecimila lire per la pittura e la scultura e di cinque mila lire per l'incisione e la medaglia.

Era inoltre previsto un ulteriore concorso dedicato alla «guerra» che doveva intendersi in un'accezione piuttosto ampia: dai «fatti d'arme» ai «luoghi divenuti teatro di azioni belliche», «dall'assistenza data ai feriti e alle famiglie dei combattenti» alla «partenza o [...] ritorno delle unità terrestri navali od aeree», dalla «vigilante attesa della difesa contraerea» a «ogni altro avvenimento caratteristico del clima di guerra». In questo caso il concorso era aperto a tutti gli artisti italiani iscritti al Sindacato Belle Arti ed erano previsti «cospicui premi» assegnati da una speciale Sottocommissione.

Come è già stato rilevato la pratica dei concorsi era entrata in una crisi irreversibile, o per meglio dire, forse non ne era mai uscita⁶¹⁷. Le parole di Maraini nell'*Introduzione* in catalogo rivelano una profonda delusione in particolare per l'esito del concorso dedicato agli aspetti della vita fascista, che era stato interpretato dagli artisti con tale disimpegno da indurne alcuni a presentare qualche «semplice ritratto» o «un paesaggio con qualche figuretta». Migliori risultati, secondo il segretario generale, ebbe invece il concorso

⁶¹⁶ A. Maraini, *Introduzione*, in *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1942-XX*, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942 (II ed.), p. 30.

⁶¹⁷ G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., p. 94.

ispirato alla guerra «grazie soprattutto all'opera svolta dagli uffici Propaganda delle Forze Armate». Più amare sono però le riflessioni di Maraini sulla riuscita della Biennale nel suo complesso. Affiora infatti nelle parole del segretario generale, contrariamente al suo proverbiale ottimismo, la coscienza di una crisi epocale dell'arte contemporanea che, in tempo di guerra, diventa il nefasto presagio di una crisi di civiltà e della fine di un'epoca:

E qui si potrebbe, concludendo, porre il problema che forse risulta emergere dagli elementi e dalle correnti onde si compone la presente Biennale. Perché cioè quando gli artisti lavorano con il solo scopo di dare la piena misura del loro valore, come è degli invitati, essi si rifugiano in un mondo completamente avulso dalle vicende cui pure essi stessi partecipano, insieme con tutti gli altri mortali, e quando invece a queste vicende cercano accostarsi e interessarsi per interpretarle, non pungono più nella figurazione lo stesso interesse la stessa ansia di ricerche, quasi direi, la stessa levatura d'intenti? Perché temono di sminuirsi là dove l'esempio dei nostri Maestri del passato, da Giotto a Paolo Uccello, da Piero della Francesca al Tintoretto, dimostra come si possa riuscire ad attingere i fastigi più alti dell'arte, ispirandosi dal proprio tempo e rappresentandolo?

Ma forse non è solo della Biennale questo problema: forse è il problema centrale di tutta l'arte contemporanea. E perciò esso trascende i limiti di questo cenno introduttivo⁶¹⁸.

Il clima bellico è invece particolarmente congeniale alla compagine marinettiana che si presenta con quasi cinquanta artisti e con oltre duecento opere, suddivise tra la mostra del futurismo ospitata nel padiglione del Belgio e il padiglione francese che accoglieva i vincitori del concorso ispirato alla guerra della Regia Aeronautica. Nello scritto introduttivo al padiglione futurista dedicato alle *Aeropitture di guerra cosmiche biochimiche sacre documentarie meccaniche [...] trasfiguratrici dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo [...] e dinamismi astratti* Marinetti afferma che i numerosi gruppi del movimento attivi in tutta Italia, dopo aver partecipato alla mostra di Palazzo Braschi a Roma, si presentano alla Biennale «con una scelta di aeropitture di guerra e cosmiche molte delle quali esprimendo plasticamente voli di guerra mediterranea realizzati sotto gli auspici del Ministero [...] sono esposte nel Padiglione dell'Aeronautica» e soggiunge: «in questa nostra vittoriosa Guerra Multifronte guidata

⁶¹⁸ A. Maraini, *Introduzione*, in *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp. 33-34.

dal genio politico militare di Benito Mussolini l'aeropittura futurista vince tutta la pittura del formalismo tradizionale pacifista e imbellè ammalato di passato o comodità»⁶¹⁹. In effetti molti futuristi avevano, non solo fatto richiesta di arruolamento volontario nell'esercito – spesso come paracadutisti o avieri –, ma erano stati anche ospitati nelle basi dell'aeronautica militare per poter trarre diretta ispirazione dal volo aereo in scenari bellici. Un appunto destinato al capo di Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri chiarisce indirettamente la proposta formulata da Marinetti proprio per consentire ai futuristi di accedere agli «Aeroporti di Guerra o alle basi navali per trarre spunti per [le] loro opere:

Tre pittori sono stati già segnalati alla Aeronautica, la quale conferma che darà ad essi completa ospitalità di vitto ed alloggio. Non pare perciò opportuno né morale aderire alla richiesta degli interessati di avere anche uno stipendio, tanto più che l'Aeronautica fa osservare che essi avranno maggiore libertà di azione vestendo (come proposto) la divisa fascista, anziché indossando l'uniforme militare con un grado qualsivoglia.

Si potrebbe insistere, pertanto, su questa tesi e ove a ciò gli interessati aderiscano, si potrebbe segnalare gli altri aspiranti alla Marina e alla Aeronautica, dopo avere assunto però le debite informazioni.

Tutt'al più allatto della partenza ed in via del tutto eccezionale potrebbe offrirsi a ciascuno un contributo di qualche centinaio di lire, tanto più che la permanenza dovrebbe limitarsi ad una quindicina di giorni⁶²⁰.

Un telegramma del gennaio del 1942 inviato da Marinetti a Mussolini testimonia come gli esponenti del gruppo veronese Ambrosi, Verossi e Di Bosso avessero goduto di

⁶¹⁹ F.T. Marinetti, *Aeropitture di guerra cosmiche biochimiche sacre documentarie meccaniche espressioni trasfiguratrici dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo in velocità voli micidiali maringuerra matite di fuoco e dinamismi astratti*, in *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 222.

⁶²⁰ ACS, MinCulPop, Gabinetto, b. 53, fasc. 313 «Marinetti Filippo Tommaso», 1 f. ds. «Appunto per il capo di Gabinetto», s.l. 29 ottobre 1941.

quattordici ore di «voli di guerra per dipingere pericolosamente [la] vittoriosa guerra mussoliniana»⁶²¹.

Nella lunga presentazione della mostra in catalogo – si estende infatti per ben dodici pagine – Marinetti traccia un quadro dell'arte futurista toccando l'opera dei principali seguaci del movimento e riportando alcuni brani scritti dagli artisti. È questo il caso di Enrico Prampolini che Marinetti definisce il «massimo pittore del nostro tempo». Dell'artista modenese è riportata, con leggerissime varianti, la presentazione alla *XLI Mostra della Galleria Roma* svoltasi agli inizi del 1941, in cui Prampolini, dopo aver sinteticamente ripercorso le fasi più importanti del proprio percorso artistico, delinea i principi della sua attuale ricerca, in cui «ogni contatto con la realtà contingente è escluso», poiché «l'ispirazione dell'artista si volge verso estreme latitudini del mondo introspettivo»⁶²². Siamo agli antipodi delle forme didascaliche o, per dirla con Marinetti,

⁶²¹ ACS, SPD, CO, fasc. 509446 «Marinetti Filippo Tommaso», Telegramma di F.T. Marinetti a B. Mussolini, Roma, 12 gennaio 1942, «Aeropittori futuristi Ambrosi Verossi Di Bosso dopo avere goduto 14 ore di voli di guerra per dipingere pericolosamente vittoriosa guerra mussoliniana mi pregano ringraziarti esprimendovi profonda devozione. Marinetti».

⁶²² E. Prampolini, *Premessa*, in *XLI Mostra della Galleria di Roma con le opere del pittore futurista Enrico Prampolini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria di Roma, febbraio-marzo 1941, p. 12-14, « Il soggetto è una continua variazione del tema del “divenire della materia”, sia essa concepita attraverso le forme della natura umana che entità geologiche, biologiche e biochimiche. Il concetto di metamorfosi presiede alla creazione di elementi di composizione di queste mie opere, nelle quali il divenire di un mondo nuovo si manifesta con uno sviluppo che parte dall'interno e va verso l'esterno, in un processo concettualistico di *trasfigurazione spirituale* e di *trasposizione formale*. Questo viaggio ideale, intrapreso dalla mia immaginazione e fantasia attraverso i regni del microcosmo e del macrocosmo, ha indubbiamente rivelato – alla plastica contemporanea – nuovi schemi concettuali ed espressivi. Schemi che tendono alla formazione di un'estetica nuova, all'*estetica bioplastica*. D'altra parte, questa libera interpretazione dei nuovi aspetti della natura rivelati dalla scienza, ha contribuito a individuare anche una nuova nomenclatura plastica. La tecnica della pittura futurista aveva già portato alla solidificazione dell'impressionismo, alle linee-forze, alla compenetrazione dei piani, alla *sintesi di forma-colore*. Oggi con l'immanenza delle forme che si sviluppano e vivono in nuove atmosfere e nuovi organismi si è giunti a ciò che io definisco *analogie plastiche*. In esse gli elementi lineari, cromatici e volumetrici raggiungono la loro funzione espressiva nella continuità della composizione in cui si risolve la discontinuità dei singoli elementi organici. Non solo, ma nei miei quadri *politecnici* ogni elemento di composizione del quadro è eseguito con una tecnica adeguata – tempera, olio, encausto, smalto, affresco, materie varie – così che ne risulta un organico dinamismo emotivo. Queste esperienze, come quelle dei polimaterici – dove l'impiego degli oggetti e delle differenti materie nel loro aspetto naturale tendono a creare attraverso il loro

«documentarie» adottate da molti aeropittori. Della statura internazionale di Prampolini, come aveva riconosciuto anche Marchiori⁶²³, è ben conscio Marinetti. Nella *Prefazione* alla succitata mostra del 1941 egli arriva ad affermare che dopo essere stata da tutti constatata «la decadenza del suo competitore Picasso le cui ultime opere non sono difendibili Enrico Prampolini è indiscutibilmente oggi il maggiore pittore del nostro tempo e ciò per la sua ispirazione originale intelligente interpretazione della civiltà meccanica e una ineguagliabile abilità di pennello»⁶²⁴. Nel testo di presentazione alla Biennale Marinetti – in continuità con quanto sostenuto sin dagli anni Venti – afferma il primato futurista nell’ambito dell’arte d’avanguardia in Europa e, in particolare, asserisce che «l’astrazione pura e le tendenze spiccate all’astrazione sono tutte d’origine italiana (Balla Boccioni Prampolini Depero)»; per corroborare questa tesi egli cita, come spesso faceva in quegli anni, un testo⁶²⁵ di Kandinskij che, se da un lato dimostra una certa simpatia dell’artista russo verso il futurismo, dall’altro non poteva certo essere addotto a conferma di un’origine italiana dell’arte astratta. Ciò che ci interessa in questo contesto è rilevare come l’accusa rivolta al futurismo e all’astrattismo – in particolare a partire dal 1938 – di essere forme artistiche di matrice straniera venisse ancora nel 1942 esorcizzata e contestata da Marinetti invertendo l’ordine delle influenze: per lui infatti la

contrasto una nuova *dimensione emotiva* – hanno portato allo sviluppo di una nuova applicazione dell’arte murale».

⁶²³ G. Marchiori, *La ventunesima Biennale veneziana...* cit., p. 290.

⁶²⁴ F.T. Marinetti, *Prefazione*, in *XLI Mostra della Galleria di Roma...* cit., p. 12.

⁶²⁵ «Mi ricordo perfettamente degli inizi del Futurismo italiano posseggo tutti i Manifesti che riceveti da voi più di venti anni fa e me ne servo nelle mie lezioni e i giovani li seguono con vivo interesse». Si tratta probabilmente di una lettera, di cui però non siamo a conoscenza, scritta da Kandinskij a Marinetti agli inizi degli anni Trenta. Infatti l’artista russo aveva chiesto al capo del futurismo di fare «una decisa dichiarazione del suo sbalordimento e della sua disapprovazione» per la minaccia, poi messa in atto da parte delle autorità naziste nel 1932, di chiudere il Bauhaus. Le accuse rivolte all’istituto diretto da Mies van der Rohe da parte dei nazisti di essere «marxista, filogiudaico, e filorientale, nemico del germanesimo» sono in sostanza simili a quelle che circolavano – come abbiamo visto – anche in Italia negli anni Venti nei confronti dell’arte d’avanguardia. Christian Derouet, Claudia Salaris e Ada Masoero hanno pubblicato la succitata lettera di Kandinskij a Marinetti. Si vedano C. Derouet, *Kandinsky: diario italiano 1932-1940*, in *Kandinsky a Parigi 1932-1944*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1985), Mondadori, Milano 1985, pp. 72-74; C. Salaris, *Artecrazia. L’avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 121; A. Masoero, *Kandinsky: lettere con l’Italia*, in *Kandinsky e l’astrattismo in Italia, 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 marzo - 24 giugno 2007), a cura di L. Caramel, Mazzotta, Milano 2007, pp. 44-45.

diffusione in Europa – e nel mondo – di un’arte autenticamente moderna era il segno di un dominio culturale della razza italiana sugli altri popoli.

Alla Biennale del 1942, come del resto era avvenuto anche nell’edizione precedente e alla Quadriennale del 1939, il padiglione futurista ospita anche gli astrattisti comaschi⁶²⁶, in questa occasione rappresentati quasi al completo da Aristide Bianchi, Carla Badiali, Carla Prina, Manlio Rho, Mario Radice e dal maestro di quest’ultimo, Eligio Torno, che esponeva, eccezionalmente rispetto alla sua produzione, opere d’indirizzo astratto⁶²⁷. Per Marinetti i «futuristi astrattisti» e «gli architetti futuristi del Gruppo Futurista comasco “Antonio Sant’Elia” fanno di Como un vera centrale elettrica di imperiosa spiritualità». Essi, afferma il capo del futurismo,

espongono una varietà potente di dinamismi astratti improntati ad una devozione assoluta all’Arte al Futuro alla Sintesi e a quel nostro orgoglio italiano che nulla ha di nordico né di standardizzato come più volte ha precisato nei suoi mirabili articoli l’Architetto futurista Alberto Sartoris.

Rispetto alla partecipazione di Mario Radice è interessante rilevare che egli inviò, oltre ai quattro dipinti che figurano nel padiglione futurista, anche cinque disegni che non furono esposti, destinati probabilmente al concorso delle forze armate: *Cucina da campo*, *Alpino*, *Vedette alpine*, *Sistemazione di una strada in montagna* e un ulteriore *Vedette alpine*⁶²⁸.

Quasi a sottolineare che quella con gli astrattisti comaschi non era una semplice alleanza “politica” dell’arte d’avanguardia contro l’ostracismo dei conservatori, Marinetti definisce come «tendenzialmente astratti ma diversi dai precedenti» anche futuristi di lungo corso come Ugo Pozzo, animatore del gruppo «Fillia - Augusto Platone». Dello stesso cenacolo erano presenti alla Biennale anche Luigi Simonetti, Armando Dal Bianco e, il torinese d’adozione, Paolo Alcide Saladin.

⁶²⁶ Si veda E. Di Raddo, «Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità»: Marinetti, Ciliberti, Sartoris e gli astratti comaschi, in «Arte Lombarda», giugno 2011, pp. 109-122.

⁶²⁷ *Architetti, pittori e scultori del Gruppo di Como. Un polo del razionalismo italiano*, a cura di M. Di Salvo, La Provincia editoriale, Como 1989.

⁶²⁸ ASAC, Ufficio trasporti, b. 55, fasc. «Invitati concorsi», n. d’arrivo 1056/845 e 1059/845/1056, i disegni furono inviati il 10 giugno 1942 da Roma e rispediti il 24 settembre 1942.

Tra gli artisti più rappresentati c'è Giovanni Acquaviva che espone quattordici opere realizzate con una curiosa tecnica a «olio su fondo alghe»⁶²⁹. Marinetti così descrive la partecipazione dell'artista: «allo stesso modo la sensibilità marina dell'elbano Giovanni Acquaviva alza dalle cannoneggiate rive liguri puntute scogliere e si tuffa nelle liquide fantasie dell'azzurro per trarne variegate conchiglie iridescenti pietre goccianti d'indaco e le apre come albe sonore dalle profondità delle notti mentre emergono naviganti isole»⁶³⁰.

Non mancano ovviamente i futuristi aeropittori di guerra che nelle loro opere presentano una maggiore aderenza al dato referenziale come Tullio Crali e Alfredo Gauro Ambrosi, entrambi molto apprezzati nel concorso della guerra tanto da ricevere, il primo un riconoscimento in denaro di cinquemila lire messo a disposizione dal Ministero della Cultura Popolare e il secondo un premio di diecimila lire per le opere esposte nel Padiglione dell'Aeronautica⁶³¹. Marinetti, a proposito del pittore veronese, descrive con particolare coinvolgimento l'opera *Bombardamenti di Malta* scelta forse quale paradigma per difendere dalle accuse di realismo fotografico l'indirizzo «documentario» dell'aeropittura:

Fra le venti aeropittori futuriste di guerra di A.G. AMBROSI (reduce dai voli di guerra ispiratori con Verossi Di Bosso Menin) quella che porta il titolo significativo e mondiale di «Bombardamenti di Malta» insegna molto a tutti gli artisti di oggi

Una trasfigurazione e personificazione delle varie forme colori dell'isola sorvolata dai trimotori bombardanti e una geometrizzazione del cielo così velocizzato dai continui voli sopraggiungenti caratterizzazione dei punti colpiti e dei fumi con le sagome spettralizzate delle bombe distruggono qualsiasi possibile accusa di fotografismo centuplicano le velocità sparanti e colpendi e caricano di spiritualità micidiale volitiva e matematica apparecchi e paesaggio tenendo sempre vive nel quadro le altezze e le masse d'aria⁶³²

⁶²⁹ ASAC, Ufficio trasporti, b. 55, fasc. «Invitati concorsi», n. d'arrivo 1034. Le opere furono inviate da Savona il 6 giugno 1942 e rispediti il 10 dicembre dello stesso anno. I titoli evidentemente

⁶³⁰ F.T. Marinetti, *Aeropitture di guerra cosmiche...* cit., p. 230.

⁶³¹ G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., p. 96.

⁶³² F.T. Marinetti, *Aeropitture di guerra cosmiche...* cit., p. 224.

Il mercato delle opere futuriste alle Biennali degli anni Quaranta

XXII Biennale (1940)

Le vendite delle opere futuriste alle Biennali di guerra sono di particolare interesse perché rappresentano un'inversione radicale del predominio, pressoché assoluto negli anni Venti e Trenta, degli investimenti pubblici rispetto a quelli privati. Nel 1940 su nove opere una sola è acquistata da un ente statale mentre nel 1942 su quattordici vendite solo quattro coinvolgono lo Stato. Il dato indubbiamente più anomalo, anche rispetto all'andamento generale della mostra⁶³³, è quello che riguarda l'edizione del 1940. Ma in questo caso anche la tipologia delle vendite è piuttosto *sui generis*. Infatti queste coinvolsero quasi esclusivamente un unico artista, il goriziano Tullio Crali⁶³⁴, che riuscì a collocare ben otto dei quattordici dipinti esposti nella sua personale. In una lettera a Marinetti del settembre 1940 l'artista esprime tutta la sua soddisfazione per l'esito della sua mostra:

Carissimo Marinetti

nella mia recentissima visita alla Biennale ò notato che neanche un quadro futurista è stato acquistato dai ministri o da altri Enti.

È una cosa che fa pensare. Io da parte mia ò fatto l'ottava vendita alla "Snia Viscosa" di Milano battendo il primato vendite fra tutti gli espositori della Biennale

Che sia un aeropittore ad aver fatto il maggior numero di vendite è anche questa una cosa che fa pensare.

Tra i miei acquirenti c'è anche il Conte Volpi

⁶³³ Per ciò che attiene la mostra in generale la percentuale delle somme erogate da enti pubblici rispetto al totale degli acquisti è del 43% mentre per i futuristi questa scende al 10,46%. Per il dato generale si veda A. Alfieri, *La vendita di opere d'arte...* cit., pp. 108-110. Il dato è ancor più impressionante se si considera per quanto attiene alle opere di pittura, scultura e grafica esposte nei padiglioni italiani gli acquisti pubblici raggiunsero il 76%. Per questo dato si veda C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950...* cit., p. 85.

⁶³⁴ Tullio Crali era nato a Igalo, in Dalmazia, nel 1910 ma si era trasferito a Gorizia nel 1922.

Tuo

Crali⁶³⁵

Sotto il profilo sociologico gli acquirenti delle opere di Crali appartengono all'imprenditoria industriale, personalità quindi aperte verso i processi di modernizzazione del paese, affascinate probabilmente da una pittura, quella di Crali, dalle audaci soluzioni compositive e dall'indubbia perizia tecnica. Un'arte tuttavia che non rinnega – almeno quella realizzata a cavallo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta – il rapporto con il linguaggio del realismo pittorico. Slancio verso il futuro, celebrazione di gesta audaci e di prodotti della tecnologia italiana, ma al contempo legame con una tradizione che è garanzia di stabilità sociale, sono forse queste le caratteristiche che fecero apprezzare particolarmente le opere di Crali ai capitani d'industria. Tra questi il presidente della Biennale Giuseppe Volpi che, è opportuno ricordarlo, non si era solo distinto nel contesto della politica e della cultura fascista ma era stato anche tra i fondatori della Società adriatica di elettricità (Sade) e tra i fautori della nascita del polo industriale di Porto Marghera. Egli acquistò il dipinto *Calando nel Golfo* (fig. 1 30) al prezzo di duemila lire⁶³⁶. La Società nazionale industria applicazioni viscosa (Snia viscosa)⁶³⁷ diretta da Franco Marinotti⁶³⁸, industriale che ritroveremo poi tra gli espositori nella sala futurista del 1942, riuscì ad ottenere, per la

⁶³⁵ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Filippo Tommaso Marinetti Papers, Lett. ms. di T. Crali a F.T. Marinetti, [*Illeggibile*], 24 settembre 1940.

⁶³⁶ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39, Numero progressivo: 217 | Data: 29 agosto 1940 | Nome dell'acquirente: Ecc. Co. Volpi di Misurata | Indirizzo: Venezia | Numero di Catalogo: Italia 60/30 | Titolo dell'opera: *Calando nel Golfo* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 2000 lire.

⁶³⁷ La SNIA (Società di Navigazione Italo-Americana) era stata fondata nel 1917 a Torino, ma poi, a causa della crisi del mercato marittimo, nel corso dei primi anni Venti, aveva cambiato oggetto sociale (e di conseguenza la denominazione sociale in Società Nazionale Industria Applicazioni Viscosa), avviando una produzione di fibre tessili artificiali.

⁶³⁸ Su Francesco (Franco) Marinotti (1891-1966) si vedano da ultimi V. Castronovo, A.M. Falchero, *L'avventura di Franco Marinotti. Impresa, finanza e politica nella vita di un capitano d'industria*, Marinotti, Milano 2008; M. Spadoni, (ad vocem) Marinotti, Francesco, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 70, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008.

somma comunque considerevole di cinquemila lire⁶³⁹, l'olio intitolato *Sfiorando la città* (fig. 1 25). La figura di Marinotti come collezionista è piuttosto eclettica poiché egli, oltre all'interesse per l'arte contemporanea – e futurista in particolare –, nutrì una passione anche verso l'arte romana che lo portò a formare un'importante raccolta di opere antiche⁶⁴⁰. Va inoltre ricordato che Marinotti commissionò al capo del futurismo, attraverso la mediazione dell'ex militante futurista Mario Dessy, all'epoca dirigente della Snia –, *Il Poema di Torre Viscosa* pubblicato nel 1938⁶⁴¹. Manifestò un interesse verso l'opera dell'artista goriziano anche un altro capitano d'industria, il biellese Bruno Blotto Baldo⁶⁴². L'imprenditore tessile ebbe un'importante collezione d'arte dell'Otto e Novecento in cui transitarono opere di artisti di rilievo come Casorati, de Chirico e Sironi. Egli acquistò nelle sale futuriste della XXII Biennale due opere di Crali: *Seduttore di nuvole* (fig. 1 22) e *In tuffo sulla città* entrambe per mille lire⁶⁴³.

Purtroppo non siamo invece riusciti a reperire notizie su un altro degli acquirenti delle opere dell'artista goriziano, Angelo Bestetti, che in una lettera scritta da Romolo Bazzoni il 6 novembre 1940 viene però indicato come attivo nelle «Costruzioni in legno

⁶³⁹ Si tenga comunque presente che, durante la Biennale del 1940, la media spesa dal Ministero dell'Educazione Nazionale per le opere italiane di pittura era stata di poco superiore alle tremila lire.

⁶⁴⁰ C. Tiussi, *La collezione di Franco Marinotti a Torviscosa (Udine). Materiali scultorei di età romana*, Quasar, Roma 2002.

⁶⁴¹ F.T. Marinetti, *Gli aeropoeti futuristi dedicano al Duce Il poema di Torre Viscosa. Parole in libertà futuriste*, Officine Grafiche Esperia, Milano 1938. Si veda D. Cammarota, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Skira-Mart, Ginevra-Milano 2002, p. 88.

⁶⁴² *Bruno Blotto Baldo e la Collezione del Museo del territorio Biellese*, a cura di E. De Biasio, A. Montanera, Muse, Biella 2010.

⁶⁴³ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39, Numero progressivo: 169 | Data: 24 luglio 1940 | Nome dell'acquirente: ~~R.U.N.A~~ Bruno Blotto Baldo | Indirizzo: Biella | Numero di Catalogo: Italia 60/22 | Titolo dell'opera: *Seduttore di Nuvole* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 1.500 lire; ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39, Numero progressivo: 170 | Data: 24 luglio 1940 | Nome dell'acquirente: ~~R.U.N.A~~ Bruno Blotto Baldo | Indirizzo: Biella | Numero di Catalogo: Italia 60/28 | Titolo dell'opera: *In tuffo sulla città* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 1.500 lire. ASAC, Ufficio trasporti, b. 48, Copia di Lett. ds. di R. Bazzoni a B. Blotto Baldo, s.l. [Venezia], 6 novembre 1940, « Il giorno 5/11, a mezzo ferrovia, a piccola velocità, in porto assegnato, abbiamo spedito al Vostro indirizzo le opere da Voi gentilmente acquistate alla XXII° Biennale, e precisamente: “Seduttore di nuvole” di Tullio Crali “In tuffo sulla città” di Tullio Crali [...] Confidiamo che le opere Vi perverranno in perfetto ordine e, in attesa di un cenno di ricevimento, Vi porgiamo i nostri migliori saluti. Il Direttore amministrativo RB».

ed Aeronautiche»⁶⁴⁴. Egli acquistò ben tre opere: *Vite orizzontale*, *Decollo* (fig. 1 23) e *In vite* per un prezzo complessivo di duemila lire⁶⁴⁵.

L'unico acquirente pubblico di un'opera esposta nel padiglione futurista fu il Museo Civico di Udine che, con lo scopo di valorizzare un artista attivo nel territorio, scelse *Prima che si apra il paracadute* (fig. 1 26)⁶⁴⁶, sempre di Tullio Crali.

Infine, a scalfire il trionfo – per certi versi imbarazzante nei confronti del resto della compagine marinettiana – di Tullio Crali, fu la vendita di un *Duce simultaneo* dell'artista rodigino, legato al gruppo Savarè di Monselice, Leonida Zen. L'acquirente dell'opera è la «C.ssa H.M.C.H. de Topor Lakopolanska» domiciliata nel Lungarno Amerigo Vespucci a Firenze⁶⁴⁷.

Nel complesso quindi l'interesse del mercato verso le opere futuriste esposte alla XXII Biennale si concentrò in gran parte sull'aeropittura, suggestiva e tecnicamente ineccepibile ma al contempo cartellonistica e di un realismo esasperato, di Tullio Crali e su un'opera dal soggetto propagandistico di Leonida Zen.

⁶⁴⁴ ASAC, Ufficio trasporti, b. 48, Copia di Lett. ds. di R. Bazzoni ad A. Bestetti, s.l. [Venezia], 6 novembre 1940.

⁶⁴⁵ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39, Numero progressivo: 252 | Data: 10 settembre 1940 | Nome dell'acquirente: Sig. Angelo Bestetti | Indirizzo: Arcole - Verona | Numero di Catalogo: Italia 60-21 | Titolo dell'opera: *Vite orizzontale* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 2000 lire [insieme a *Decollo* e *In vite*]; ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39, Numero progressivo: 253 | Data: 10 settembre 1940 | Nome dell'acquirente: Sig. Angelo Bestetti | Indirizzo: Arcole - Verona | Numero di Catalogo: Italia 60-23 | Titolo dell'opera: *Decollo* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 2000 lire [insieme a *Vite orizzontale* e *In vite*]; ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39, Numero progressivo: 254 | Data: 10 settembre 1940 | Nome dell'acquirente: Sig. Angelo Bestetti | Indirizzo: Arcole - Verona | Numero di Catalogo: Italia 60-31 | Titolo dell'opera: *In vite* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 2000 lire [insieme a *Decollo* e *Vite orizzontale*].

⁶⁴⁶ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39, Numero progressivo: 232 | Data: 10 settembre 1940 | Nome dell'acquirente: Museo Civico di | Indirizzo: Udine | Numero di Catalogo: Italia 60-26 | Titolo dell'opera: *Prima che si apra il paracadute* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 2.400 lire.

⁶⁴⁷ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 39-40, Numero progressivo: 317 | Data: 29 settembre 1940 | Nome dell'acquirente: C.ssa H.M.C.H. de Topor Lakopolanska | Indirizzo: Firenze 68 Lungarno Amerigo Vespucci | Numero di Catalogo: Italia 59-42 | Titolo dell'opera: *Duce simultaneo* | Nome dell'artista: Zen, Leonida | Prezzo di vendita: 1.500 lire.

XXIII Biennale (1942)

Per quanto concerne le vendite dei seguaci di Marinetti, ospitati alla XXIII Biennale nel padiglione belga e in quello della Regia Aeronautica, si riconfermò la maggior incidenza del collezionismo privato rispetto a quello pubblico avviata con l'esposizione del 1940⁶⁴⁸. In questa occasione tuttavia il mercato futurista si allineò all'andamento generale della mostra che vide per la prima volta, anche grazie alla nomina del gallerista Ettore Gian Ferrari⁶⁴⁹ alla gestione dell'ufficio vendite, un considerevole incremento delle entrate e un'inversione della tipologia degli acquirenti a favore del settore privato⁶⁵⁰. In relazione al mercato futurista la valutazione dei dati va compiuta *cum grano salis*, perché tre delle tredici opere vendute – tra l'altro per somme considerevoli – furono realizzate da Francesco Torri (che nella sezione dei filofuturisti aveva assunto lo pseudonimo di Resta Fermo). In realtà dietro a Torri-Resta Fermo si celava il noto industriale Franco Marinotti che abbiamo in precedenza incontrato come acquirente di un'opera di Tullio Crali nell'edizione del 1940. Possiamo ipotizzare che l'industriale volesse mantenere il più stretto riserbo sulla sua attività pittorica poiché, quando Mario Dessy scrisse sull'artista Torri a un interlocutore importante come Giuseppe Bottai, non lasciò trapelare il ben che minimo indizio sulla questione:

Roma 17 agosto 1942/XX

Cara Eccellenza,

Nei recenti incontri con Marinotti abbiamo più volte avuto occasione di parlare del giovane pittore Francesco Torri che ha esposto alla XXIII

⁶⁴⁸ Le opere totali vendute furono 13 di cui 4 acquistate da enti pubblici. La somma complessiva delle vendite futuriste raggiunse le 53.500 lire di cui 10.500 erogate dallo Stato (Ministero dell'Educazione Nazionale e Ministero dell'Aeronautica), quindi la percentuale delle somme spese da enti pubblici fu solo del 19,62%, sostanzialmente in linea con il 16% della mostra considerata in generale.

⁶⁴⁹ Sulle cause che portarono alla nomina di Ettore Gian Ferrari si vedano C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950...* cit., p. 86-88; G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit. pp. 103-105.

⁶⁵⁰ L'aumento in generale del numero delle opere vendute raggiunse quasi il 100% mentre, per ciò che attiene al padiglione italiano, gli acquirenti privati salirono al 76%. Per questi dati si veda, C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950...* cit., p. 86-88; l'esborso totale degli enti pubblici raggiunse la percentuale più bassa (16 %) dall'edizione del 1926 (14%). Per questi dati si veda A. Alfier, *La vendita di opere d'arte...* cit., pp. 108-110.

Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia alcuni quadri. Te ne invio le fotografie e al prossimo nostro incontro riparleremo della cosa.

Affettuosamente

Mario Dessy⁶⁵¹

Sulla missiva Bottai scrisse «Lazzari parlamene». Il segretario particolare del ministro inviò quindi al direttore generale delle Antichità e Belle Arti una nota che testimonia come Bottai fosse effettivamente all'oscuro della reale identità del filofuturista. In un successivo scambio epistolare tra Maraini e Lazzari si fa invece esplicito riferimento a chi si celi dietro a Francesco Torri e al grande interesse suscitato dalle sue opere – chiaramente ispirate ai paesaggi di Carrà – presso i collezioni, tra i quali spicca il nome di Palma Bucarelli, impegnata negli acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma:

Caro Lazzari,

A Livorno ti avevo detto a voce che, essendo il pittore FRANCESCO TORRI, lo pseudonimo sotto il quale si nasconde il ricchissimo industriale Marinotti, non mi sembrava fosse il caso di ridurre i prezzi delle opere già scelte dalla Signorina Palma Bucarelli direttrice della Galleria Naz. d'Arte Moderna, con il modesto residuo delle Lire 15.000, ancora da spendere sullo stanziamento del Ministero per acquisti alla XXIII Biennale.

Malgrado il Ministro e tu stesso mi abbiate dato ragione, per metterti in grado di dare una risposta senza possibilità di repliche a chi facesse ancora delle premure, ti comunico che dopo una verifica alla Biennale da me subito fatta eseguire, risulta che delle 5 opere esposte dal pittore Torri, [*inserito a penna:*] nella sala dei filofuturisti! | 2 sono di proprietà del Conte Marzotto e le altre 3 sono andate vendute. Anche a volerne, dunque, non ve ne sono più disponibili.

Colgo l'occasione per ringraziarti ancora della bella serata passata a Livorno con quelle triglie meravigliose e ti saluto cordialmente.

Tuo Antonio Maraini⁶⁵²

⁶⁵¹ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 279, Lett. ds. di M. Dessy a G. Bottai, Roma, 17 agosto 1942.

Le opere vendute da Torri nel padiglione futurista sono la *Sera*⁶⁵³ (fig. L 149 b), *Paesaggio vicentino*⁶⁵⁴ (fig L 149 e) e *Alba sulla città*⁶⁵⁵ (fig. L 149 a), acquistate rispettivamente da Giovanni Molteni, Emilio Henssler⁶⁵⁶ e Giorgio Tremi, tutti collezionisti milanesi.

Per quanto concerne il collezionismo privato sono da annoverare due società: la Sade, di cui Giuseppe Volpi era presidente⁶⁵⁷, e la Fiat. La prima⁶⁵⁸ acquistò per la somma ragguardevole di quattordicimila lire l'olio intitolato *Battaglia danzata di*

⁶⁵² ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 279, Lett. ds. di A. Maraini a M. Lazzari, Firenze, 27 settembre 1942.

⁶⁵³ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 87 | Data: 8 luglio 1942 | Nome dell'acquirente: Giovanni Molteni | Indirizzo: Milano, Via Tasso, 5 | Numero di Catalogo: 149 b Futuristi | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *La sera* | Nome dell'artista: Torri, Francesco | Prezzo di vendita: 7000 lire.

⁶⁵⁴ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 88 | Data: 8 luglio 1942 | Nome dell'acquirente: Gr. Uff. E. Henssler | Indirizzo: Milano, Porta Nuova, 8 | Numero di Catalogo: 149 e | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Paesaggio vicentino* | Nome dell'artista: Torri, Francesco | Prezzo di vendita: 5.000 lire.

⁶⁵⁵ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 435 | Data: 17 settembre 1942 | Nome dell'acquirente: Ing. Giorgio Tremi | Indirizzo: Via Principe Umberto, 12 - Milano | Numero di Catalogo: 149 a | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Alba sulla città* | Nome dell'artista: Torri, Francesco | Prezzo di vendita: 6.000 lire.

⁶⁵⁶ Il nome nei documenti della Biennale non è per esteso ma è riportata solo l'iniziale «E.» e il titolo di «Gr. Uff.» Grande ufficiale. Ipotizziamo però possa trattarsi di Emilio Henssler, consigliere delegato del Lanificio Susa, entrato a far parte del Consiglio d'Amministrazione della Snia Viscosa. Si veda a riguardo: M. Spadoni, *Le fibre tessili artificiali in Italia dai primi del Novecento alla seconda guerra mondiale*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Storia Economica, Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Economia e Commercio, XII ciclo, tutor T. Fanfani, a.a. 1999-2000, p. 80.

⁶⁵⁷ Si veda R. Petri, M. Reberschak, *La Sade di Giuseppe Volpi e la "Nuova Venezia Industriale"*, in *Storia dell'industria elettrica in Italia*, a cura di L. De Rosa, G. Galasso, vol. 2, 317-346, vol. 3, pp. 751-780.

⁶⁵⁸ MART, Cra.2.340, Lett. ds. di R. Bazzoni a T. Crali, Venezia, 16 luglio 1942, «Egregio Sig. Crali, Ho il piacere di annunciarvi che il nostro Presidente ha acquistato per una sua Società il grande quadro "Gli Angeli della distruzione". Siccome bisognava decidere subito, valendomi della vostra autorizzazione scritta, ho ceduto l'opera col ribasso del 30% e cioè per lire 14.000.= E fra qualche giorno spero di darvi un'altra buona notizia, che vi farà certamente piacere. Con i migliori e cordiali saluti. Il Direttore Amministrativo Romolo Bazzoni».

*paracadutisti*⁶⁵⁹ (fig. L 48) di Tullio Crali, mentre la seconda, attiva anche nella produzione di aerei da guerra, scelse «*Caccia tutto fare*»⁶⁶⁰ (fig. L AER 76) di Giovanni Chetoffi, opera esposta nel padiglione dell'Aeronautica. Notiamo quindi come le opere aeropittoriche caratterizzate da un'adesione sostanziale al linguaggio realistico siano particolarmente apprezzate da un borghesia imprenditoriale che aveva prosperato simbioticamente con il fascismo.

La selezione compiuta nel padiglione del futurismo italiano da un collezionista raffinato come Alberto Della Ragione evidenzia una cultura e una sensibilità ben differenti da quelle dei capitani d'industria che si rispecchiavano nei valori spirituali e tecnici dell'aeropittura documentaria. Egli infatti scelse quattro dipinti di Enrico Prampolini: *Vita bioplastica* (fig. L 133), *Pallacorda* (fig. L 136), *Sintesi di Taormina* (fig. L 137) e *Sintesi di Tivoli* (fig. L 138)⁶⁶¹.

Nel 1942 il Ministero dell'Educazione Nazionale torna ad arricchire le collezioni del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Roma con un dipinto futurista: l'*Aeropittura di paracadutisti* di Tullio Crali⁶⁶². Tuttavia è da rilevare che la Commissione incaricata di proporre le opere per l'acquisto, formata da personalità di rilievo come Giulio Carlo Argan, Nino Bertocchi, Palma Bucarelli, Felice Casorati, Cipriano Efisio Oppo, Carlo

⁶⁵⁹ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 316 | Data: 11 agosto 1942 | Nome dell'acquirente: S.A.D.E. | Indirizzo: Venezia | Numero di Catalogo: 48 Futuristi | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Battaglia danzata di paracadutisti* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 14.000 lire.

⁶⁶⁰ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 434 | Data: 17 settembre 1942 | Nome dell'acquirente: Soc. Au. F.I.A.T. | Indirizzo: Via Nizza 250, Torino | Numero di Catalogo: 76 Aeronautica | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Caccia tutto fare* | Nome dell'artista: Chetoffi, Giovanni | Prezzo di vendita: 4.000 lire.

⁶⁶¹ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 16, 17, 18, 19 | Data: 23 giugno 1942 | Nome dell'acquirente: Sig. Alberto Della Ragione | Indirizzo: Genova Via Marinetti, 5 | Numero di Catalogo: Futuristi 136, 133, 137, 138 | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Pallacorda, Vita Bioplastica, Sintesi di Taormina, Sintesi di Tivoli* | Nome dell'artista: Prampolini, Enrico | Prezzo di vendita: 1.200, 2.100, 2.500, 1.200 lire.

⁶⁶² ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 236 | Data: 11 agosto 1942 | Nome dell'acquirente: Ministero dell'Educazione Nazionale | Indirizzo: Roma | Numero di Catalogo: 53 Futuristi | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Aeropittura di paracadutisti* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 2.500 lire.

Alberto Petrucci, Gaetano Predome⁶⁶³, nella relazione inviata al ministro il 20 giugno 1942, non aveva inserito in elenco alcuna opera futurista. L'acquisto dell'opera di Crali non fu quindi una prima scelta. Il dipinto compare invece nella successiva lista inviata il 31 luglio 1942 da Antonio Maraini al ministro Bottai che comprende, tra le altre opere, anche l'*Acrobata* di Luciano Minguzzi, *Ritratto di buongustaio* di Filippo De Pisis, *Caldura estiva* di Arturo Tosi, *Interno di sommergibile* di Anselmo Bucci, *La via Aurelia a Chiavari* di Alberto Saliotti, il *Ritratto* di Enrico Paulucci e *Rosa che dorme con i girasoli* di Renato Birolli⁶⁶⁴.

Infine, il Ministero dell'Aeronautica acquistò tre aeropitture esposte nel proprio padiglione: *Luci di Guerra sul Mediterraneo* (fig. L AER 83) di Tullio Crali⁶⁶⁵, *Attaccano i paracadutisti* di Giovanni Chetoffi⁶⁶⁶ e *Bombardamenti di Malta* (fig. L AER 94) di Alfredo Gauro Ambrosi⁶⁶⁷, quest'ultima era una delle opere celebrate da Marinetti nell'introduzione in catalogo.

⁶⁶³ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 279, 3 ff. dss., Relazione Commissione acquisti del Ministero dell'Educazione Nazionale, 20 giugno 1942. In un ulteriore documento conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato è riportata la composizione della Commissione per gli acquisti del 1942 che oltre alle personalità già citate – Palma Bucarelli risulta inserita successivamente nell'elenco – comprende anche Carlo Carrà e Michele Guerrisi. Si veda a riguardo: ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 282, 1 f. ds., «Commissione per gli acquisti alla Biennale di Venezia 1940. Carlo Alberto Petrucci, Giorgio Morandi, Nino Bertocchi, Ottone Rosai, Michele Guerrisi, Amerigo Bartoli, Giulio Carlo Argan, Roberto Papini, Gaetano Predome (Segretario) | Commissione per gli acquisti alla Biennale di Venezia 1942. Carlo Alberto Petrucci, Cipriano Efisio Oppo, Nino Bertocchi, Carlo Carrà, Michele Guerrisi, Felice Casorati, Giulio Carlo Argan, Gaetano Predome (Segretario) [*a penna*:] Bucarelli |.

⁶⁶⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III, 1935-1949, b. 279, 4 ff. dss., Allegati A, B, C alla Lett. ds. di A. Maraini a G. Bottai, Venezia, 31 luglio 1942.

⁶⁶⁵ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 675 | Data: 28 agosto 1942 | Nome dell'acquirente: Ministero Aeronautica | Indirizzo: Roma | Numero di Catalogo: 83 Aeronautica | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Luci di guerra sul Mediterraneo* | Nome dell'artista: Crali, Tullio | Prezzo di vendita: 1.500 lire.

⁶⁶⁶ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 676 | Data: 28 agosto 1942 | Nome dell'acquirente: Ministero Aeronautica | Indirizzo: Roma | Numero di Catalogo: 100 Aeronautica | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Attaccano i paracadutisti* | Nome dell'artista: Chetoffi, Giovanni | Prezzo di vendita: 2.500 lire.

⁶⁶⁷ ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, Numero progressivo: 652 | Data: 28 agosto 1942 | Nome dell'acquirente: Ministero Aeronautica | Indirizzo: Roma | Numero di Catalogo: 94 Aeronautica | Genere dell'opera: olio | Titolo dell'opera: *Bombardamenti di Malta* | Nome dell'artista: Ambrosi, Alfredo Gauro | Prezzo di vendita: 4.000 lire.

La critica negli anni Quaranta

XXII Biennale (1940)

Molte pareti della XXII Biennale di Venezia sono occupate da opere ispirate alla comune serietà della vita: quella serietà che impone la propria maschera sulla faccia dei vecchi, delle donne e degli uomini sforzati di umorismo; quella serietà che è fatta meno di gravità che di vacuità e di noia. Chi è vuoto dentro, preferisce l'abito da lutto.

Ma qui c'è equivoco e si confondono due specie di serietà, differentissime fra loro. Si crede che la comune serietà della vita possa generare anche un'arte «seria», mentre l'arte che nasce da questo genere di serietà è soltanto noiosa, priva di interesse, inutile. Che gusto ritrovare in cornice o scolpita nel marmo, quella medesima incapacità di fantasia, quel mutismo, quel buio che questi «artisti» manifestano anche nella vita? In troppi di costoro è manifesta, attraverso le opere, la mancanza di lumi, di uso del mondo; e dall'impaccio della pennellata s'inferisce l'impaccio del pittore.

Ma poiché il lettore, mal interpretando le nostre parole, sta per obiettare che l'arte non è mondanità, ammettiamo che qui non si tratta del salotto della contessa B., ma di quello nel quale Mnemosine, madre delle nove Muse, riceve i suoi invitati assistita dalle sue nove figlie.

Quello che in arte si chiama «serietà», fuori dell'arte riuscirebbe insopportabile, come il vivere in mezzo ai fiumi, o tra le belve, o sopra una colata di lava. L'arte, questo mostro o amabile o disamabile, è sempre un eccesso o sopra o sotto la «serietà» della vita⁶⁶⁸.

In questo suo *Secondo sguardo alla Biennale* la riflessione di Alberto Savinio sulla maschera della «serietà» non sembrerebbe poi così distante dalla convinzione, espressa da Bottai, che all'arte si approdi solo dopo «una segreta elaborazione del passato con una aderenza non soltanto pubblica e non soltanto rettorica al proprio tempo, con un'assimilazione intima e sincrona ai fatti del proprio tempo»⁶⁶⁹. Se la “maschera della serietà” di Savinio coincide parzialmente con la “maschera della retorica” di Bottai,

⁶⁶⁸ A. Savinio, *Secondo sguardo alla Biennale*, in «Oggi», Milano, 22 giugno 1940, p. 15.

⁶⁶⁹ G. Bottai, *Per la XXII Biennale*, in «Le Arti», II, 5-6, giugno-settembre 1940, p. 358.

diverge invece radicalmente il giudizio sulla prassi, almeno relativamente alla XXII Biennale di Venezia, le cui pareti sono per l'artista «occupate da opere ispirate alla comune serietà della vita», mentre per il ministro la mostra «s'inaugura in un clima di raggiunta concordia delle arti» e permette di anticipare «la certezza di un'integrale fusione degli spiriti creatori». In effetti, come è già stato rilevato⁶⁷⁰, le parole di Bottai sono da inserire nel contesto della guerra in corso, come richiamo agli artisti per «un impegno scevro da polemiche al fianco della propria nazione»⁶⁷¹. Tale aspirazione all'armonia e alla concordia fu invece letta da parte di molti critici come monotonia e mancanza di originalità. Un giovane artista che il ministro Bottai apprezzava, Renato Guttuso, tracciò della mostra un quadro tutt'altro che lusinghiero, proprio in relazione a quella pretesa di pacificazione che finiva per coincidere con un'artificiale rimozione:

Questa «Biennale» di guerra, o meglio questa biennale che cade sulla laguna in una estate di guerra, (a vederla ora passati i concitati giorni della vernice) sonnecchiante e deserta all'ombra dei giardini, se restasse così, come imbalsamata, per cent'anni dovrebbe produrre un ben strano effetto all'occhio dello studioso futuro. Ché di questi anni di appassionata ricerca spirituale, di disperato, dispersivo e talvolta disperatamente illuminato travaglio, di precisazione assillante delle ragioni morali, e delle necessità espressive, non offre che uno scarso documento.

Il criterio selettivo infatti fondato su un principio di tradizionalismo spinto fino a significare reazione, e che ha guidato gli ordinatori di questa Mostra, comporta una contraddizione, non soltanto dialettica.

Se era ragionevole infatti tentare di frenare il vaniloquio dei «modernisti» e migliorare le Mostre di «mostri», come furono dette, ciò andava fatto per un'attenta discriminazione critica, una specie di esame chimico di valori, e non attraverso la sostituzione, mettiamo, di Cesare Maggi a Sironi. Poiché ogni contraddizione vale, per legge fisica, quanto la sua antitesi⁶⁷².

In un successivo articolo pubblicato sempre su «Le Arti» l'artista siciliano descrive il padiglione futurista come riposante e statico, decretando implicitamente la ventosità delle ambizioni polemiche marinettiane:

⁶⁷⁰ G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., pp. 72-74.

⁶⁷¹ Ivi, p. 73.

⁶⁷² R. Guttuso, *Pittori italiani alla XXII Biennale*, in «Le Arti», II, 5-6, giugno-settembre 1940, p. 367.

I futuristi alla aeropittura, aeroscultura ecc. stavolta aggiungono la leggera e non peregrina variante dell'aeroritratto simultaneo. Tutte codeste introspezioni stratosferiche e batisferiche ci riconducono con il pensiero a Giulio Verne, alle previsioni progressiste sul Duemila, alla Cometa di Halley. Decorazioni per una cabina del Nautilus o per l'interno del proiettile passeggeri col pianeta Marte sembrano infatti i quadri dell'aeropittore Crali. (Si noti per incidenza il numero relativamente molto alto di aeropittrici e aeroscultrici). Sezione questa futurista, a dispetto di tutto, riposante e statica, dove i modi e le risposdenze da pittore a pittore sono così accoglienti e gentili. Nessuna finta ferocia e soprattutto nessun dinamismo, solo un manierismo a base di spazi azzurri. I bombardamenti di città in questi aereopannelli sembrano una pioggia di rugiada⁶⁷³.

L'analisi svolta da Guttuso coglie alcuni aspetti di particolare rilievo, il primo, felicemente sintetizzato dall'artista nella formula di «manierismo a base di spazi azzurri», indica il progressivo mimetismo cromatico e la costante ripresa di schemi iconografici a cui è pervenuta ormai l'aeropittura futurista, mentre il secondo è l'assenza, nelle opere dei seguaci di Marinetti, dei risvolti drammatici della guerra; tanto da farle apparire come *affiches* in cui gli strumenti che disseminano morte sono rappresentati come «pioggia di rugiada».

In generale, i giudizi sul padiglione futurista sono piuttosto brevi e si concentrano soprattutto su Tullio Crali che con la sua personale e la vendita di ben otto opere aveva catalizzato l'attenzione di pubblico e critica. Sebbene le valutazioni di Alessandro Benedetti siano positive, egli individua il tratto dominante della mostra dei marinettiani nel «decorativismo»: «mentre gli impetuosi futuristi sembrano arrendersi ad un persuasivo decorativismo, specie nelle aeropitture del Crali, negli aeroritratti del Forlin, del Caviglioni»⁶⁷⁴. Su «Il Piccolo di Trieste» l'artista goriziano è descritto come «uno degli elementi novatori venuti a rinfrescare la pittura del futurismo». Le opere di Crali sono «tutte sensazioni di aviatori, tutti piani terrestri capovolti, e in esse uno slancio lirico, una forza di immaginazione, una prontezza di realizzazioni pittoriche, che

⁶⁷³ R. Guttuso, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, in «Le Arti», III, 1, ottobre-novembre 1940, pp. 50-51.

⁶⁷⁴ A. Benedetti, *Arte nostra alla Biennale di Venezia*, in «Corriere Adriatico», Ancona, 27 giugno 1940. In relazione alla citazione degli ultimi due artisti, Angelo Caviglioni e Corrado Forlin, è opportuno ricordare che *Aeroritratto «Il Conte Rossi»* e *Aeroritratto del creatore di Carbonia* erano le uniche opere futuriste riprodotte nel catalogo della mostra.

affermano senz'altro la ricchezza ed energia di questo temperamento»⁶⁷⁵. Silvio Benco nota oltre a Crali, «artista interessante come colori e come immaginazione, aeropittore inesorabile, che ama vedere città capovolte, città succhiate come da una tromba d'aria», anche gli artisti veneti Renato Di Bosso, per l'eleganza sinuosa della sua plastica, e Corrado Forlin, per la componente espressionistica dei suoi dipinti “ardentisti”⁶⁷⁶: «c'è nelle sale futuriste una scultura di Renato Di Bosso “Il giuocatore di pallacorda”, disossata sì, ma di una frustante eleganza di bambù nell'espressione di un movimento slanciato, c'è un pittore Forlin, per noi nuovo, che vede rosso, che vede tutto e tutti a luce di fuoco e vince per esasperata e violenza»⁶⁷⁷. Ugo Nebbia cita invece Crali come dimostrazione del sostanziale allineamento futurista ai canoni della rappresentazione realistica, cambio di rotta che nel clima dell'auspicata concordia fra le arti egli valuta con favore:

Smorzati così, quasi per logica vicenda, i soliti ardori di novità ad ogni costo, guizzanti il più delle volte solo di sterili arbitri personali, come messi in disparte talune intemperanze di forma o di concetto, le quali potrebbero casomai, aver gli estremi fedeli, più che nei superstiti del surrealismo, nei nostri futuristi (ma anche l'esempio assai significativo di quel futurista Tullio Crali mostra abbastanza come la cosiddetta aeropittura potrebbe valorizzarsi attraverso i più esemplari mezzi di chiarezza espressiva e formale), mentre è evidente che più che altro vi sono da ribenedire qui dentro le solite fame consacrate, non allarmiamoci troppo di questa specie di pausa pensierosa che l'arte nostra potrebbe intanto confermare. Siamo stanchi, in altre parole, di tanti problemi non risolti o di certezze diluite nei soliti tentativi, anzi nelle

⁶⁷⁵ b. [? S. Benco], *Gli artisti giuliani alla Biennale di Venezia*, in «Il Piccolo di Trieste», Trieste, 1 giugno 1940.

⁶⁷⁶ Su Corrado Forlin si vedano, tra gli altri, C. Beltrami, *Il gruppo futurista Savarè alla Biennale di Venezia*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 15, Atti della Giornata di Studio (Rovereto, Museo Civico, 14 dicembre 2005), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2006, pp. 47-59; G. Dal Canton, *Il Futurismo a Monselice*, in *Monselice nei secoli*, a cura di A. Rigon, Città di Monselice - Canova, Monselice-Treviso 2009, pp. 269-277; A. Cibir, *Corrado Forlin e il Gruppo futurista Savarè*, in *Corrado Forlin e il Gruppo futurista Savarè*, a cura di A. Cibir, pp. 29-263; G. Dal Canton, «Tutto ciò che in pittura non brucia ha torto, agonizza». *L'«ardente» avventura del Gruppo futurista Savarè*, in *Corrado Forlin e il Gruppo futurista Savarè*, a cura di A. Cibir, Scripta-Mart, Verona 2012, pp. 9-17.

⁶⁷⁷ S. Benco, *Primo sguardo alla Biennale. Il momento artistico nel Palazzo d'Italia*, in «Il Piccolo di Trieste», Trieste, 25 maggio 1940.

solite parole. Dato che questo sia realmente tempo d'agire, cominciamo col prestar fede a chi opera, ed il resto verrà da sé.

Anche questo potrebbe essere un modo per serbar fede a ciò che significa tradizione, istinto della razza: termini che riaffiorano ogni tanto con rischio d'essere però intesi come la più fallace premessa culturale: non come dato di coscienza, cioè; o come presupposto intenzionale o formale, messo avanti quasi a salvaguardia di certi pericoli che l'arte nostra ha, del resto, mostrato d'aver saputo abbastanza evitare⁶⁷⁸.

Nonostante il processo di “normalizzazione” condotto da alcuni aeropittori futuristi, *in primis* Crali ma potremmo ricordare anche Ambrosi e Tato, fosse stato ampiamente riconosciuto, Guido Marangoni, uno degli ideatori della Biennale d'Arte decorativa di Monza, invocò una più severa epurazione – sulla scia delle polemiche sorte anche in Italia dopo la mostra dell'*Entertete Kunst* svoltasi a Monaco nel 1937⁶⁷⁹ – delle residue manifestazioni di un'arte in cui fossero presenti elementi deformativi:

Ma sarebbe augurabile, ad una nuova Biennale, di vederli sparire del tutto [...] a partire dai futuristi i quali, dopo aver compiuto un utile benemerito compito di insurrezione contro le più malsane leziosaggini dell'ultimo Ottocento, non hanno oggi più nulla da dire e si affannano vanamente a cercare per mare e per terra e per aria, coi soggetti aviatori, qualche trovata che valga a interessare o perlomeno a rendere curioso il pubblico: desiderio lodevolissimo ma ormai insoddisfatto da troppi anni! I fatti dimostrano come il Futurismo abbia ormai da molto tempo compiuta la sua missione storica ed in vano si arrabatti per illudersi di essere vivo ancora... Ed a maggior ragione dovrebbero cessare d'importunar il pubblico i preconcetti «deformativi» che sono tutt'ora evidenti nelle sale della XXII Biennale, tollerati non sappiamo per quale intervento di santo protettore! Gli echi italiani della nota insurrezione di Hitler contro l'arte degenerata sono stati fecondi e benefici. Ma lo sgorbio ritenta ora per noi dei ritorni offensivi e mentre il padiglione germanico appare immune del tutto dalla lebbra del «novecentismo» jettatore, alcune sale italiane gli permettono di offrirsi alla commiserazione od alle risate degli spettatori. Fino a quando questa commedia di inneggiare alla rinascita *italiana* delle arti contemporanee per concedere diritto di cittadinanza nella maggiore delle nostre esposizioni ai superstiti

⁶⁷⁸ U. Nebbia, *La XXII Biennale d'Arte a Venezia*, in «Emporium», a. XLVI, n. 7, luglio 1940, p. 7.

⁶⁷⁹ Si veda C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

scimmiettatori dei sedicenti innovatori di Montmartre o delle non rimpiante secessioni di Vienna?

È invece di segno radicalmente opposto, ma non poteva essere altrimenti, la recensione alla mostra scritta dal futurista ligure Elio Balestreri, autore nel 1940 del volume di poesie e parolibere *Marciate meglio dei Romani Camicie Nere*⁶⁸⁰, “collaudato” dalla prefazione di Marinetti:

Per dire, con un minimo di compiutezza, della parte riguardante l'Italia si deve cominciare dalle sale dei futuristi italiani ordinati dall'Eccellenza F.T. Marinetti. Il grado di evoluzione artistica, infatti, cui è pervenuto il futurismo dopo tanti anni di attività, nella pittura e nella scultura, è dimostrato con vitalità sempre in marcia, nella esposizione degli aereopittori futuristi in questa Biennale.

Il Poeta Marinetti ha scritto appositamente per il catalogo un significativo saggio su «Gli aeropittori futuristi e l'Aeroritratto simultaneo». Il creatore del futurismo dimostra la necessità attuale e veramente sentita di sostituire al ritratto verista e statico, opere che diano realmente l'anima e le più spiccate caratteristiche.

Marinetti ricorda al riguardo le importanti opere futuriste che si sono ispirate a questi criteri innovatori: da Prampolini a Benedetta, da Balestreri ad Ambrosi, da Dottori a Tato. Passando a trattare dei trentadue futuristi qui presenti devo dire prima di tutti, di Enrico Prampolini, pittore scultore e scenografo notissimo, innovatore teorico e creatore di architetture e di ambienti. Egli espone opere che lo riconfermano ormai come il maggiore esponente di un'aeropittura stratosferica cosmica biochimica.

Si veda pure l'«Aeroritratto di una bella donna», simultaneo intenso eccezionale d'originalità. Dottori, con singolare potenza, presenta diversi aeroritratti e chiare visioni di città come l'«Aerosintesi di Orvieto». Importante è, poi, la personale di Tullio Crali con una quindicina di opere. Una indiscutibile sensibilità cromatica si osserva in «Decollo», «Vite orizzontale», «Prima che si apra il paracadute», «Volo danzato sul nemico» e «In tuffo sulla città». Vigore costruttivo hanno le sei opere di Forlin ; efficacissimo il ritratto del giornalista M. Massai. Permeate di sensibilità poetica in una serenità di colori e forme, immerse in un'atmosfera vibrante sono le due opere di Monachesi che dispone di un suo stile personale e comunicativo.

⁶⁸⁰ E. Balestreri, *Marciate meglio dei Romani Camicie Nere*, Emiliano Degli Orfini, Genova 1940.

Il ligure Acquaviva espone un «Aeroritratto di Mussolini» l'originale aeroritratto di Marinetti, certezza conquistata di una pittura robusta e rapida. Per i vivaci caratteri espressivi sono da segnalare Magda e Giovanni Korompai, Marisa Mori, A. G. Ambrosi, Angelucci, Andreoni, Caviglioni, Verossi, Preziosi, Lepore, Barbara, Menin, Voltolina, Zen, Moschini, radice e Rho, questi due ultimi con opere astrattiste.

La scultura è ben rappresentata dal «Giocatore di pallacorda» di Di Bosso, geometrica intelligenza schematizzata sulla via della costruttività plastica; da Mino Rosso per un bozzetto in bronzo di aeroscultura monumentale e l'aeroscultura in bronzo «Il paese degli aviatori» esempio di attività creatrice di profonda consapevolezza; da un aeroritratto ceramico di Tullio di Albissola, dalle opere di Peschi e da due «aeroferri» di Regina. Chiudo questa rapida rassegna dei futuristi italiani con i bei cinque aerodisegni su impressioni di volo di Saladin⁶⁸¹.

⁶⁸¹ Id., *Le sale futuriste della Biennale di Venezia*, in «Corriere Veneto», Padova, 22 maggio 1940. L'articolo è stato pubblicato anche in «Giovinezza», Arezzo, 3 settembre 1940 e «Mare», 14 settembre 1940.

XXIII Biennale (1942)

Alla XXIII Biennale il tentativo di dimostrare l'aderenza dell'arte allo spirito del proprio tempo e di celebrare la coesione della patria nel difficile clima bellico trovava in parte espressione, come abbiamo visto, nei concorsi delle forze armate. Anche Antonio Maraini riconosceva ai padiglioni dell'Esercito, dell'Aeronautica e della Marina di aver raccolto «dei complessi ove non mancano gruppi di opere ed opere di notevole interesse, per il modo con cui il difficile tema proposto è stato affrontato, sovente con impegno e perizia grandi»⁶⁸². L'esposizione del 1942 sancì, in questo contesto, uno dei momenti di massimo consenso intorno ai rappresentanti del movimento futurista. Furono rare ed isolate le voci discrepanti, come quella di un giovane Umbro Apollonio che dichiarava, tra l'altro, di non comprendere la presenza, all'interno del padiglione futurista, degli astrattisti comaschi che pure apprezzava:

Il padiglione del futurismo non ci rivela nulla di buono, nemmeno tra i filofuturisti (nuova creazione di F. T. Marinetti), bensì presenta un gruppo di astrattisti (e qui le idee ci si confondono nuovamente, perché non comprendiamo più che cosa sia questo futurismo che par voglia adesso identificarsi con gli astrattisti) tra i quali Rho e Radice mostrano qualche soluzione intelligente⁶⁸³.

Allo stesso modo di Apollonio e pochi altri⁶⁸⁴, anche a Diego Valeri il futurismo, contrariamente alla professata poetica del perenne rinnovamento, suscitò una sensazione di noia, di *déjà-vu*:

⁶⁸² A. Maraini, *Introduzione*, in *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1942...* cit., p. 32.

⁶⁸³ U. Apollonio, *Alla Biennale veneziana. Spiriti e forme dell'arte contemporanea*, in «Vedetta d'Italia», Fiume, 30 giugno 1942.

⁶⁸⁴ L. Répaci, *XXIII Biennale di Venezia. Gli italiani*, in «L'Illustrazione italiana», Milano, 21 giugno 1942, «Può sorprendere che il fenomeno della guerra abbia trovato nell'attuale Biennale solo interpreti occasionali, e anche questi o inclini alle vistose mitografie come Ricchetti, Tozzi, Vecchi, Santagata, Barbieri, o limitati al “reportage decorativo”, al “servizio” di puro arabesco, come i futuristi (Prampolini, Crali, Di Bosso, Forlin, Tato, Saxida, Dal Bianco, Fasullo, Simonetti), o se, infine, tentati di superare la cronaca nella storia, il particolare nell'universale, come Casarini, Bucci, Tommaso Michele e Pietro Cascella, Romoli, Trombadori, Bianchi-Barriviera»; A. Podestà, *La ventitreesima Biennale veneziana*, in «Emporium», Bergamo, vol. XLVIII, n. 8, agosto 1942, p. 326, «I futuristi, che si ostinano nel più

La nostra rassegna per quanto riguarda l'Italia, è finita. (Penso che i futuristi non abbian bisogno di presentazione: da trent'anni a questa parte son sempre quelli, sempre gli stessi, anche se cambian nome...) ⁶⁸⁵.

Quindi se si escludono alcune rare eccezioni, il padiglione del futurismo ottenne ampi favori da parte della critica giornalistica e non solo. Ai seguaci di Marinetti, e in particolare agli aeropittori Ambrosi⁶⁸⁶, Crali e Tato (a cui vanno aggiunti almeno Dottori, Di Bosso e Verossi), era riconosciuto il ruolo di anticipatori di una pittura che la drammaticità del contesto storico innalzava dalla dimensione dell'*affiche*, a cui era stata relegata, a quella dell'epica. Secondo i giudizi coevi la redenzione del futurismo si era compiuta anche grazie all'abbandono delle sterili ricerche d'avanguardia in favore di un'arte che privilegiasse una più chiara funzione comunicativa, fondata su canoni linguistici più tradizionali⁶⁸⁷. Il coro è pressoché unanime: dalla provincia Umberto

antistorico e accademico degli atteggiamenti, occupano un intero padiglione (ci sono quest'anno anche i filofuturisti) e accolgono gruppi di astrattisti, con un accordo molto relativo. (I difensori dell'astrattismo puro, infatti, definiscono spregiativamente il movimento futurista "un estremo sogno romantico"). Tra tutti esprimono almeno sensibilità pittorica Enrico Prampolini, certe qualità di gusto decorativo Mario Radice e Manlio Rho».

⁶⁸⁵ D. Valeri, *La XXIII Biennale veneziana. I. Gli italiani*, in «Le Tre Venezie», Venezia, Luglio 1942.

⁶⁸⁶ L. De Libero, *Il padiglione dell'Aeronautica alla Biennale di Venezia*, in «L'Ala d'Italia», 16/31 luglio 1942, «Comunque a me pare che di questi tre padiglioni quello dell'Aeronautica che si adatta poeticamente alla celebrazione delle imprese celesti compiute dagli uomini in guerra; essi entrano naturalmente nello spazio. Le opere di Renato Di Bosso, A. G. Ambrosi, Verossi e Crali esemplificano meglio quanto dicevo; ma tra le opere loro metterò anche moltissime di quelle esposte nel Padiglione Futurista. E giudichiamole con le parole che sono in uso per la pittura di stile. Si vedrà allora in Di Bosso come alcuni elementi realistici giuochino per scattare fantasie nel dipinto "Armiere in azione su Ca 311" o come la sagoma ventosa del "Paracadutista" si slacci nella prospettiva aerea degli ombrelloni. Crali, sebbene risenta dell'influenza di Tato, ha fuoco e estro per sdoppiare paesaggi e motori. E si dica che A. G. Ambrosi, da anni dedito all'ispirazione aviatoria, è il più geniale del gruppo. E, nel suo "Bombardamento su Malta" spettralità ed ellissi di luce configurano l'immensità del cielo con strappi di giallo e iridescenze di azzurro. Egli è il famoso autore del quadro "Volo su Vienna" che i competenti ricordano ancora».

⁶⁸⁷ Alessandro Benedetti definisce Crali «quasi, un apostata» del futurismo. A. Benedetti, *Pittura italiana alla XXIII Biennale*, in «Corriere Adriatico», Ancona, 4 luglio 1942, «Una capatina, e non distratta, merita il padiglione dei Futuristi in cui si allineano gregari dei diversi gruppi e perfino una pattuglietta di neofiti d'ambo i sessi. Vi spazia con molte aeropitture Gherardo Dottori, mentre il Crali che potrebbe

Ronchi riconosce che «non mai come in quest'ora è giustificata l'arte futurista»⁶⁸⁸ e così Silvio Benco ritiene che tra gli illustratori della guerra «l'azione d'avanguardia spetta innegabilmente al futurismo»⁶⁸⁹; ma su registro analogo sono orientate anche le testate nazionali: Raffaele Calzini afferma che i seguaci di Marinetti, primi banditori dell'aeropittura, «sono i migliori illustratori della guerra aerea»⁶⁹⁰, mentre Fidenzio

apparir, quasi, un apostata, dispiega, fra l'altro, una grande tela – *Battaglia danzata di paracadutisti* – efficacemente decorativa e di limpida leggibilità. Bruno Tano, capintesta della fazione di Macerata, ha mandato una ventina di saggi aeropittorici, naturalmente, suggeriti dai più attuali modi di guerra. È presente un classico del futurismo, Prampolini rinnovato in una maniera di aeropittura, dichiarata, *cosmica-biochimica* od, altrimenti, modulata su di una *estetica bioplastica*. E c'è Mario Menin, considerato da Marinetti, il battaglista principe del futurismo, inteso a rendere anche il fragor delle esplosioni. Le sue illustrazioni per la guerra etiopica hanno, del resto, una innegabile forza evocatrice specie dell'ambiente dove si svolge la mischia. E Tato e Giovanni Acquaviva affiancano, animosamente, i lor camerati più temerari».

⁶⁸⁸ U. Ronchi, *All'insegna della guerra. La XXIII Biennale*, in «La Voce di Bergamo», Bergamo, 1 agosto 1942, «Il futurismo italiano ha quest'anno un padiglione tutto per sé. Ed è bene, ché non mai come in quest'ora è giustificata l'arte futurista, la quale, più e meglio che in altre forme descrittive e narrative, riesce a rendere con una pittura suono-velocità tutto il dinamismo della guerra dell'aria. E molto bene dice F.T. Marinetti, scrivendo delle pitture di A. G. Ambrosi sui “Bombardamenti di Malta” [...]. Anche qui i nomi del futurismo italiano si riaffermano vigorosamente nelle sintesi aeropittoriche: e con Ambrosi, ecco Verossi, Forlin, Acquaviva, e meglio ancora Gerardo Dottori, a Crali, che dichiara di «purificare con santissime cannonate l'arte che non sa correre incontro alla guerra e rifarla più potente più veloce aggressiva aerea scoppiante e temeraria»; e poi ancora Renato di Bosso, e Mario Menin, un antico compagno di tenda nella nostra vita africana di guerra, che presenta in una sintesi lirico-drammatica, pittorica e musicale, due assoluti disperati aspetti delle battaglie nel Tembien, che insieme vivemmo».

⁶⁸⁹ S. Benco, *La XXIII Biennale d'Arte. Impressioni sulle sale e sui padiglioni italiani*, in «Il Piccolo di Trieste», Trieste, 21 giugno 1942, «La mostra attuale rivela una quantità d'artisti che hanno qualità eccellenti d'illustratori di guerre; l'Italia non sapeva di averne tanti, e in molti il concetto illustrativo si traduce in vero e proprio stile. In questo campo l'azione d'avanguardia spetta innegabilmente al futurismo: mosse da esso l'idea, che parve in su le prime tutta contenutista, d'un'aeropittura: discendono dal futurismo le prime pitture metafisiche di Anselmo Bucci intorno al 1920, e tanto nel padiglione futurista quanto in quello dell'aeronautica stanno oggi in prima linea l'ardente agilità fantastica del Dottori, il vigore del giovane Verossi e d'un altro forte, il Di Bosso, la nitida osservazione dei vortici aerei del Crali e le immaginose invenzioni astratte del colore e del segno del Prampolini, tutti interpreti dello spazio come sensazione e come eroico e tragico soggiorno dell'uomo. Cinque artisti dalle magnifiche ispirazioni».

⁶⁹⁰ R. Calzini, *Oggi s'inaugura a Venezia la XXIII Biennale*, in «Il Popolo d'Italia», Milano, 21 giugno 1942, «Nel difficilissimo e nuovissimo compito di descrivere il combattimento aereo e le fasi della sua preparazione e del suo velocissimo scatto si trovano Barillà, Ambrosi, Chetoffi. Ma i futuristi, che

Pertile concede ai futuristi il diritto ad avere «una loro esplicita parola, non solo perché sono abbondantissimi di lavori, ma proprio per il valore delle opere esposte, le quali raggiungono una sintetica chiarificazione di idee e un'efficacissima sensibilità compositiva e cromatica, ispirata e palpitante, sciolta da costrittive pesanti reboanti presupposti programmatici. Qualche nome: Prampolini, Tato, Crali, Ambrosi, Dottori»⁶⁹¹. Un saggio piuttosto corposo, come in precedenza raramente ne erano apparsi sulla compagine marinettiana, è offerto da Giorgio Nicodemi:

È indubbio, in altre parole, che il tema della guerra rischia oramai di sembrare così stranamente complesso, così irto d'elementi nuovi, da esigere, per essere degnamente trattato, qualcosa di più di certe improvvisazioni a base dei soliti mezzi rappresentativi. Sotto tale riguardo, mi pare perfino che lo sforzo del Futurismo, specie attraverso quanto da un pezzo ha cercato di farci sentire con la sua aeropittura, debba ora più che mai esser tenuto presente, non solo delle sue intenzioni, ma anche in certe sue espressioni, visto come ha toccato risultati sufficienti per smontare molte vecchie o nuove diffidenze circa la concreta consistenza, non tanto rappresentativa quanto estetica di talune sue vive ed audaci risorse alla conquista degli spazi e dell'impeto sonoro del volo.

Libero infatti sempre più, come oramai si dimostra, da certi suoi più sospetti espedienti formali, troppo indulgenti verso qualche futile indipendenza espressiva: insistendo, anzi, talora in certe concrete ed intelligenti concessioni alla più sensibile realtà, ricordiamo perciò il Futurismo, anzi l'aeropittura come quella che qualche nuovo accento ha saputo realmente aggiungere anche qui sul tema della guerra attraverso i cieli. I nomi di Tato pittore nel senso completo della parola, nitido e raffinatissimo nelle sue sintesi audaci di spazi e nei suoi acuti colpi d'occhio dall'alto; di Chetoffi, che certe pugne nei cieli, tuffi, vortici affronta con la più coraggiosa evidenza; di Di Bosso, che specie nell'eroico brivido dei paracadutisti cerca nuovi ed evidentissimi motivi espressivi, non sono davvero, assieme a qualche altro, da dimenticarsi in un campo come questo, tutt'altro che agevole anche dal lato puramente rappresentativo, poiché, posto oramai ben più seriamente a contatto con certe realtà, è sempre più evidente come il Futurismo sa mettere talune sue rischiose avventure, non più alla portata soltanto di chi sembra approfittarne come per sfuggire a certi controlli, o per

dell'aeropittura furono i primi banditori, sono i migliori illustratori della guerra aerea. Citiamo, oltre a Tato e a Dottori, Tullio Crali per la interpretazione vertiginosa del lancio dei paracadutisti».

⁶⁹¹ F. Pertile, *La Biennale di guerra*, in «Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», a. XX, n. 8, agosto 1942.

rinunziare, sotto il pretesto d'un'assoluta libertà ed originalità formale, a talune discipline di concetto e d'espressione.

Il volo dunque, come la guerra alata, il rischio, il vortice, il precipizio tuonante d'uomini e di cose, l'urto turbinoso, le prospettive sfuggenti da altezze e punti di vista inconsueti, temi nuovi, nonché tra i meno controllabili al lume dei giudizi normali, temi anche per questo piuttosto tentatori per chi cerca di sconfinare dal breve e pacifico orizzonte delle solite cose e dei soliti espedienti pittorici, si può dire perciò abbiano, specie in grazia al Futurismo, dato ancora evidenza a qualche coraggioso pioniere, capace d'accordare qualche nuova e vibrante intuizione, a sensibilità artistiche non inadeguate ad un simile compito.

I futuristi

Da trentadue anni F. T. Marinetti capeggia una falange di poeti, scrittori, pittori, musicisti, rinnovatasi più volte, che agita le intenzioni di un'arte essenziale, assoluta, che vuole la soppressione della realtà fenomenica per limitare la rappresentazione al nucleo vibrante, sostenendo, per lo più, gli schemi romantici di interpretazioni soggettive portate alle conseguenze estreme. [...] la persistenza del movimento, anche se si considera che si svolse sempre chiuso in sé, suscitando diffidenze, non riuscendo ad imporre le sue conquiste in una pura linea artistica, può essere una prova che veramente c'è nelle aspirazioni del nostro tempo il bisogno di un'evasione dalle forme tradizionali per ispirarsi ai temi che sono offerti dalle nuove conquiste meccaniche e spirituali. L'ondeggiare teorico intorno a determinazioni di forme astratte dalla realtà è certamente segno che la fase dei tentativi per la formazione di una nuova estetica è lontana dall'essere esaurita. Inoltre, invano si tenterebbe di far assomigliare il futurismo al cubismo, al dadaismo, all'astrattismo, cosicché, nelle moderne risoluzioni artistiche, il futurismo mantiene una sua fisionomia, una sua importanza che è degna di entrare nella storia. Le asintatticità esplicative non tolgono che, nelle opere, gli artisti dimostrino credere sinceramente a quello che fanno. Non mai, anche, essi apparvero così numerosi come ora, distinti in gruppi diversi, animati anche di intenti polemici contro alcuni accademismi che minacciano di trionfare nella pittura moderna, a cominciare da quello delle «nature morte». Dire di tutti gli artisti è impossibile, impossibile è anche di penetrare nelle teoriche che ogni artista ha forgiato per suo uso. Ma possiamo notare i processi con i quali Enrico Prampolini dà espressione al «divenire della materia» ricavando da presupposti scientifici gli elementi che dispone nei suoi quadri con una reale finezza plastica; i modi con i quali A. G.

Ambrosi, Baldo Mariotti, Alessandro Bruschetti, Francesco Bagnaresi, Angelo Caviglioni, Armando Dal Bianco, Bruno Tano ed altri vogliono dare liricità ai temi del volo di guerra sono di un'efficacia rappresentativa che supera i modi soliti del primo futurismo dinamico. Tullio Crali raggiunge, anzi, un'ampiezza decorativa che esce dal tentativo per diventare realtà pittorica. Similmente Tato dà visioni di guerra di una suggestione profonda. Gerardo Dottori, felice inventore di mezzi pittorici seppe trovare anche novità paesistiche inedite; così come Carlo [sic!] Forlin e Farfa.

Dalla mostra si può ricavare, quindi, che il futurismo sta uscendo dalla pura fase di tentativi per dare forme concluse. Anche le opere di aderenti al futurismo sono un indice della diffusione della fiducia che il movimento sta suscitando attorno a sé. Tra questi merita attenzione Francesco Torri, un pittore che si rivela per la prima volta, credo, e che ha una sicura conoscenza dei mezzi e dei fini pittorici. Un «Tramonto vicentino», la «Casa rossa», «Bianche vele», «Sera» traducono così controllate facoltà di osservazione, e un così giusto criterio dei rapporti coloristi, che la visione paesistica si allarga in un commosso alone di felicità poetica⁶⁹².

In questa generale apologia della pittura di guerra un piccolo spazio riesce comunque a ottenerlo, seppur con ricerche differenti, Enrico Prampolini che, secondo Piero Girace, «s'impone a tutti [i futuristi] [...] con le sue sintesi e le sue rarefazioni siderali, dove vige una rigorosissima legge di astrazione»⁶⁹³, mentre, anche tra i rari detrattori della mostra futurista, come Attilio Podestà, dalla prestigiosa rivista «Emporium» riconosce all'artista modenese almeno una «sensibilità pittorica»⁶⁹⁴.

La XXIII Biennale fu l'ultima alla quale i futuristi parteciparono in gruppo. La progettata mostra⁶⁹⁵ del 1944 non ebbe luogo e del resto, sul finire di quell'anno, Filippo Tommaso Marinetti si spense a Bellagio e con lui la sua creatura, il futurismo. Scorrendo le immagini dei lavori futuristi alle Biennali si ha talvolta l'impressione di trovarsi di fronte a opere retoriche e ingenue, e sicuramente alcune tra queste lo furono, tuttavia non si può far a meno di riconoscere, nelle mostre ordinate da Marinetti, una

⁶⁹² G. Nicodemi, *Gli artisti italiani alla XXIII Biennale*, in «Arte Mediterranea», II, 3-5, maggio-ottobre 1941 [ma 31 agosto 1942].

⁶⁹³ P. Girace, *La pittura italiana alla XXIII Biennale*, in «Il Mattino», Napoli, 4 luglio 1942.

⁶⁹⁴ A. Podestà, *La ventitreesima Biennale veneziana...* cit., p. 326.

⁶⁹⁵ G. Tomasella, *Biennali di guerra...* cit., pp. 123-128.

pluralità di voci che contribuì a mantenere vivo un ambito di ricerche altrimenti destinato a una più profonda marginalità.

APPENDICE

LA BIENNALE DI VENEZIA, ASAC, FONDO STORICO, SERIE COPIALETTERE.

188

1925 GENNAIO 3

Lett. di G. Bordiga al Ministro della Pubblica Istruzione, Venezia, 3 gennaio 1925, p. 362.

Venezia, 3 gennaio 1925.

On. Ministro della Pubblica Istruzione
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti

Siamo lieti di accusare ricevimento della lettera in data 30 dicembre u.sc. (N. 24329 Div. III) con la quale codesto onor. Ministero ci partecipa la concessione del contributo di L. 150.000.=, quale concorso dello Stato alle spese della nostra XIV Esposizione Internazionale D'Arte.

Mentre prendiamo atto di questa rinnovata conferma dell'alto benevolo interessamento – tradotto in efficace aiuto – dell'onor. Governo verso l'artistica Impresa di Venezia, la quale prosegue con alacre fede il suo ormai lungo e non inglorioso cammino, noi porgiamo a codesto onor. Ministero l'espressione più che mai viva e devota del nostro riconoscente ossequio.

LA PRESIDENZA DELL'ESPOSIZIONE
G. Bordiga

1925 LUGLIO 28

Lett. di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 28 luglio 1925, p. 65.

Caro Marinetti. Ho trasmesso la vostra lettera al nostro Presidente, Prof. Giovanni Bordiga, che non mancherà di comunicare la vostra richiesta al Consiglio Direttivo, quando prossimamente si riunirà. Cordiale stretta di mano.

Vittorio Pica

1925 OTTOBRE 12

Lett. di G. Bordiga a F.T. Marinetti, Venezia, 12 ottobre 1925, p. 273.

Illustre Signore,

Ho comunicato al Consiglio Direttivo la Sua lettera con la quale Ella richiedeva concessione di almeno cinque sale alla prossima Esposizione veneziana per accogliervi le opere degli artisti futuristi, opere che dovrebbero essere scelte esclusivamente da Lei. Il Consiglio non ha potuto aderire alla Sua domanda, perché in questo come in nessun caso intende derogare dalla norma del Regolamento che gli riserva la designazione degli artisti italiani da invitare e riserva alla Giuria ch'esso stesso sarà per nominare l'accettazione delle opere degli altri. All'Esposizione prossima figureranno come invitati taluni artisti che – se non vi aderiscono attualmente – parteciparono in passato al movimento ch'Ella presiede. Qualora poi tra le opere ammesse dalla Giuria, quelle dei futuristi siano di numero sufficiente, potranno essere radunate in una sala, o in una parete, in modo da costituire un gruppo organico.

Con osservanza il Presidente

G. Bordiga

S.d. [1926 FEBBRAIO 5]

Lett. di [mittente illeggibile, ma V. Pica] a F.T. Marinetti, [?5 febbraio 1926], pp. 338-339⁶⁹⁶.

[Da Arich]: «della lettera da te scritta alla signora Sarfatti non ho avuto alcuna comunicazione. Ma perché non scrivere direttamente a me, tuo vecchio amico da trenta e più anni?» [...]

«tre pittori dell'Esposizione parigina d'arte decorativa, Balla, Prampolini e De Pero (*sic*), per cui ho molta simpatia e ammirazione e che sostenni strenuamente mentre si preparava la prima mostra di Monza».

[Da Bianchi]: «Carissimo Marinetti, mi è dispiaciuto molto di non essermi potuto incontrare con te né a Milano né a Roma, dove per precedenti impegni e malgrado le insistenze telefoniche della tua Signora gentilissima, non ho potuto trattenermi più a lungo. Della lettera da te inviata alla signora Sarfatti non ho avuto alcuna comunicazione, ma perché non scrivere direttamente a me, tuo vecchio amico di trenta e più anni? In ogni modo, appena mi sono persuaso che era ancora possibile disporre di una sala di media grandezza nella prossima Biennale [veneziana] ho pensato di assegnarla ai tre pittori dell'Esposizione parigina d'arte decorativa Balla, Prampolini e De Pero [*sic*], per cui ho molta simpatia ed ammirazione e che sostenni strenuamente mentre si preparava la prima mostra di Monza, ne ho chiesto l'autorizzazione ai colleghi del consiglio direttivo: ottenendola. Ho cercato perciò d'incontrarmi con te a Milano e poi a Roma, convinto che a voce tra due buoni e cari amici ci s'intenda molto più facilmente e molto più rapidamente

⁶⁹⁶ Alcune lettere scritte con un inchiostro verde da Vittorio Pica si sono nel tempo sbiadite sì a divenire illeggibili. Si è tentato di leggerne il contenuto utilizzando una luce ultravioletta ma, dal momento che le lettere sono scritte su carta velina, non si è ottenuto alcun risultato apprezzabile. Riporto pertanto le trascrizioni precedentemente pubblicate da altri studiosi: D. Arich de Finetti, *Venezia 1926: Pannaggi e compagni nel padiglione "sovietista"*, in *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, catalogo della mostra (Macerata 1995), a cura di E. Crispolti, Milano 1995, pp. 65-82; G. Bianchi, *1926: la prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della Marcia su Venezia*, «Venezia Arti», 16-17, 2003-2004, pp. 119-134.

che per [...]. Volevo persuaderti di accettare il mio [programma] limitato a tre espositori [...] già lodati e premiati [all'estero] e di doverti rassegnare, per ragioni burocratiche, alla collaborazione, piena cordialità, per le scelte e la collocazione delle opere, del Segretario della Biennale veneziana, che è avanguardista [misurato ma convinto] prim'ora e aprendo le porte dell'Esposizione di Venezia [...] [in piena] convinzione estetica a [Modigliani] ed a Kokoska [sic] [...] ragiona bene che preparavo il posto agli avanguardisti italiani. E, infatti, se tu vorrai a Modigliani, a [Carrà] a De Chirico, a Soffici ora seguirà la presentazione dei tre futuristi italiani De Pero [sic], Balla, Prampolini al pubblico internazionale di Venezia. Deciditi dunque facendo qualche [...] tua [...] fare più giusto e [...] buona volontà, come credo che [...] a Venezia, annunciandomi [...] il tuo arrivo. Con antico affetto ti stringo la mano
tuo Vittorio Pica».

S.d. [1926 FEBBRAIO 8]

Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [8 febbraio 1926], p. 350.

marinetti
piazza adriana

precisami giorno tuo arrivo venezia e verrò
cercarti mezzogiorno buonvecchiati - saluti
affettuosi

vittorio pica

S.d. [1926 FEBBRAIO 10]

Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [10 febbraio 1926], p. 374.

r.p. 10
marinetti
30 piazza adriana - roma

dovendomi forse assentare sabato pregoti venire
venezia venerdì – verrò cercarti mezzogiorno

bonvecchiati – telegrafami

vittorio pica

1926 FEBBRAIO 19

Lett. di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 19 febbraio 1926, p. 441-442.

[p. 441]

Venezia, 19 II 1926

Carissimo Marinetti,

Ti accludo, oltre la pianta generale del palazzo centrale della nostra Esposizione, la pianta particolareggiata delle due sale assegnate ai Futuristi.

Dammi qualche ragguaglio sugli artisti da te invitati e sulle opere presenti e ti prego di fare in modo che alle due sale veneziane non si possa muovere il rimprovero, che è stato fatto alla saletta milanese, di mantenerti troppo vicino ai [?]tentativi di [?]20 e più anni fa e che, nell'ora attuale, appaiono alquanto invecchiati.

Hai parlato e scritto al Dottori e gli

[p. 442]

hai spiegato perché alla sua cortese lettera io non abbia risposto direttamente?

Cordiale stretta di mano, in attesa del volume promessomi.

Aff.mo tuo

Vittorio Pica

Raccomandata

A F.T. Marinetti

Piazza Adriana

n. 30

Roma

1926 MARZO 2

Lett. del Commissario del Comune di Venezia alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Venezia, 2 marzo 1926, pp. 62-63.

[p. 62]

Venezia, 2 Marzo 1926

On. Presidenza del Consiglio dei Ministri

ROMA

=====

Il Comune di Venezia ha indetto, per l'imminente primavera, la sua nuova Esposizione internazionale d'arte.

Questa Impresa cittadina, che rappresenta una tradizione rinnovatesi ormai da un trentennio, è sorta – com'è noto – in virtù di una deliberazione consigliare che risale appunto al 19 aprile 1894.

In quell'anno l'Italia tutta festeggiava con pubblica solennità le auguste nozze dei suoi Sovrani, e la città di Venezia, desiderando di riaffermare, con tangibile e durevole segno, la sua devozione alla Dinastia, bandiva e inaugurava la serie delle sue biennali Esposizioni, destinate ad accogliere, con intenti altamente ed esclusivamente culturali, il fiore dell'arte mondiale contemporanea, e, a incrementare – con i suoi eventuali proventi – le istituzioni di beneficenza cittadine.

Ora, in nome della città che ho l'onore di rappresentare, io rivolgo a Sua Eccellenza il Capo del Governo nazionale la domanda di poter promuovere anche quest'anno – ossia per la quindicesima volta – l'artistica gara, divenuta ormai non soltanto una consuetudine cittadina, ma un periodico convegno mondiale.

Unisco pertanto – com'è richiesto – il programma della Mostra e il piano finanziario compilato in con-

[p. 63]

formità alle più rigide norme della prudenza e dell'economia.

Con ossequio profondo e devoto.

Il Commissario del Comune di Venezia
Presidente dell'Esposizione.

1926 MARZO 4

Lett. di V. Pica a L. Balestrieri, Venezia, 4 marzo 1926, p. 95.

Al comm. Lionello Balestrieri
direttore del R. Istituto d'arte industriale
Piazzetta Croce 6 (via Paggeria)

Napoli

Venezia, 4 III 1926

Caro Balestrieri

Invece di una potresti mandare due opere, da esporsi per vivo desiderio
espressomene dall'amico Marinetti, a cui sarà bene che voi [?]scrivate
direttamente nella sala futurista.

Cordiale stretta di mano dell'

aff.mo vostro

Vittorio Pica

1926 MARZO 16 o 17

Telegramma di R. Bazzoni a B. Ternovetz, Venezia, [16 o 17 marzo 1926], p. 266.

Attendons détails œuvres votre Pavillon qui doit ouvrir fin Avril. Salutations
Bazzoni

1926 MARZO 29

Telegramma di R. Bazzoni a Ditta Tartaglia, Venezia, 29 marzo 1926, p. 357.

Pregovi prendere accordo con Enrico Prampolini Via Tronto 89 per ritirare opere sue e della sezione futurista che dovranno essere spedite nostre spese imballaggio escluso. Saluti Bazzoni Direttore Amministrativo Esposizione

S.d. [1926 MARZO 29]

Telegramma di R. Bazzoni a E. Prampolini, s.l., s.d. [29 marzo 1926], p. 363.

Enrico Prampolini Via Trento 89

Roma

Ho incaricato Ditta Tartaglia Piazza di Spagna prendere accordi con Lei per spedizione opere Venezia Bazzoni Direttore amministrativo Esposizione

1926 MARZO 30

Lett. di D. Varagnolo a E. Prampolini, Venezia, 30 marzo 1926, p. 378.

Venezia, 30 Marzo 1926.

Egregio Signore,

Le confermiamo il nostro telegramma di ieri per ciò che riguarda la spedizione delle opere degli artisti futuristi destinate alla nostra imminente Esposizione.

Ora noi La preghiamo di volerci rimettere, quanto più presto può, l'elenco completo e preciso delle opere costituenti la Mostra futurista nonché un certo numero di fotografie per poter sceglierle quelle da riprodurre nel catalogo.

Nell'attesa Le porgiamo i nostri migliori saluti.

D. Varagnolo

Espresso

Sig. ENRICO PRAMPOLINI

Via Trento 89

ROMA

=====

1926 APRILE 4

Lett. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 4 aprile 1926, p. 431.

Sig. ENRICO PRAMPOLINI

Via Trento 89

ROMA

=====

Venezia, 4 Aprile 1926.

Egregio Signore,

Rispondo alla Sua richiesta del 31 u.s.

Nei grandi centri noi abbiamo un nostro speditore, così a Milano abbiamo la Ditta Innocente Mangili che s'incarica della spedizione delle opere degli artisti invitati.

Ma pei piccoli centri gli artisti devono provvedere direttamente. Perciò preghi i suoi colleghi che si trovano a Rovereto, a Livorno, a Verona, a Bologna, a Perugia, di spedire senz'altro le loro opere a Venezia a Grande Velocità in porto assegnato.

E raccomandi loro di far presto, giacché il tempo stringe.

Coi più cordiali saluti mi creda

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

P.S. = Affinché io possa autorizzare la Ditta Mangili di Milano a spedire per nostro conto le opere dei suoi Colleghi, abbia la compiacenza di comunicarmene i nomi.

S.d. [*ante* 1926 APRILE 5]

Telegramma di V. Pica a V. Corona e P. Rizzo, s.l., s.d., p. 435.

Corona e Rizzo
Castello Zisa
Palermo
Rettificato titolo spediamo
moduli riduzioni
Pica

1926 APRILE 5

Telegramma di R. Bazzoni a V. Corona, Venezia, 5 aprile 1926, p. 438.

Venezia, 5 Aprile 1926.

Egregio Signore,
In pronta risposta al Suo telegramma le rimetto le richieste di riduzione per
trasporto delle opere.
I modelli di riduzione per i viaggi degli espositori spediti quanto prima.
Con i più distinti saluti

Romolo Bazzoni

Signor
Vittorio Corona
Castello Zisa

Palermo

1926 APRILE 6

Lett. di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 6 aprile 1926, pp. 480-481⁶⁹⁷.

⁶⁹⁷ Vedi nota 1.

[Da Arich]: «dell'invio delle due tele della tua Signora, tele che desidererei vedere... col nome e col cognome dell'autrice»

[Da Bianchi]:

«Carissimo Marinetti,

Ti aspetto dunque a Venezia per il giorno 14 per ordinare d'accordo le due sale futuriste, ma se potessi affrettare di un giorno due la tua venuta non sarebbe forse male. Per le singole spedizioni Bazzoni si è già messo d'accordo con Prampolini. Non dimenticare che per regolamento è assolutamente vietato esporre alla Biennale veneziana opere che abbiano già figurato in altra mostra italiana. Non mi sono ancora giunte le fotografie da te annunciatemi ma mi sono giunte quelle di Balestrieri e di qualche singolo futurista. Sono lieto del trionfale successo del tuo Vulcano e dell'invio delle due tele della tua gentile signora, tele che desideravi [...] col nome e col cognome dell'autrice. La mia signora ricambia i tuoi saluti e io stringo cordialmente le mani.

Vittorio Pica»

S.d. [1926 APRILE 16]

Telegramma di Vittorio Pica a F.T. Marinetti, Venezia, s.l., s.d. [16 aprile 1926], p. 64.

Marinetti
30 piazza adriana – Roma
sorpresi oltremodo tuo ritardo aspettoti
domani Venezia – saluti affettuosi
pica

1926 APRILE 17

Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 17 aprile 1926, p. 67.

Marinetti
30 Piazza Adriana ROMA

Fammi sapere se lunedì mattina sarai a Venezia dove eri atteso giorno
quattordici e dove prolungata inesplicabile tua assenza potrebbe
obbligarmi rinunciare con vivissimo mio rincrescimento sale più
importanti da me proposte pei futuristi

Vittorio Pica

1926 APRILE 18

Telegramma di V. Pica a F.T. Marinetti, Venezia, 18 aprile 1926, p. 68.

Marinetti
30 piazza adriana – Roma
Fatti subito vivo perché tuo ostinato inesplicabile silenzio
mettemi gravissimo imbarazzo stop continuando collocherò
io alla meglio opere futuriste nuove sale assegnatevi

Vittorio Pica

1926 MAGGIO 6

Lett. di R. Bazzoni a M. Sarfatti, Venezia, 6 maggio 1926, pp. 138-139.

Donna
Margherita G. Sarfatti
Corso Venezia, 93
Milano

Venezia, 6 Maggio 1926.

Gent.^{ma} Signora,

Per non indugiare Le mando intanto le fotografie già pronte e domani o posdomani farò eseguire le altre.

Molte delle fotografie da Lei richieste ho dovuto farle eseguire perché mancavano ed oggi ho ordinato quelle di De Pero e dei Prampolini.

Badi che per Böcklin esiste il diritto di riproduzione presso una casa tedesca e noi non possiamo fotografare le singole opere.

Ho fatto eseguire l'intera parete come veduta d'insieme ma non è troppo bene riuscita.

Se a Lei può servire la farò rifare.

Cordiali e devoti saluti

Aff.mo
Romolo Bazzoni

1926 MAGGIO 17

Lett. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 17 maggio 1926, p. 223.

Egregio Signore

Come di consuetudine il Minister[o] della Pubblica Istruzione desidera avere per le opere acquistate per la Galleria Nazionale il relativo atto di cessione in doppio esemplare firmato dall'artista.

Ho compilato tale atto secondo le prescrizioni ministeriali e La prego di ritornarmi firmate le due copie qui accluse a volta di posta.

Basterà ch'Ella metta in entrambe la semplice firma senza la data.

Cordiali saluti

Romolo Bazzoni

Sig. Enrico Prampolini

Via Tronto 89

Roma

1926 MAGGIO 17

Lett. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 17 maggio 1926, p. 224.

Egregio Signore

Come di consuetudine il Ministero della Pubblica Istruzione desidera avere per le opere acquistate per la Galleria Nazionale il relativo atto di cessione in doppio esemplare firmato dall'artista.

Ho compilato tale atto secondo le prescrizioni ministeriali e La prego di ritornarmi firmate le due copie qui accluse a volta di posta.

Basterà ch'Ella metta in entrambe la semplice firma senza la data.

Cordiali saluti

Romolo Bazzoni

Sig. Fortunato Depero

Via 2 Novembre 14

Rovereto di Trento

1926 GIUGNO 7

Lett. di R. Bazzoni al Ministero della Pubblica Istruzione, Venezia, 7 giugno 1926, pp. 372-373.

[p. 372]

N. 75227 Esp.

Venezia, 7 giugno 1926.

On. Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale Antichità e Belle Arti
Roma

È pervenuta a suo tempo a questa Presidenza la lettera N. 10084 Div. XIII^a di codesta Onorevole Direzione Generale riguardante gli acquisti delle opere d'arte per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Abbiamo subito dato comunicazione delle offerte ai singoli artisti e siamo lieti di comunicare che tutti le hanno accettate ad eccezione di Fortunato Depero, il quale desidera riservare ogni sua decisione alla fine di Luglio.

Di ciò l'artista ci avverte di aver dato comunicazione anche a codesta Onorevole Direzione.

Qui acclusi rimettiamo pertanto gli atti di cessione degli artisti Soffici, Carena, Pucci, Dazzi, Baroni, Prampolini, Sensani e Sibellato.

Stiamo provvedendo direttamente al pagamento delle opere degli artisti stranieri e ci riserviamo di rimet-

[p. 373]

tere l'atto di cessione, firmato da questa Presidenza, non appena saremo a conoscenza della cifra precisa da noi spesa, dovendo provvedere all'acquisto delle singole valute estere.

Accolga, codesto Onorevole Ministero, i più vivi ringraziamenti per gli acquisti cospicui di cui volle onorare questa Impresa, insieme all'espressione della nostra particolare osservanza.

La Presidenza dell'Esposizione Biennale d'Arte di Venezia

Romolo Bazzoni

allegati: 8 atti di cessione in doppio esemplare.

1926 GIUGNO 9

Lett. di D. Varagnolo a V. Corona, Venezia, 9 giugno 1926, p. 391.

Venezia, 9 Giugno 1926.

Egregio Signore,

Riceviamo la pregiata Sua, ma dobbiamo informarLa che non ci è possibile prender nota dell'aumento di prezzo ch'Ella intende di portare al Suo quadro "La caduta delle stelle", già notificato in Lire 12.000.= poiché – a termini del Regolamento (Art. 34) – dopo aperta la Mostra i prezzi delle opere esposte non possono esser aumentate.

Con perfetta osservanza.

Egregio Signore

Vittorio Corona

Castello Zisa

Palermo

1926 APRILE 10

Telegramma di R. Bazzoni a B. Ternovetz, 10 aprile 1926, p. 21.

Ternovetz

MOSCOU

Telegraphies si Urss participera Exposition cas contraire autorisez
nous occuper votre pavillon
Bazzoni Exposition

S.d. [1926 APRILE 13]

Telegramma di R. Bazzoni a B. Ternovetz, s.d., s.l. [13 aprile 1926], p. 57.

Ternovetz

Krapotkinskaia 21 MOSCOU

Absolument indispensable avoir décision telegraphiez
Bazzoni Exposition

S.d. [1926 APRILE 23]

Telegramma di R. Bazzoni a G. Dottori, s.l., s.d. [23 aprile 1926], p. 191.

Gerardo Dottori

Piazza Michelotti 5 PERUGIA

Lunedì verrà inaugurata anche sezione futurista
Bazzoni Esposizione

1926 LUGLIO 2

Lett. di D. Varagnolo a Benedetta [B. Cappa Marinetti], Venezia, 2 luglio 1926, p. 18.

Gentilissima Signora
Benedetta Marinetti
Piazza Adriana 30

ROMA

Venezia, 2 Luglio 1926.

Gentilissima Signora,
Un signore di nome straniero, ma di residenza lombarda, ci scrive chiedendoci il prezzo del Suo interessante quadro, qui esposto, "Velocità di motoscafo".
Poiché nella Sua scheda di notificazione detto quadro è dichiarato invendibile, noi, prima di rispondere all'amatore, desidereremmo sapere da Lei se intende di confermare, o meno, la suaccennata dichiarazione.
In attesa di un Suo cortesemente sollecito riscontro. Le porgiamo i nostri ossequi.
D. Varagnolo

Gentilissima Signora
Benedetta Marinetti
Piazza Adriana 30
Roma

1926 LUGLIO 30

Lett. di D. Varagnolo a R. Bertozzi, Venezia, 30 luglio 1926, p. 68.

Egregio Sig. Bertozzi,

Sono state consegnate, per Suo incarico, a questa Segreteria 50 copie della Sua pubblicazione "I Futuristi Italiani alla XV Biennale Veneziana". Noi accogliamo volentieri il Suo desiderio di porre in vendita nell'atrio della Mostra, le pubblicazioni suddette, ma è necessario ch'Ella ci unisca una regolare nota di consegna ove sia indicato il prezzo di vendita al pubblico e la percentuale spettante alla nostra Amministrazione. Nell'attesa Le porgo i migliori saluti

1926 AGOSTO 4

Lett. di D. Varagnolo a Benedetta [B. Cappa Marinetti], Venezia, 4 agosto 1926. p. 186.

Venezia, 4 Agosto 1926.

Gentile Signora,

Mi perviene in questo momento la Sua lettera cortese.

Son ben lieto della Sua compiacente disposizione a cedere la interessantissima opera qui esposta e mi affretto a comunicare le Sue condizioni all'amatore, il quale, voglio sperare, non muoverà eccezione per accoglierle.

In attesa di poterLe dare presto conferma dell'effettuata vendita, porgo a Lei e al grande Marinetti, felicitazioni vivissime pel trionfo americano, saluti ed ossequi.

D. Varagnolo

Gentile Signora

Benedetta Marinetti

Piazza Adriana 30

Roma (33)

1926 SETTEMBRE 18

Lett. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 18 settembre 1926, p. 384.

Venezia, 18 settembre 1926.

Egregio Signore,

i suoi tappeti, fra i quali quello venduto, presentano dei piccoli buchi prodotti dalle tignole. Non abbiamo né possiamo pensare a procurarci delle vetrine entro cui rinchiuderli fra le emanazioni della naftalina, perciò ci rivolgiamo a Lei perché voglia dirci che cosa dobbiamo fare.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signor Fortunato Depero

Via due Novembre, 10

Rovereto di Trento

1926 SETTEMBRE 30

Lett. di G. Bordiga a G.B. del Vo, Venezia, 30 settembre 1926

Venezia, 30 settembre 1926.

Gentile Signore,

La medaglia che abbiamo l'onore di rimmetterLe, è quella che l'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia offre ai suoi benemeriti. A coloro cioè che, apprezzandone i fini e riconoscendone i valori, hanno voluto favorirla dei loro importanti e ripetuti acquisti; acquisti mediante i quali, la simpatia verso la Mostra diviene manifestazione di intelligente buon gusto!

[...]

Il Presidente dell'Esposizione G. Bordiga

1926 NOVEMBRE 15

Lett. di D. Varagnolo a F. Depero, Venezia, 15 novembre 1926, p. 345.

Venezia, 15 Novembre 1926

Egregio Sig. Depero,

Abbiamo il piacere di annunciarLe che oggi Le abbiamo spedito a mezzo ferrovia G.V. un baule contraddistinto col N° 1440 contenente i suoi arazzi già esposti a questa XV Biennale

Le saremmo grati di un Suo cortese cenno di ricevimento e Le porgiamo i nostri migliori saluti.

D. Varagnolo

Egregio Signor

Fortunato Depero

Rovereto

1926 NOVEMBRE 21

Telegramma di R. Bazzoni a I. Pannaggi, Venezia, 21 novembre 1926, p. 398.

R.P. 15

Ivo Pannaggi

Esanatoglia

Marinetti desidera che tutta la Mostra futurista sia spedita a Bologna Pregola telegrafarci se debbansi ritenere annullate sue disposizioni per rinvio costi

Bazzoni Esposizione Venezia

Esanatoglia - Macerata

1926 NOVEMBRE 24

Lett. di R. Bazzoni a I. Pannaggi, Venezia, 24 novembre 1926, p. 429.

Venezia, 24 Novembre 1926

Egregio Signore,

A riscontro della Sua pregiata lettera dell'11 corr. La rimettiamo (a parte per posta) una copia della fotografia che riproduce "L'Eroe" del Dazzi già esposta alla nostra XV Biennale.

Con i più cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
IVO PANNAGGI
Palazzo Barberini
ROMA (5)

1926 DICEMBRE 2

Lett. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 2 dicembre 1926, p. 24.

Venezia 2 Dicembre 1926

Egregio Sig. Enrico Prampolini

Via Tronto, 89 Roma

Mi prego rimetterLe un assegno della Banca Commerciale Italiana di L. 850.- a pagamento della Sua opera “La grande gara del fuoco” venduta nella n/ Esposizione.

La prego rimandarmi firmata la qui unita quietanza.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

1926 DICEMBRE 4

Lett. di R. Bazzoni a L. Arpinati, Venezia, 4 dicembre 1926, pp. 61-64.

[p. 61]

Venezia, 4 Dicembre 1926

Onor. Signore,

In seguito ad incarico avuto da Marinetti, fino dal 1° corrente abbiamo spedito al di Lei pregiato indirizzo le opere della Mostra del futurismo italiano che figurarono alla nostra Esposizione.

Tali opere sono contenute in 19 casse di cui qui accluso troverà l'elenco esatto.

Le faccio presente che le due casse P.1531 e P. 1571 contenenti i tappeti di Prampolini sono vincolate a dogana, perché provenivano dall'estero.

L'imballaggio venne eseguito con ogni cura e perciò nutro fiducia che tutto Le perverrà in perfetto ordine.

In attesa di un rigo di ricevimento, La prego onor. Signore, di aggradire i miei distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Onor. Signore
Arpinati
Casa del Fascio
Bologna

[p. 62]

Contenuto casse della Mostra del Futurismo Italiano,

Cassa 667

S.F.	Lionello Balestrieri	“Sensazione musicale” “L’officina” “Penetrazione”
S.F. 1002.	Umberto Boccioni	“Volumi orizzontali”
S.F. 1019.	Gerardo Dottori	“Flora” “Città futurista”
S.F. 1026.	Pippo Rizzo	“Lampi” “Futurismo e Fascismo”
Vittorio Corona		“Armature d’amore”
S.F. 1035.	Giacomo Vespignani	“Complementarismo”
S.F. 1042.	Angelo Caviglioni	“Sintesi di paesaggio” “Stazione ferroviaria”
S.F. 1060.	Ivo Pannaggi	“Funzione Architettonica” “Funzione Architettonica” “Il Costruttore”
	Vinicio Paladini	“Equilibrismi”

[p. 63]

S.F. 1161.	Ivo Pannaggi	“Derivazione plastica” marmo
S.F. 1162	Ivo Pannaggi	“Derivazione plastica” marmo
S.F. 1164/1	Guglielmo Sansoni	“L’assalto” “La fiera del Villaggio” “Processione della Madonna”
	Giacomo Balla	“Rotto l’incanto”

S.F. 1164/2	Giacomo Balla	“Fiore futurista”
		“Numeri innamorati”
		“Tormento”
S.F. 1165	Luigi Russolo	“Sensazione di bombardamento”
S.F. 1424	Enrico Prampolini	“Ritmi infernali” (rame sbalzato)
		“Il Cratere”
		“La macchina fermalava”
		“Architettura femminile”
		“Marinetti” (sintesi plastica)
		“Mussolini” (sintesi plastica)
		“Danza meccanica”
Fillia		“Interpretazione italiana di paesaggio”
Benedetta		“Velocità di motoscafo”
		“Luci e rumori di un treno notturno”
[p. 64]		
S.F. 1425/1	Enrico Prampolini	“Il convegno degli Dei”
S.F. 1425/2	Enrico Prampolini	“Telaio”
S.F. 1604	Fedele Azari	“Prospettive di volo”
P. 1531.	Enrico Prampolini	“Quattro tappeti”
P. 1571.	Enrico Prampolini	“Un tappeto”
S.F. 1612	Vittorio Corona	“La caduta delle stelle”

1926 DICEMBRE 4

Lett. di R. Bazzoni a V. Corona, Venezia, 4 dicembre 1926, p. 68.

Venezia, 4 Dicembre 1926

Egregio Signore,

Mi faccio premura di comunicarLe che tutte le opere costituenti la Mostra del Futurismo Italiano all'Esposizione di Venezia furono, per ordine di Marinetti, spedite a Bologna all'Onorevole Leandro Arpinati – Casa del Fascio.

E ciò per una nuova Esposizione futurista che deve tenersi colà.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Vittorio Corona
Via Candelai 59
Palermo

1926 DICEMBRE 4

Lett. di R. Bazzoni a I. Pannaggi, Venezia, 4 dicembre 1926, p. 68.

Venezia, 4 Dicembre 1926

Egregio Signore,

Mi faccio premura di comunicarLe che tutte le opere costituenti la Mostra del Futurismo Italiano all'Esposizione di Venezia furono, per ordine di Marinetti, spedite a Bologna all'Onorevole Leandro Arpinati – Casa del Fascio.

E ciò per una nuova Esposizione futurista che deve tenersi colà.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Ivo Pannaggi

Esanatoglia

1926 DICEMBRE 12

Lett. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 12 dicembre 1926, p. 138.

Egregio Sig. Depero,

il Suo grande arazzo è già da tempo stato spedito alla Galleria Nazionale di Roma insieme a tutte le altre opere d'arte acquistate dall'On. Ministero e sò [sic!] che a questa ora è anche arrivato a destino.

Con i più cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Fortunato Depero
Rovereto

1926 DICEMBRE 13

Lett. di D. Varagnolo a G. Dottori, Venezia, 13 dicembre 1926, p. 149.

Egregio Signore,
In risposta alla pregiata Sua di ieri ci affrettiamo informarLa che tutte le opere della sezione futurista – comprese le Sue – già esposte alla testé chiusa Biennale, furono spedite già da parecchi giorni – per incarico di F.T. Marinetti – all’On. Arpinati Sede del Fascio, a Bologna.
Tanto a Sua norma e voglia gradire i nostri migliori saluti.
D. Varagnolo

Egregio Signore
Gerardo Dottori
Piazza B. Michelotti, 5
Perugia

1926 DICEMBRE 22

Lett. di R. Bazzoni all’Amministrazione della Rivista Mensile «Le Tre Venezie», Venezia, 22 dicembre 1926, p. 230.

Spett. Amministrazione della Rivista Mensile
“Le Tre Venezie”

VENEZIA
Casella 5-47

Vi rimettiamo qui accluso un assegno circolare del Credito Italiano per l’importo di L. 125.- a pagamento delle 50 pubblicazioni “I Futuristi Italiani alla XV Biennale” mandateci in conto deposito per la vendita presso questa Esposizione.

Vi preghiamo di farci avere regolare ricevuta e frattanto aggradite i nostri distinti saluti.

Romolo Bazzoni

1927 GENNAIO 3

Lett. di R. Bazzoni a B. Ravà, Venezia, 3 gennaio 1927, p. 294.

Venezia, 3 Gennaio 1927

Egregio Commendatore,

L'On. Ministro della Pubblica Istruzione con lettera in data 30 scorso Dicembre ci comunica di aver disposto per i pagamenti delle opere acquistate dallo Stato alla XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Il mandato a Suo favore per L. 5.950.- relativo al pagamento dell'arazzo "Guerra = Festa" di Fortunato Depero, sarà esigibile presso la Tesoreria provinciale di Venezia dopo la revisione e la registrazione della Corte dei Conti. Ritengo pertanto ch'Ella potrà presentarsi a codesta Tesoreria fra una decina di giorni.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

All'egregio Signore

Ing. Gr. Uff. Beppe Ravà

Venezia

1927 GENNAIO 3

Lett. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 3 gennaio 1927, p. 297.

Venezia, 3 Gennaio 1927

Egregio Signore,

L'On. Ministro della Pubblica Istruzione con lettera in data 30 scorso Dicembre ci comunica di aver disposto per i pagamenti delle opere acquistate dallo stato alla XV^a Esposizione Internazionale della Città di Venezia.

Il mandato a suo favore per L. 1.955.- relativo al pagamento del suo tappeto "Ritmi di velocità" e lo sbalzo in rame "Il pellicano distratto" sarà esigibile

presso la tesoreria provinciale di Roma dopo la revisione e la registrazione della Corte dei Conti. Ritengo pertanto ch'Ella potrà presentarsi a codesta tesoreria fra una decina di giorni.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
Enrico Prampolini
Via Tronto, 89
Roma

1927 MAGGIO 8

Lett. ms. di R. Bazzoni a A. Maraini, Venezia, 8 maggio 1927, p. 19.

Sig.

Antonio Maraini

Albergo Danieli

in arrivo per oggi Venezia

Venezia, 8 Maggio 1927.

Caro Maraini,

Varagnolo mi comunica il suo arrivo per oggi ed io m'affretto a dare al nuovo e caro Collega il più affettuoso benvenuto.

Domattina il Podestà La riceverà alle ore 9.05 precise ed io sarò ben lieto di stringerle la mano.

Intanto Le invio cordialissimi saluti

Suo aff.mo

Romolo Bazzoni

1928 MAGGIO 15

Lett. ds. di D. Varagnolo al Direttore della Regia Galleria d'Arte Moderna di Firenze,
15 maggio 1928, p. 54.

15 Maggio 1928 A. VI°

Preg. Signore,

Abbiamo il piacere di significarLe che la commissione, composta da Ugo Ojetti e Antonio Maraini, incaricata degli acquisti alla nostra Esposizione per codesta R. Galleria d'arte moderna, ha scelto le seguenti opere.

Leonardo Dudreville – Il Lambro a Melegnano L. 5.000

Giovanni Caetani Colacicchi – Uliveto sotto le mura d'Anagni L. 2.500

Raffaele De Grada – Sant'Ellero L. 4.000

Marino Marini – Il cieco (bronzo) L. 2.500

Romano Romanelli – Rit. di Giovanni Papini L. 6.000

Ci è grata l'occasione per esprimerLe, preg. Signore, i sensi della nostra perfetta osservanza.

Domenico Varagnolo

Direttore della R. Galleria d'Arte Moderna

– FIRENZE –

1928 MAGGIO 15

Lett. ds. di R. Bazzoni a A.G. Dal Monte, Venezia, 26 luglio 1928, p. 290.

Venezia, 26 Luglio 1928 VI°

Egregio Signore,

A seguito della mia del 17 corrente mi è gradito comunicarLe che S.E. il Conte Volpi di Misurata mi ha fatto pervenire il totale pagamento dei dipinti acquistati “Nevicata” e “Veglionissimo”.

Pertanto qui unito Le rimetto un vaglia cambiario del Credito Italiano di L. 4.250.-, quale importo netto del suo avere, dopo aver detratto il 15% sull’ammontare delle vendite, quale diritto di questa segreteria.

Nel pregarLa di restituirmi debitamente quitanzata [sic!] l’unità ricevuta Le invio distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

M.G. Dal Monte

Via Garibaldi, 4

– Imola –

1927 MAGGIO 10

Telegramma di P. Orsi a B. Mussolini, Venezia, 10 maggio 1927.

Eccellenza Benito Mussolini

Roma

Consiglio direttivo Biennali veneziane nello iniziare lavoro preparazione
sedicesima Esposizione porge Vostra Eccellenza disciplinato saluto
affermando proposito valorizzare degnamente arte Italia rinnovata

Orsi Podestà Venezia

Presidente Esposizione

Barbantini Bazzoni Brass Ciardi Maraini Oppo Rubino Sarfatti Tosi

1927 MAGGIO 28

Lett. ds. di R. Bazzoni a A. Maraini, Venezia, 28 maggio 1927, pp. 49-50.

Venezia, 28 Maggio 1927

Anno V° E.F.

[...]

Romolo Bazzoni

P.S. Si trova a Monza il Sig. Boris Ternowetz per l'organizzazione della
sezione dell'U.R.S.S. alla Mostra delle Arti decorative Il Sig. Ternowetz è
stato Segretario del Padiglione dell'U.R.S.S. per la Mostra di Venezia del
1924. Glielo avverto pel caso ch'Ella desiderasse iniziare la pratica
preliminare per la nostra prossima Esposizione.

1927 GIUGNO 10

Lett. di R. Bazzoni a B. Ternowetz, Venezia, 10 giugno 1927, pp. 80-81.

[p. 80]

Venezia, 10 Giugno 1927

Egregio Sig. Ternovetz,

Come d'accordo, Le rimetto il preventivo di spesa per i lavori di riordino del Padiglione dell'U.R.S.S.

Il nostro Ingegnere dell'Ufficio Tecnico, che ha esaminato attentamente i coperti (tetti) del Padiglione, li ha trovati, purtroppo, in disordine e i lavori maggiori si rendono necessari appunto per impedire l'infiltrazione dell'acqua piovana nei soffitti sottostanti.

Anche nel nostro palazzo principale le spese maggiori sono quelle per la manutenzione dei coperti, manutenzione assai difficile e costosa per la grande estensione dei lucernari in vetro.

Comunque, il preventivo è approssimativo e qualche cosa si potrà risparmiare.

So che ora Ella si reca a Roma presso l'Ambasciata dell'U.R.S.S. e per questo mi permetto di farLe presente che sono in arretrato i pagamenti delle imposte fabbricati per il Padiglione dal 1924 in poi. – L'Esattore delle tasse ci avverte

[p. 81]

d'aver mandato all'ambasciata in Roma l'invito pel pagamento, come risulta dall'unito avviso d'intimazione N° 23372.- La prego pertanto di voler interessare l'Onor. Ambasciata al regolamento di questa questione, direttamente con l'Esattoria Comunale di Venezia.

Aggradisca, egregio Sig. Ternovetz, i miei distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Boris Ternovetz

Corso Buenos-Ayres, 1 [sic!]

MILANO

1927 GIUGNO 10

Lett. ds. di A. Maraini a M. Sironi, Venezia, 10 giugno 1927, p. 90.

Venezia, 10 Giugno 1927

Egregio Signore,

Ho il piacere di rimetterLe il programma di concorso per il Manifesto illustrato dell'Esposizione di Venezia che il Consiglio direttivo ha indetto fra soli 5 artisti: Lei, Bartoli, Marussig, Rosso [Giulio], Sinopico.

Confido ch'Ella accoglierà l'invito di partecipare a questa nobile gara ad attendo un Suo cortese cenno di conferma.

Aggradisca, egregio Signore, i miei distinti saluti.

Antonio Maraini

Egregio Signore

Mario Sironi

Via F.lli Bronzetti, 35

Milano

1927 SETTEMBRE 15

Lett. ds. di P. Orsi a G. Volpi, Venezia, 15 settembre 1927, pp. 358-359.

[p. 358]

Venezia, 15 Settembre 1927

Eccellenza,

Mi consenta che, cogliendo la lieta occasione della Sua presenza a Venezia, io richiami ancora una volta la Sua benevole [sic!] attenzione sull'impresa che tanto mi preme e che, forse più di ogni altra, ha ora bisogno del Suo alto e valevole appoggio.

Trattasi – come V.E. già immagina – della nostra Esposizione Internazionale d'Arte, per la qual mi propongo di presentare prestissimo a S.E. il Capo del Governo e a S.E. il competente Ministro dell'Istruzione un memoriale ove sieno [sic!] espressi i sentimenti e i propositi ai quali è ispirato il programma della prossima Mostra, sentimenti e propositi che il Segretario Generale del nuovo Consiglio direttivo Antonio Maraini, ebbe ad esporre ed illustrare personalmente a V.E. nella visita fattale recentemente.

Ora a V.E. io pur mi rivolgo, come ad autorità massima in materia finanziaria, per ciò che particolarmente riguarda

A Sua Eccellenza

il Co. Giuseppe Volpi di Misurata
Ministro delle Finanze
Venezia

[p. 359]

il contributo governativo, contributo che, in considerazione delle grandi e nuove iniziative che si collegano a quella dell'Esposizione (ad esempio: l'Istituto permanente di coltura artistica) dovrebbe avere un carattere duraturo e continuativo e, concretato in cifre, non essere inferiore ad annue Lire 250.000.-

Dal bilancio di previsione che mi permetto di unire e dove, malgrado gli accresciuti aggravii, le spese ordinarie di esercizio sono contenute nei più ristretti limiti, V.E. potrà rilevare che il contributo richiesto è veramente adeguato alle necessità dell'Impresa.

Io molto confido che questo ausilio governativo, assolutamente indispensabile alla vita delle Biennali, non ci sarà negato e m'induce a bene sperare il fatto delle migliorate condizioni dell'Erario, ma soprattutto [sic!] mi conforta e assicura il pensiero che le sorti della nostra Esposizione sono sempre presenti alla mente e al cuore della E.V. così che l'Illustre figlio di Venezia si accorderà, nel proteggerle, col savio Ministro del Re.

Voglia gradire, Eccellenza, la rinnovata espressione del mio ossequio riconoscente e cordiale.

Il Podestà di Venezia
Presidente dell'Esposizione

Pietro Orsi

1927 SETTEMBRE 20

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Volpi di Misurata, Venezia, 20 settembre 1927, pp. 369-371.

[p. 369]

Venezia, 20 Settembre 1927
Anno V° E.F.

Eccellenza,

Ho l'onore di rimettere a Vostra Eccellenza l'elenco dei diversi contributi assegnati dal Governo alla nostra Esposizione Internazionale d'Arte, elenco richiestoci per allegarlo alla domanda presentata dal Podestà di Venezia.

[...]

[p. 370]

Accolga, Eccellenza, l'espressione del mio animo anticipatamente grato e devoto.

Romolo Bazzoni

[p. 371]

Elenco dei diversi contributi assegnati dal Governo alla
Esposizione Internazionale d'Arte della Città di
V E N E Z I A

Nel	1905	alla	VI	Esposizione	Lire	50.000
“	1907	“	VI	“	“	100.000
“	1909	“	VII	“	“	50.000
“	1910	“	VIII	“	“	40.000
“	1912	“	IX	“	“	70.000
“	1914	“	X	“	“	50.000
“	1920	“	XI	“	“	300.000 (*)
“	1922	“	XII	“	“	350.000 (*)
“	1924	“	XIII	“	“	150.000
“	1926	“	XIV	“	“	250.000

(*) In queste cifre sono compresi anche i contributi straordinari del Ministero delle Terre Liberate.

1927 DICEMBRE 1

Lett. ds. di A. Maraini a destinatario non specificato, Venezia, 1 dicembre 1927, p. 496.

Venezia, 1 Dicembre 1927

Anno VI° E.F.

Caro Collega,

Ella avrà visto dai giornali l'accoglimento della domanda presentata dal Conte Orsi Podestà di Venezia, e nostro Presidente, perché la Biennale venga ufficialmente riconosciuta dal Governo come Esposizione di Stato. Il Primo

Ministro riconoscendo così i meriti grandi della Biennale e della Città di Venezia ha fatto un atto d'incalcolabile vantaggio per l'arte tutta.

Ed io sono lieto che ciò, per quanto si riferisca alla istituzione in genere e non solo alla XVI Esposizione, sia avvenuto sotto il presente Consiglio, tanto sollecito di ogni rinnovamento.

A tal proposito Le propongo d'inviarvi la sua adesione per un telegramma di ringraziamento al primo Ministro.

Colgo l'occasione per recare a sua conoscenza la lettera:

Milano, 11 Novembre 1927

“Caro Maraini,

Desideriamo sapere ciò che la Direzione de l'Esposizione ha deciso circa la partecipazione degli artisti futuristi.

Noi chiediamo un minimo di quattro sale grandi: tre per le Esposizioni individuali del Pittore Balla, Depero e Prampolini e una per le opere di circa venti pittori futuristi scelti in tutti i gruppi d'Italia.

Chiediamo inoltre, nell'interesse stesso della Direzione dell'Esposizione, che queste quattro sale siano organizzate da Marinetti che ne assumerà l'intera responsabilità (come fu fatto nell'ultima Biennale di Roma e in quella di Venezia).

Data l'importanza mondiale del futurismo italiano crediamo che sarebbe poco patriottico il limitare la partecipazione dei pittori futuristi.

Vi preghiamo di risponderci il più presto possibile.

I nostri ringraziamenti anticipati e i saluti cordiali

F.T. MARINETTI

ENRICO PRAMPOLINI

FORTUNATO DEPERO

A questa non ho potuto prima rispondere perché occupatissimo a Roma. Proporrei ora la seguente risposta.-

Caro Marinetti. Ella avrà visto come mentre Ella mi inviava la sua circa la Biennale Veneziana, io dessi notizia al Giornale d'Italia che era stato deciso dalla Biennale di dare a Lei e al Gruppo Futurista una saletta per la Mostra del Teatro. Ciò Le dice quanto spontaneamente siano riconosciuti i meriti del rinnovamento da Lei e dal gruppo futurista portati in tale campo.

Ma il regolamento non consente che all'infuori della sezione del Teatro vengano concesse sale a gruppi d'artisti.

È questa una norma generale, presa, in considerazione del gran numero di gruppi esistenti oggi in Italia dal Novecento al Selvaggio, dai Sindacati agli ex combattenti ecc..., e del fatto che concedendo a ciascun gruppo delle sale, l'Esposizione si sarebbe trovata tutta da loro occupata. Non è quindi una ragione particolare riguardante il gruppo futurista che rende impossibile al Consiglio direttivo della XVI Biennale, cui ho sottoposto la sua lettera, d'accettare la domanda da Lei rivoltami di quattro sale. E Balla, Depero, Prampolini bisognerà si uniformino alla regola generale. Tuttavia siccome è logico che la fisionomia di tali gruppi risulti in modo evidente, nell'ordinamento le opere degli artisti futuristi verranno riunite, così come quelle degli artisti del Novecento e del Selvaggio, in una sala a sé. Sicché in fondo il suo desiderio verrà esaudito per quanto con diversa procedura. E accordi verbali nei diversi studi potranno esser presi con me in proposito, quando nel Gennaio inizierò un giro per le varie città.

In attesa d'una sua parola che mi dica quando e dove incontrarci in tale epoca, Le ricambio, migliori e più cordiali saluti.

A.M.

Dato il ritardo con il quale sono stato obbligato a farle la presente comunicazione la prego vivamente di rispondere con cortese sollecitudine, magari telegraficamente indirizzando: Esposizione d'arte Venezia.

Cordialmente

Suo

Antonio Maraini

1927 DICEMBRE 27

Lett. di A. Maraini a B. Ternovetz, Venezia, 27 dicembre 1927, p. 90.

27 XII 27

A.VI

Cher Monsieur Ternovetz

J'ai votre lettre du 2 cour. et je suis très content de la bonne nouvelle que vous me donnez à propos de la participation officielle de l'URS à la XVI Biennale de Venise. Le plan de l'organisation que vous me exposez est bien celui qui a été adopté par tout les Nations exposant à Venise. Ainsi nous aurons pour la France trois salles individuelles de Gauguin, Matisse et probablement Maillol, pour l'Angleterre John, Dobson et Lawrence, pour l'Espagne Picasso et pour la Hollande Van Dogen etc.

A coté de ces salles individuelles nous aurons aussi, naturellement, des salles collectives, mais toujours d'un ton très moderne et jeune.

Je suis sur que dans cette ligne vous organiserez pour l'URS un pavillon très intéressant et vous priant de me donner au plus tôt, noms et photos des artistes choisis, je vous prie, cher monsieur Ternovetz, de présenter mes distinguées salutations a M Kogan, et d'accepter [sic !] vous même mes congratulations d'avoir été nommé dans la Commission, et l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Antonio Maraini

1928 GENNAIO 4

Lett. di A. Maraini a S. Diaghilev, Venezia, 4 gennaio 1928, p. 115.

Venise, le 4 janvier 1928

Monsieur,

La XVI Exposition Internationale des Beaux Arts de Venise a décidé d'organiser dans le salon central de son palais une exposition très choisie de scenographie [sic !].

[...]

La Section Scénographique comprendra en outre deux petites salles, dont l'une a été assignée à M. Bragaglia pour le "Teatro degli Indipendenti", et l'autre à M. Marinetti pour le Théâtre [sic !] futuriste, et une collection très limitée et très choisie de croquis et d'acquisses, qui sera placée sur la tribune, dans le fond de salon.

Vous êtes, Monsieur, un des artistes que l'Exposition de Venise a décidé de prier de vouloir accepter une des deuze places, qu'il s'agit de décorer et organiser comme une scène.

[...]

signé : ANTONIO MARAINI

[...]

1928 GENNAIO 17

Lett. ds. di D. Varagnolo a M.G. Dal Monte, Venezia, 17 gennaio 1928, p. 193-194.

17 Gennaio 1928 VI°

Egregio Signore,

Riceviamo la pregiata Sua cartolina del 16 corrente.

Per la Mostra del Teatro compresa nel programma della nostra prossima Biennale esiste una speciale commissione la quale procede direttamente alla scelta degli artisti invitati ad esporre.

Per ciò che particolarmente riguarda la partecipazione del "Futurismo" alla Mostra suddetta, il nostro Segretario Generale Antonio Maraini che è pure membro della speciale Commissione, si è già inteso con Marinetti, al quale Ella può rivolgersi ad ogni buon fine.

Con perfetta osservanza.

D.Varagnolo

Egregio Signore

M.G. Dalmonte [sic!]

Via Garibaldi, 4

Imola

1928 GENNAIO 20

Lett. ds. di D. Varagnolo a F.T. Marinetti, Venezia, 20 gennaio 1928, p. 209.

20 Gennaio 1928 VI°

Illustre Signore,

Le rimettiamo, a parte, un certo numero di schede di notificazione, affinché
Ella si compiaccia di farle debitamente riempire dagli artisti futuristi che
hanno intenzione di concorrere alla nostra prossima Biennale.

Con cordiale osservanza.

Domenico Varagnolo

Illustre Signore

F.T. Marinetti

Piazza Adriana, 30

Roma

1928 GENNAIO 31

Lett. ds. di D. Varagnolo a Fillia [L. Colombo], Venezia, 31 gennaio 1928, p. 261.

31 Gennaio 1928 VI°

Egregio Signore,

Riceviamo la Sua pregiata lettera del 29 con unite le notificazioni degli 11
artisti futuristi concorrenti alla nostra XVI Biennale.

I nostri moduli erano stati inviati a Marinetti, ma dato che le suddette
notificazioni sono ormai fatte, in schede similari, teniamo senz'altro queste
per buone.

Sarà invece necessario che gli artisti interessati, non figurando tra quelli
personalmente invitati, paghino la tassa regolarmente d'iscrizione, così
come hanno fatto altri futuristi che si sono iscritti direttamente e
separatamente.

Fra breve Le spediremo gli stampati per la spedizione delle opere.

Con osservanza.

Domenico Varagnolo

Al pittore Fibbia [sic!]
Vice Segretario Generale
Movimento Futurista Italiano
Via Sacchi, 48
Torino

1928 GENNAIO 25

Lett. ds. di E. Zorzi a S. Diaghilev, Venezia, 25 febbraio 1928, p. 447.

le 25 Février 1928

Monsieur et cher Maître

M. Michel Georges m'a écrit que Vous avez reçu avec bienveillance l'invitation à prendre part à la Section de Scénographie de la XVI Exposition Internationale des Beaux Arts de Venise, et que Vous avez l'intention d'y envoyer quatre grandes toiles peintes pour Vous par Picasso.

[...]

Elio Zorzi

1928 APRILE 12

Telegramma della Biennale a P. Rizzo, Venezia, 12 aprile 1928, p. 333.

12/4

Pippo Rizzo

Via Volturmo 76 PALERMO

Quadri rispediti giorno dieci

Esposizione

1928 APRILE 15

Lett. ds. di A. Maraini a E. Prampolini, Venezia, 15 aprile 1928, p. 406.

15 Aprile 1928 VI°

Caro Prampolini,

Non sò [sic!] come Ella possa pensare che da parte della Biennale venga finanziata la partecipazione futurista alla Mostra della scenografia. Io ho detto a Marinetti e a Lei soltanto questo: che l'Esposizione avrebbe provveduto alla sistemazione della sala in quanto tinta delle pareti, velario ed altre eventuali necessità occorrenti per la decorosa rappresentazione dell'ambiente, come si fa [sic!] in tutte le sale dell'Esposizione. Ma tutto quello che è spesa viva per le loro opere è s'intende, come per tutti gli altri artisti egualmente, a carico degli espositori.

Voglia quindi darmi le disposizioni che possono essere contenute dentro quanto sopra le ho detto e ricordarsi che siamo ormai agli sgoccioli col tempo, che l'Esposizione è già quasi totalmente in ordine, e che ci occorrono immediatamente per il catalogo i dati relativi alla sala futurista di scenografia.

In attesa con cordiali saluti.

Suo

Antonio Maraini

PER ESPRESSO

Signore

ENRICO PRAMPOLINI

Via Tronto, 89

ROMA

1928 APRILE 24

Lett. ds. di A. Maraini a F.T. Marinetti, Venezia, 24 aprile 1928, p. 64.

Signore

T.T. MARINETTI

Piazza Adriana, 30

ROMA

24 Aprile 1928 VI°

Caro Marinetti,

Ho fatto preparare nella sala futurista della scenografia l'impianto elettrici com'Ella mi richiede. Ella poi disporrà le lampade come crede.

Data la ristrettezza del tempo che Ella si concede, per farlo trovare tutto in ordine faccio mettere una semplice juta alle pareti, ella deciderà poi la tinta da darle.

Giorni or sono Prampolini mi telegrafò chiedendo quale finanziamento la Biennale avrebbe dato alla partecipazione futurista. Gli ho risposto subito ricordando quanto avevo detto anche a lei, che cioè la Biennale avrebbe fatto ai futuristi lo stesso trattamento che fa a tutti gli invitati adossandosi [sic!] il trasporto e la sistemazione della sala. A ciò, che era espresso nei termini più cordiali, Prampolini risponde oggi con il seguente telegramma: "Inesplicabile inadeguato trattamento riconoscimento prestigio mio nome rifiuto partecipazione sala scenografia". Non so perché Prampolini si sia inalberato in questo modo. Comunque siccome la saletta è concessa a lei Marinetti e con lei io ho sempre trattato, le confermo sempre che la sala resta sempre a sua disposizione e che solo lei ne dispone sia nei riguardi di Prampolini e di altri per la Mostra scenografica.

La sala futurista di pittura è già in ordine con soli quadri futuristi già attaccati alle pareti.

Arrivederla. Con cordiali saluti.

Suo Antonio Maraini

1928 APRILE 24

Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l. [Venezia], 24 aprile 1928, p. 68.

24/4

Marinetti

Hotel Suisse Torino

Inaugurazione tre maggio Vernissage 30 corrente

spediscole espresso per esse interessanti sua sala [sic!]

Maraini

1928 MAGGIO 16

Lett. ds. del Podestà di Venezia a B. Mussolini, Venezia, 16 maggio 1928, pp. 232-233.

[p. 232]

16 Maggio 1928 A. VI°

Eccellenza, L'Esposizione Internazionale d'arte di Venezia fiera e grata per l'alta distinzione conferitale dal Governo col suo riconoscimento ufficiale, ha diretto rispettoso invito ai Ministri dei vari Dicasteri perché si compiacciano di riattestarle la loro particolare simpatia con qualche acquisto di opere d'arte.

Ma essa osa, con la presente, di rivolgere speciale preghiera all'Eccellenza Vostra, che come Capo del Governo tutti i Ministri compendia, perché non soltanto consigli e favorisca gli autorevoli acquisti, ma ne prenda l'iniziativa e ne offra il primo esempio.

Con ciò l'Eccellenza Vostra compirà un altro di quei Suoi atti altamente significativi la cui importanza, nel mondo artistico, sarà notata ed apprezzata in tutto il suo squisito valore.

A Sua Eccellenza

Benito Mussolini

Presidente del Consiglio dei Ministri

ROMA

[p. 233]

Accolga intanto, Eccellenza il nostro anticipato ringraziamento con la rinnovata espressione del nostro più devoto ossequio.

Il Podestà di Venezia
Presidente dell'Esposizione

1928 LUGLIO 17

Lett. ds. di R. Bazzoni a M.G. Dal Monte, Venezia, 17 luglio 1928, p. 90.

17 Luglio 1928 VI°

Egregio Signore,

In risposta alla Sua pregiata dell'11 corrente, mi prego comunicarLe che ho interessato il Segretario particolare di S.E. il Conte Volpi di Misurata, perché voglia versarmi l'importo delle due opere acquistate.

Non appena avrò ricevuto risposta, che prevedo sollecita e favorevole, sarà mia cura inviarLe la somma.

Con distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signore

M.G. Dal Monte

Via Garibaldi, 4

– Imola –

1928 LUGLIO 18

Lett. ds. di R. Bazzoni a M.G. Dal Monte, Venezia, 18 luglio 1928, p. 95.

18 Luglio 1928 VI°

Egregio Signore,

In relazione alla Sua richiesta, Le comunico che le riproduzioni dei suoi dipinti "Veglionissimo" e "Nevicata" sono poste in vendita a L. 3.– la copia per il formato grande e di L. 0,50 la copia per il formato cartolina.

Con distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signore
M.G. Dal Monte
Via Garibaldi, 4
– Imola –

1928 SETTEMBRE 13

Lett. ds. di R. Bazzoni a Fillia [L. Colombo], Venezia, 13 settembre 1928, p. 312.

Al Pittore

FILLIA

Vice Segretario Generale
del Movimento Futurista Italiano
Via Sacchi, 48

TORINO (118)

13 Settembre 1928 VI°

Egregio Signore,

Mi è gradito comunicarLe che il Suo quadro “Figura e ambiente” è stato venduto ieri. Siccome il compratore, un nobile inglese di passaggio a Venezia, ha voluto ridurre il prezzo a 1.200.–, per non perdere l’affare, ho ritenuto opportuno di accettare senz’altro l’offerta.

Come ben comprenderà ho agito d’iniziativa personale per l’assoluta mancanza di tempo di interpellare Lei, ma sono certo ch’Ella mi vorrà dare sanatoria.

Con i miei più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Al Pittore Fillia
– Torino –

1928 OTTOBRE 2

Lett. ds. di R. Bazzoni a Fillia [L. Colombo], Venezia, 2 Ottobre 1928, p. 396.

Venezia, 2 Ottobre 1928 VI°

Egregio Sig. Fillia,

La banca inglese mi ha rimesso oggi l'importo delle chèque rilasciatomi dal
Marchese of Casa Maury acquirente del suo quadro.

A mia volta lo spedisco a Lei.

Trattasi di un acconto di Lire 600.- (seicento).

Alla chiusura dell'Esposizione cioè al 31 Ottobre, riceverà il saldo ed allora
su quello tratterò la percentuale spettante a questa Esposizione.

La prego di ritornarmi firmata l'unita quietanza ed aggradisca, frattanto i
miei cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

Signor Fillia

Via Sacchi, 54

– Torino –

1928 OTTOBRE 16

Lett. ds. di D. Varagnolo a M.G. Dal Monte, Venezia, 16 ottobre 1928, p. 464.

All'Artista

M.G. DAL MONTE

Via Garibaldi

IMOLA

Venezia, 16 Ottobre 1928 VI °

Egregio Signore,

Riceviamo la pregiata Sua.

L'odierna situazione delle riproduzioni delle Sue opere è la seguente:

Due fotografie "Veglionissimo"

Tre fotografie "Nevicata"

25 Cartoline "Veglionissimo"

74 Cartoline "Nevicata"

Distinti saluti

D. Varagnolo

1928 OTTOBRE 28

Lett. ds. di R. Bazzoni a M.G. Dal Monte, Venezia, 28 ottobre 1928, p. 490.

Venezia, 28 Ottobre 1928 VII°

Egregio Signore,

Con riferimento alla Sua ultima, mi prego comunicarLe che, con pacco a parte, ho provveduto ad inviarLe le richieste riproduzioni fotografiche dei Suoi dipinti: due del "Veglionissimo" e tre di "Nevicata"; nonché 9 cartoline del primo e 10 del secondo.

Poiché la vendita delle riproduzioni è concessa ad una ditta privata, La prego volermi rimettere l'importo di L. 12.50 per le fotografie più 9.50 per le cartoline.

Con distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signore

M.G. Dal Monte

Corso Garibaldi, 4

– Imola –

1928 NOVEMBRE 15

Lett. ds. di R. Bazzoni a Fillia [L. Colombo], Venezia, 15 novembre 1928, p. 82.

[Sintesi: La Biennale comunica a Fillia che gli sarà inviato un assegno per saldare l'acquisto da parte del Marchese di Casa Maury del suo *Figura e ambiente*. Costo versato dall'acquirente: 1.200 lire; percentuale spettante alla Biennale: 15 %, guadagno netto dell'artista: 1.020 lire; acconto: 600 lire saldo: 420 lire].

1928 DICEMBRE 27

Lett. ds. di R. Bazzoni a P. Rizzo, Venezia, 27 dicembre 1928, p. 63.

Venezia, 27 Dicembre 1928 VII°

Egregio Signore,

Ci preghiamo di informarLa che in data 27 corr. Le abbiamo spedito una cassa P.R.133 contenente il Suo quadro di ritorno dalla nostra XVI Biennale.

La spedizione è stata effettuata a G.V. in nolo franco.

Confidiamo in un ottimo ricevimento e in attesa di un Suo cortese cenno al riguardo, Le porgiamo i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Signor

Pipo Rizzo

Via Volturmo, 76

– PALERMO –

1928 DICEMBRE 28

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 28 dicembre 1928, p. 123.

Venezia, 28 Dicembre 1928 VII°

Illustre Signore,

Ci preghiamo d'informarLa che in data 20 Corr. Le abbiamo spedito tre casse M.R. 1543-1544-1545 contenenti i Suoi teatrini di ritorno dalla nostra XVI Biennale.

La spedizione è stata effettuata a P.V. franca di ogni spesa.

Confidiamo in un ottimo ricevimento e in attesa di un Suo cortese cenno al riguardo, Le porgiamo i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Signor
F.T. Marinetti
Piazza Adriana, 30
– ROMA –

1928 DICEMBRE 29

Lett. di R. Bazzoni a A. Marasco, Venezia, 29 dicembre 1928, p. 124.

Venezia, 29 Dicembre 1928 VII°

Egregio Signore,

Ci preghiamo di informarLa che in data 27 corr. Le abbiamo spedito una cassa M.U.599 contenente il Suo quadro di ritorno dalla nostra XVI Biennale.

La spedizione è stata effettuata a G.V. in nolo franco.

Confidiamo in un ottimo ricevimento e in attesa di un Suo cortese cenno al riguardo, Le porgiamo i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Signor
Antonio Marasco
Piazza della Signoria, 5
– FIRENZE –

1928 DICEMBRE 29

Lett. di R. Bazzoni a C. Chitoccapac, Venezia, 29 dicembre 1928, p. 129.

Venezia, 29 Dicembre 1928 VII°

Egregio Signore,

Ci preghiamo di informarLa che in data 27 corr. Le abbiamo spedito una cassa C.C. 280 contenente il Suo quadro di ritorno dalla nostra XVI Biennale.

La spedizione è stata effettuata a G.V. in nolo franco.

Confidiamo in un ottimo ricevimento e in attesa di un Suo cortese cenno al riguardo, Le porgiamo i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Signor

Cleo Chitoccapac

presso Bruno Munari

Via Castelfidardo, 10

– MILANO –

1929 GENNAIO 13

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 13 gennaio 1929, p. 323.

[Sintesi: In data 10 gennaio si trova ancora a Roma la cassa con i dipinti di Prampolini, la Biennale consiglia il ritiro del materiale].

1929 FEBBRAIO 6

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 6 febbraio 1929, p. 468.

6 Febbraio 1929 VII°

Egregio Signore,

Nel regolare i conti della passata Esposizione trovo ch'Ella ha consegnato per la vendita ai banchi d'ingresso della Mostra N° 22 copie della Rivista d'Arte Futurista.

Di queste 21 andarono vendute e una venne da me trattenuta.

Il prezzo era di Lire 8.– la copia, perciò Le rimetto a saldo lire 175.– in un assegno circolare della Banca Commerciale Italiana N° 159595 girato a suo favore.

Aggradisca, egregio Sig. Marinetti, i miei cordiali saluti e una forte stretta di mano.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Signore

F.T. Marinetti

Piazza Adriana, 30

– Roma –

1930 MAGGIO 5

Telegramma della Biennale a O. Bot, s.l. [Venezia], 5 maggio 1930, p. 14.

Pittore Bot
Borghetto 10 Piacenza
Suo quadro esposto interno saluti
Biennale

1930 GIUGNO 18

Lett. ds. di D. Varagnolo a E. Thayaht, Venezia, 18 giugno 1930, pp. 106-107.

[p. 106]
Venezia, 18 Giugno 1930 VIII°

Egregio Sig. Thayaht,

Un nostro cliente ha acquistato uno dei Suoi piatti ottagonali da L. 60.—, qui esposto e desidererebbe prendere anche l'altro uguale, però avendo riscontrato in questo un piccolo difetto domanda se è possibile averne un altro che sia perfetto. Per conto nostro sarebbe meglio ancora s'Ella volesse mandarne addirittura due di eguali.

Lo stesso cliente desidererebbe di acquistare uno dei candelieri che qui forma coppia (n. 5) e noi, a nostra volta, Le domandiamo se possiamo cedergli uno di quelli esposti o se dobbiamo attendere ch'Ella ce ne mandi un altro separatamente.

La preghiamo poi di avvertire la Ditta Malossi e Lampieri che è stato venduto il portasisigarette scatola bassageometrica per lire 250.— e che l'acquirente desidererebbe poter avere anche una scatola portacerini del medesimo stile.

Se la ditta ne tiene una di pronta può mandarcela senz'altro o altrimenti informarci se sarà possibile ottenerne l'esecuzione in breve tempo.

Signor

Ernesto Thayaht
Via Dante da Castiglione, 9
FIRENZE

[p. 107]

In ogni caso sarebbe bene avere un altro portasigarette per rimpiazzare quello venduto.

In attesa di risposta Le porgiamo, egregio Sig. Thayaht, i nostri migliori saluti.

D. Varagnolo

1930 LUGLIO 4

Lett. ds. di D. Varagnolo a P. Ghislanzoni, Venezia, 4 luglio 1930, p. 136.

Venezia, 4 Luglio 1930 VIII°

Egregio Avvocato,

Lo scultore Thayaht, al qual abbiamo scritto comunicando i Suoi desiderata, ci risponde:

- 1) che la irregolarità riscontrata nel piatto, da Lei visto qui alla Esposizione, non è un difetto ma una caratteristica che ne costituisce un particolare pregio.
- 2) Che volendo uno solo dei due candelieri esposti è necessario versare il 20% in più del prezzo segnato, a motivo della maggiore difficoltà di vendere l'altro.
- 3) Che avere una scatola di cerini, che stia in relazione col portasigarette acquistato, conviene eseguirla espressamente ed è perciò indispensabile avere sott'occhio il portasigarette suddetto.

Ora noi attendiamo da Lei comunicazioni in proposito per poterle trasmettere all'artista ed intanto Le porgiamo i nostri deferenti saluti.

D. Varagnolo

Signor

Avv. Paolo Ghislanzoni
S. Maria Formosa, 5836
VENEZIA

1930 LUGLIO 4

Lett. ds. di D. Varagnolo a E. Thayaht, Venezia, 4 luglio 1930, p. 137.

Venezia, 4 Luglio 1930 VIII°

Egregio Sig. Thayaht,

Abbiamo ricevuto la Sua lettera del 29 u.s. e del contenuto della stessa abbiamo informato il nostro cliente per la parte che lo riguarda.

La informiamo poi che degli oggetti da Lei qui esposti, e da noi venduti, non è stato consegnato al compratore che il piatto ottagonale, mentre tutti gli altri figurano ancora al loro posto.

Qui sotto le diamo l'elenco da Lei desiderato.

A parte Le spediamo il Catalogo seconda edizione e sollecitiamo il fotografo Giacomelli come da Sua preghiera.

Coi migliori saluti.

D. Varagnolo

- 1) Collana in thayattite e corallo (acquistata da S.E. il Co. Volpi)
- 2) Collana in thayattite ed ebano (acquistata dalla Sig.ra R. Giolli Menni)
- 3) Collana in argento, cristallo (acquistata da Donna Marga Sartorio)
- 4) Piatto ottagonale (acquistato dal Sig. Paolo Ghislanzoni) Consegnato

Signor

Ernesto Thayaht

Via Dante da Castiglione, 9

FIRENZE

1930 AGOSTO 6

Lett. ds. di D. Varagnolo a V. Corona, Venezia, 6 agosto 1930, p. 242.

Venezia, 6 agosto 1930 VIII°

Riceviamo la Sua pregiata lettera.

Come Ella giustamente suppone il Suo nome è stato ommesso dall'elenco dei concorrenti ai premi per una semplice svista. Non dubiti però che nella lista da presentarsi alla Commissione esaminatrice il Suo nome figurerà

regolarmente sia nel gruppo dei concorrenti al premio N. 11, sia in quello per il premio N. 12.

Scusi intanto l'omissione e gradisca i migliori saluti.

Domenico Varagnolo

Signor

Vittorio Corona

Via Candelai, 59

PALERMO

1930 SETTEMBRE 8

Lett. di D. Varagnolo a E. Prampolini, Venezia, 8 settembre 1930, p. 345.

Signor

ENRICO PRAMPOLINI

Via Rubicone, 8

ROMA

Venezia, 8 Settembre 1930 VIII°

Egregio Sig. Prampolini,

In risposta alla lettera da lei diretta al nostro Segretario Generale Maraini, Le significo che effettivamente l'elenco dei concorrenti ai premi, a cui Ella allude, non era completo.

Completo è invece quello che Le spediremo a parte, nel quale Ella potrà constatare che gli artisti della Sala futurista concorrenti ai premi, sono i seguenti:

Gherardo [sic!] Dottori = "Lo stormo" Premio N° 12

id. id. "Velocità" Premio N° 11

Giuseppe Pizzorni = S.E. Mussolini" Premio N° 6

Enrico Prampolini = "Maternità" Premio N° 3

Tato = "Aeroplani" Premio N° 12

Non è compreso il Suo ritratto di S.E. Mussolini perché nessuna dichiarazione era stata fatta sulla scheda; ma del resto quest'opera non avrebbe potuto, in alcun caso concorrere per il fatto che il Premio del Rotary

è stato istituito “per il miglior ritratto in pittura o in scultura di una personalità dell’arte, delle lettere e delle scienze”.

Accolga, egregio Signore, i miei deferenti saluti, nonché quelli amichevoli e cordiali di Antonio Maraini.

Domenico Varagnolo

P.S. Per lo stesso motivo è stato escluso dal concorso anche un ritratto in bronzo di S.E. Turati.

1930 SETTEMBRE 17

Lett. ds. di D. Varagnolo a P. Giacomelli, Venezia, 17 settembre 1930, p. 362.

Venezia, 17 Settembre 1930 VIII°

Caro Cav. Giacomelli,

La prego di rimettermi con la maggior possibile sollecitudine una copia per ciascuna delle seguenti fotografie di opere esposte a questa XVII Biennale:

Carpanetti = “Incipit novus ordo”	N. 82
Pozzi = “Squadristi”	32
Barbieri = “La madre”	199
Bartoli = “Amici al caffè”	110
Thayaht = “Medaglia con effige del Duce”	521
De Bernardi = Costruzioni = ecc.”	246
Calori = “Italica gens”	327
Guerrini = “La terra”	376
Tato = “Aeroplani”	463
Romanelli = “D. Giuliotti”	383
Carpanetti = particolari “Incipit novus ordo”	

Con i migliori saluti

D. Varagnolo

1930 SETTEMBRE 20

Lett. ds. di D. Varagnolo a G. Dottori, Venezia, 20 settembre 1930, p. 369.

Venezia, 20 Settembre 1930 VIII°

Egregio Sig. Dottori,

Rispondiamo alla Sua lettera del 15 corr. diretta al nostro Segretario Generale Maraini, informandoLa che all'accidentale omissione del Suo nome fra i concorrenti ai premi di questa Biennale, abbiamo subito provveduto non appena ci siamo accorti dell'omissione stessa.

Risponderemo già alla Sua lettera del 4 Agosto al Suo indirizzo di Piazza Melozzo da Forlì 4 Roma, e scriveremo pure in data 8 corrente al Suo collega Enrico Prampolini assicurando che tutti i nomi degli artisti futuristi concorrenti ai premi erano stati compresi nell'elenco (IIª Edizione).

Di questo elenco Le rimettiamo a parte una copia a titolo di prova. Con i migliori saluti.

Domenico Varagnolo

Signor

Gerardo Dottori

Viale Pellini, 3

PERUGIA

1930 OTTOBRE 11

Lett. ds. di D. Varagnolo a P. Rizzo, Venezia, 11 ottobre 1930, p. 450.

Venezia, 11 Ottobre 1930 VIII°

Egregio Sig. Rizzo,

Si è presentata l'occasione di vendere il Suo quadro "Verso sera", e poiché era necessario decider subito, abbiamo creduto bene, nel Suo interesse, di cederlo al prezzo massimo che era possibile ottenere, cioè L. 1.200.-

Siamo certi ch'Ella sarà soddisfatta e Le porgiamo i migliori saluti.

Domenico Varagnolo

Signor

Pippo Rizzo

Via Vincenzo di Pavia

PALERMO

1930 OTTOBRE 15

Lett. ds. di D. Varagnolo a P. Rizzo, Venezia, 15 ottobre 1930, p. 462.

Venezia, 15 Ottobre 1930 VIII°

Egregio Sig. Rizzo,

Ricevo la Sua cortese lettera e ne prendo buona nota.

L'indirizzo dell'acquirente è: Burton Emmet, 40 East 34th Street, New York.

Con i migliori saluti.

D. Varagnolo

Signor

Pippo Rizzo

Via Vincenzo di Pavia

PALERMO

1929 MAGGIO 28

Lett. ds. del Podestà di Venezia a D. Grandi, Venezia, 28 maggio 1929, pp. 117-118.

[p. 117]

Venezia, 28 Maggio 1929 VII°

Eccellenza,

Permetta, Eccellenza che nella mia qualità di Presidente dell'Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, io Le diriga la presente lettera rispettosamente affidandola al Suo esame e alle decisioni di S.E. i Ministro.

Come Vostra Eccellenza certa non ignora, nell'aprile dell'anno prossimo avrà luogo la nostra XVII Mostra, il programma della quale già concretato nelle sue linee massime è riassunto del foglio che mi onoro di accompagnarLe.

In questo programma, tutto ispirato a quelle alte finalità d'arte e di cultura, che costituiscono la nobile e ormai antica tradizione delle Biennali veneziane, è annunciata un'iniziativa nuova – o dirò meglio rinnovata – sulla quale prego l'Eccellenza Vostra di volersi in particolar modo soffermare.

Trattasi dell'istituzione dei premi, il cui scopo è d'incoraggiare o spingere gli artisti a perseguire e a conseguire nelle loro opere un risultato in cui chiara si ravvisi la partecipazione della loro anima alle attuali idealità e realtà della Nazione.

Dell'importanza ed opportunità di questa iniziativa si è

A Sua Eccellenza

l'onor. Avv. Dino Grandi

Sottosegretario di Stato al Ministero degli Affari Esteri

ROMA

[p. 118]

subito persuaso S.E. Tutati, il quale per primo si compiacque appoggiarla offrendo lire 50.000 per un premio da conferirsi in nome del Partito Nazionale Fascista.

Altro contributo, di uguale entità, ci pervenne dal Ministero della Pubblica Istruzione ed altri ancora da Opere ed Enti Nazionali pubblici e privati, così che la cifra ormai raggiunta ben si può dire ragguardevole.

Dal canto suo il Comune di Venezia ha stanziato la somma di lire 25.000 fissando per tema una raffigurazione, in pittura o scultura, della “Maternità”, estendendone il concorso anche agli artisti stranieri.

Ora, richiamandomi appunto al carattere d'internazionalità dell'Esposizione nostra, dal quale la città che lo bandisce e la ospita ha creduto di non poter prescindere nello stabilire il suo premio, io mi permetto di sottoporre all'alto giudizio dell'Eccellenza Vostra la domanda che il Ministero degli Esteri pure contribuisca ai premi della prossima Biennale stabilendone uno (per pittura o scultura, su temi da destinarsi) al quale possano concorrere gli artisti di tutte le nazioni.

Sono convinto che alla chiara ed alta mente del Duce, come a quella dell'Eccellenza Vostra, apparirà subito luminosissimo l'alto significato morale e politico che verrebbe ad assumere nel mondo artistico internazionale il nobile gesto da noi desiderato, ed è con tale sicura fiducia che, nell'attesa di una cortese parola di consenso, io Le porgo, Eccellenza, con anticipate grazie, la fervida espressione del mio devoto ossequio.

Il Podestà di Venezia
Presidente dell'Esposizione

1929 AGOSTO 13

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 13 agosto 1929, pp. 159-160.

[p. 159]

Venezia, 13 Agosto 1929 VII°

Illustre Signore,

Subito dopo il colloquio avuto con Lei, nel nostro fortuito incontro a Roma, ho inviato d'urgenza al mio ritorno piego [sic!] disposizioni alla stazione di Roma-Termini perché la cassa contenente le opere del pittore Prampolini, a

lui rispedita fino dalla chiusura dell'Esposizione, fosse invece consegnata a Lei.

Le pratiche hanno avuto immediato corso e consideravo ogni cosa sistemata, quando la stazione di Roma-Termini mi comunicava di aver proceduto già alla vendita all'asta del contenuto della cassa in giacenza, non essendosi mai trovato il destinatario, non avendo egli lasciato disposizioni per lo svincolo, ed essendo spirato il termine stabilito per la giacenza.

Scritto immediatamente, interessando anche persona della Direzione Generale delle Ferrovie per avere il nominativo dall'acquirente delle opere di Prampolini, opere che dalla ferrovia sono state vendute in considerazione solo del valore delle cornici, con un ricavato di un importo così minimo da dover noi all'amministrazione

Illustre Signore

Filippo Tommaso Marinetti

Piazza Adriana, 30

– ROMA –

[p. 160]

ferroviaria una somma di oltre 100 lire per spese di sosta, non è stato possibile conoscerlo, dato che per vendite di minimo rilievo l'amministrazione ferroviaria non richiede le generalità dell'acquirente.

Questo è quanto posso comunicarLe, con sincero rincrescimento, assicurandola che tuttociò [sic!] non è dipeso da nostra negligenza, ma bensì dal non aver mai avuto disposizioni precise per il rinvio della cassa alla chiusura dell'Esposizione all'indirizzo indicato sulle opere stesse come ci autorizza a fare il regolamento dell'Esposizione.

Con osservanza.

Romolo Bazzoni

[1929 AGOSTO 22-24]

Lett. ds. di A. Maraini a F.T. Marinetti, Venezia, [data illeggibile, 22-24 agosto 1929], p. 178.

F.T. MARINETTI

Piazza Adriana, 30

ROMA (33)

[agosto 19]29 VII°

Caro Marinetti,

Ricevo la lettera a firma Vostra e di Prampolini del 18 corr. Il numero di opere di 350 che Voi mi annunciate come partecipazione futurista alla XVII Biennale, e lo spazio relativo che per essa vorreste, rappresenta niente di meno che un terzo della Sezione italiana, che in generale si aggira sulle mille opere. Voi stessi potrete da questo dedurre l'impossibilità assoluta di mantenere integralmente la vostra richiesta. Alla quale però io vengo incontro, riconoscendo l'importanza [del] concorso futurista alla Biennale offrendovi una sala grande e esimendo gli artisti futuristi dall'esame della Giuria, che Voi stessi costituirete, pensando poi con piena Vostra all'ordinamento della sala stessa. Tale sala sarebbe quella l'anno passato occupata dalla Scuola di Parigi la quale forma quasi una sezione a sé ed è quindi adattatissima [sic!] a darvi la più piena indipendenza.

Spero che vorrete riconoscere in ciò tutta la considerazione che attribuisco al movimento futurista e il desiderio vivissimo di compiacervi nei limiti consentitemi dall'economia generale della Mostra.

In attesa d'una parola di conferma abbiatemi con i più cordiali saluti

vostro Antonio Maraini

S.d. [1930 FEBBRAIO 1-4]

Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [1-4 febbraio 1930], p. 384.

Eccellenza Marinetti

Hotel CorsoMILANO

Trattengomi Venezia sino mercoledì sera Arrivederci

Maraini

1930 MARZO 16

Lett. ds. di R. Bazzoni a A.G. Ambrosi, Venezia, 16 marzo 1930, p. 57.

Venezia, 16 Marzo 1930 A. VIII°

Egregio Signore,

Scusi se non Le ho risposto prima essendo stato assente da Venezia.

Qui acclusa Le rimetto una nuova scheda che La prego di rimandarmi riempita a volta di posta.

Ho comunicato anche il Suo nobile intendimento al Segretario Generale Maraini che, con me, ha molto apprezzato.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signor

A.G. Ambrosi

Aeroporto Scaligero

Bosco Mantico

VERONA

1930 MARZO 24

Lett. ds. di D. Varagnolo a M.G. Dal Monte, Venezia, 24 marzo 1930, p. 168.

Venezia, 24 Marzo 1930 VIII°

Egregio Signore,

A preg. Sua cartolina del 22.

La nostra Rivista "Biennale" non ha ripreso ancora le sue pubblicazioni e probabilmente per la prossima Esposizione non uscirà.

Per il cartellone della XVII Biennale è stato già provveduto qui a Venezia.

Con i migliori saluti.

D. Varagnolo

Signor

M.G. Dal Monte

Via Garibaldi, 4

IMOLA

1930 FEBBRAIO 1

Telegramma di R. Bazzoni ad A. Maraini, Venezia, 1 febbraio 1930, p. 89.

1/2

Prof. Antonio Maraini

Via Benedetto Castelli 6 FIRENZE

Ritrasmettete seguente telegramma Marinetti sarò Milano Corso Hotel
domenica avendo bisogno parlarvi pregovi telegrafarmi dove quando
potrò incontrarvi stop Saluti Bazzoni

1930 APRILE 11

Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l. [Venezia], 11 aprile 1930, p. 139.

11/4

Eccellenza Marinetti

Piazza Adriana 30 ROMA

Opere futuristi torinesi non ritirate mancando disposizioni
stop Pregola indicare indirizzo raccolta opere Maraini

1930 MAGGIO 8

Telegramma di A. Maraini a V. Corona, Venezia, 8 maggio 1930, p. 15.

8/5

Vittorio Corona

Via Candelai 59 Palermo

Impossibilitato esporre suo trittico questo verrà però trattenuto in apposita sala separata sempre a disposizione dei visitatori che richiedessero vederlo
Maraini Esposizione

1930 GIUGNO 25

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 25 giugno 1930, p. 343.

Venezia, 25 Giugno 1930 VIII°

Egregio Sig. Prampolini,

Io sarei ben lieto di accontentarLa ma vi sono alcune difficoltà da superare.

Anzitutto il Ministero non ci ha ancora dato la commissione ufficiale degli acquisti e senza di questa io non posso legalmente ritenere il suo quadro venduto. In secondo luogo, com'Ella ricorderà, il Ministero generalmente dispone i pagamenti delle opere direttamente agli artisti e non emette il mandato se non prima che queste opere sieno [sic!] entrate materialmente in Galleria Nazionale.

Per risolvere la questione bisognerebbe pertanto ch'Ella scrivesse una lettera alla Direzione Generale delle Belle Arti e per essa a S.E. Paribeni, avvertendo della necessità ch'Ella ha d'incassare almeno un acconto sul prezzo di vendita della Sua opera e pregando di autorizzare questa Amministrazione all'anticipo, assicurandomi che a suo tempo il pagamento sarà fatto al mio nome.

Se Ella scrive subito la cosa potrà svolgersi rapidamente.

Co i più cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

1930 GIUGNO 29

Lett. ds. di G. Baradel a Fillia [L. Colombo], Venezia, 29 giugno 1930, p. 371.

Venezia, 29 Giugno 1930 VIII°

Egregio Signore

Mi viene ora notificato l'ammontare della spesa sostenuta per l'applicazione dei due vetri alle sue opere, che è di Lire 41.50

La preghiamo volerci dare il benestare per il pagamento di tale importo e in attesa distintamente La salutiamo.

Giulio Baradel

Egregio Signor

Fillia

39, rue du Montparnasse

PARIS

1930 LUGLIO 4

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 4 luglio 1930, pp. 402-403.

[p. 402]

Venezia, 4 Luglio 1930 VIII°

Egregio Signor Prampolini,

La sua lettera da Parigi mi reca vivo dispiacere.

Io Le avevo detto che sarei stato pronto ad accontentarLa facendo già una speciale concessione purché il Comm. Paribeni mi mandasse una lettera con la quale dichiarasse di aver preso nota che il pagamento della sua opera fosse

eseguito a suo tempo alla mia Amministrazione. So che in casi consimili ciò fu fatto con la massima sollecitudine.

E a mia volta non avrei mancato di sbrigare a cosa altrettanto sollecitamente. Sappia ch'io sono a capo di una amministrazione pubblica e per quanto io non sia certo burocratico, pure non posso toccare i quattrini dell'Azienda che dirigo senza formali autorizzazioni.

Lo stornare delle somme per anticipazioni di parecchi mesi era già un arbitrio ch'io mi sarei preso.

Egregio Signore
Enrico Prampolini
7 rue Antoine Chantin
PARIS

[p. 403]

Solleciterò io stesso la Direzione delle Belle Arti.

Quanto alla questione del 1928 sappia che non ci si può imputare menomamente di nessuna negligenze, giacché le Sue opere erano state rispedite a Roma come da indicazione delle sue schede e che la Ferrovia, avendola ripetutamente invitata a ritirarle senza ottenere risposta, procedette alla vendita all'asta delle stesse.

Siccome da quest'asta non furono ricavate che 32 lire, la stazione di Roma ci invitò a pagarne altre duecento per sosta, spese e magazzinaggio.

Questa è la pura verità.

Dunque vede, caro Signor Prampolini, che nessuna causa poteva a noi essere intentata per questo motivo.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

1930 LUGLIO 11

Lett. ds. di G. Volpi di Misurata a G. Bottai, Venezia, 11 luglio 1930, pp. 440-441.

[p. 440]

11 Luglio 1930 A.VIII°

Eccellenza,

Ho il piacere di recare a Sua conoscenza che la Giuria per l'assegnazione dei premi istituiti per la XVII Biennale sarà la stessa Commissione promotrice e alla quale V.E. appartiene – che ha composto il Regolamento dei premi medesimi; con l'aggiunta, per ragioni evidenti, del Podestà di Venezia e del Segretario Generale dell'Esposizione.

Il periodo scelto per la convocazione si inizierà Domenica 7 Settembre e verrà esaurito certo entro la settimana con regolari riunioni mattutine.

A Sua Eccellenza
l'Avv. Prof. Giuseppe Bottai
Ministro delle Corporazioni
ROMA

[p. 441]

La presenza dell'E.V., coinciderà così con il Festival musicale, al quale sono sicuro Ella avrà piacere d'intervenire, e con gli avvenimenti sportivi che si svolgeranno al Lido.

Gradirò un cortese cenno di conferma e intanto porgo all'Eccellenza Vostra i miei cordiali deferenti saluti.

IL PRESIDENTE
Volpi

1930 LUGLIO 15

Telegramma di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 15 luglio 1930, p. 461.

15/7
Prampolini
Rue Antoine Chantin 7 PARIS

Spedito Roma acconto tremila Saluti Bazzoni

1930 LUGLIO 15

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 15 luglio 1930, p. 465.

Venezia, 15 luglio 1930 VIII°

Egregio Signore,

Ricevo in questo momento il telegramma della Direzione Generale delle Belle Arti che dà il benestare alla mia richiesta ed io sono lieto di farle un'anticipazione di Lire 3.000.—(tremila) sull'importo della Sua opera acquistata per la galleria Nazionale.

Qui accluso troverà pertanto un assegno circolare del Credito Italiano di Lire 3.000.— pagabile a vista.

Ella abbia la compiacenza di ritornarmi firmata l'unità ricevuta ed aggradisca i miei cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Enrico Prampolini

Via Rubicone, 8

— Roma —

1930 NOVEMBRE 9

Lett. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 9 novembre 1930, p. 267.

Venezia, 9 Novembre 1930 IX°

Egregio Signor Thayaht,

Com'Ella sa Donna Marga Sartorio e a Signora Rosa Giolli Menni hanno acquistato rispettivamente una sua Collana.

So ch'Ella è disposto a fare alle due gentili Signore un prezzo specialissimo, così La prego di indicarmi qual'è [sic!] la cifra precisa ch'io devo esigere da una e dall'altra.

Per sua norma la collana acquistata da Donna Sartorio era segnata in catalogo Lire 600.— e quella acquistata dalla Signora Rosa Giolli Lire 320.—

Attendo una sua risposta a volta di corriere e cordialmente La saluto.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Ernesto Thayaht

Via Dante da Castiglione, 9

FIRENZE

1930 NOVEMBRE 17

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 17 Novembre 1930, p. 361.

Venezia, 17 Novembre 1930 IX°

Eccellenza,

Ho preso buona nota delle istruzioni da lei impartitemi per il ritorno delle opere del gruppo artisti futuristi.

Le rispedizioni avranno inizio fra breve ed esse saranno eseguite in conformità di quanto Ella dispone.

Con i migliori ossequi.

Romolo Bazzoni

A Sua Eccellenza
F.T. Marinetti
Accademico d'Italia
Piazza Adriana, 30
ROMA

1930 DICEMBRE 1

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 1 dicembre 1930, p. 498.

Venezia, 1 Dicembre 1930 IX°

Eccellenza,

Saremo molto grati a V.E. se vorrà compiacersi di restituire a questa Amministrazione la percentuale ad essa dovuta sul prezzo del quadro di Benedetta "Ritmi di roccie [sic!] e mare" acquistato dalla Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti.

Il prezzo d'acquisto essendo stato convenuto in L. 3.000.- la percentuale regolamentare del 15 % comporta la cifra di L. 450.-

Accolga, Eccellenza, con i nostri ringraziamenti, i più deferenti saluti.

Romolo Bazzoni

A Sua Eccellenza
F.T. Marinetti
Accademico d'Italia
Piazza Adriana 30
ROMA

1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a V. Corona, Venezia, 29 novembre 1930, p. 2.

Venezia, 29 Novembre 1930.

Egregio Signore,

A mezzo ferrovia Piccola Velocità, in franchigia, in una cassa marcata E.B.929, Le abbiamo spedito, il giorno 27 corr., le Sue opere già esposte a questa XVII^a Biennale, e precedentemente:

“Supermarino”

“Raffiche”

“Isterismo”

Esse sono state imballate con ogni cura ed io confido Le arriveranno in perfette condizioni.

Gradirò un Suo cenno di ricevimento ed intanto La prego di ricevere i miei più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
Vittorio CORONA,
Via Candelai 59,
Palermo

1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a Tato [G. Sansoni], Venezia, 29 novembre 1930, p. 3.

Venezia, 29 Novembre 1930.

Egregio Signore,

Mi prego comunicarLe che il giorno 27 corr. Le abbiamo spedito, a mezzo ferrovia Piccola Velocità, in franchigia, in 4 casse marcate E.B. 56 – E.B. 1164 – E.B. 1165 – E.B. 1168 – le pitture che ci erano state inviate per essere esposte a questa XVII^a Biennale, come da unito elenco.

Esse sono state imballate con ogni cura ed io confido Le arriveranno in perfetto ordine.

Gradirò un Suo cenno di ricevimento ed intanto La prego di ricevere i miei più distinti saluti.

Allegato.

Romolo Bazzoni

Signor TATO,
Via due Macelli, 66,
Roma.

1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a L. Pepe Diaz, Venezia, 29 novembre 1930, pp. 4-5.

[p. 4]

Venezia, 29 Novembre 1930.

Egregio Signore,

Mi prego comunicarLe che il giorno 27 corr. Le abbiamo spedito, a mezzo ferrovia Piccola Velocità, in franchigia, in 6 casse marcate E.B. 1212 – E.B. 1219 – E.B. 1220 – E.B. 1221 – E.B. 1285 – E.B. 1286 – le opere (pitture e sculture) che ci erano state inviate per essere esposte a questa XVII^a Biennale, come da unito elenco.

Esse sono state imballate con ogni cura ed io confido Le arriveranno in perfette condizioni.

Gradirò un Suo cenno di ricevimento ed intanto La prego di ricevere i miei più distinti saluti.

Allegato.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
Luigi PEPE DIAZ,
Via Crispi 68,
Napoli.

[p. 5]

Cassa E.B. 1218 (Pitture)

COCCHIA Carlo “I nuovi pugilatori”
DE AMBROSIO A. “Apparizioni”
id. “La famiglia dell’amico”

Cassa E.B. 1219 (Pitture)

COCCHIA Carlo “Ebbrezza – Piazza Carolina”
id. “Evanescenza di forme note”
DE AMBROSIO A. “Pomeriggio”
PEIRCE Guglielmo “Aurore della Venere”
id. “Silenzio dell’aurora”
id. “Aurora dell’atleta”
id. “Venere lunare”

Cassa E.B. 1220 (Pitture)

DE ROSA Gildo “Purezza”
LEPORE Mario “Forno elettrico”

Cassa E.B. 1221 (Scultura)

PEPE DIAZ Luigi “Disfatta”

Cassa E.B. 1285 (Sculture)

PEPE DIAZ Luigi “Il carico”
id. “Il bacio”
id. “Testa - Mario Lepore”
id. “Testa ideale”

Cassa E.B. 1286 (Pittura)

LEPORE Mario "L'uomo record"

1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a A. Caviglioni, Venezia, 29 novembre 1930, p. 9.

Venezia, 29 Novembre 1930.

Egregio Signore,

A mezzo ferrovia Piccola Velocità, in franchigia, Le abbiamo spedito, il giorno 27 corr., il Suo quadro "Foot-balleurs" [sic!] già esposto a questa XVII^a Biennale.

L'opera è stata imballata con ogni cura in una cassa marcata E.B. 928 ed io confido Le arriverà in perfetto ordine.

Gradirò un Suo cenno di ricevimento ed intanto La prego di ricevere i miei più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Angelo CAVIGLIONI,

Via Zanolini 11,

Bologna.

1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a C. Andreoni, Venezia, 29 novembre 1930, pp. 10-11.

[p. 10]

Venezia, 29 Novembre 1930.

Egregio Signore,

Mi prego comunicarLe che il giorno 27 corr. Le abbiamo spedito, a mezzo ferrovia Piccola Velocità, in franchigia, in 2 casse marcate E.B. 1158 ed E.B.

1203, le pitture che ci erano state inviate per essere esposte a questa XVII^a Biennale, come da unito elenco.

Esse sono state imballate con ogni cura ed io confido Le arriveranno in perfetto ordine.

Gradirò un Suo cenno di ricevimento ed intanto La prego di ricevere i miei più distinti saluti.

Allegato.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
Cesare ANDREONI,
Via Moscova 29,
Milano.

[p. 11]

Cassa E.B. 1158 (Pitture provenienti da Parigi)

MUNARI Bruno	“Ballerine”
“	“
“	“La notte”
“	“
“	“Costruire”

Cassa E.B. 1203

MUNARI Bruno	“Autoritratto”
“	“
“	“S. Agnese”

ANDREONI Cesare	“Alti forni”
“	“
“	“Elettricità”

BOT Oswald	“Case allagate”
“	“
“	“Armonia di salotto”

DUSE Mario	“Buoi all’aratro”
“	“
“	“Sventramento”

PIZZORNI Giuseppe “Mussolini” (bronzo)

1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a P. Oriani, Venezia, 29 novembre 1930, pp. 12-13.

[p. 12]

Venezia, 29 Novembre 1930.

Egregio Signore,

Mi prego comunicarLe che il giorno 27 corr. Le abbiamo spedito, a mezzo ferrovia Piccola Velocità, in franchigia, 4 casse marcate E.B. 55 – E.B. 1172 – E.B. 1175 – E.B. 1198 – contenenti le pitture e sculture che ci erano state inviate per essere esposte a questa XVII^a Biennale, come da unito elenco.

Le opere sono state imballate con ogni cura ed io confido Le arriveranno in perfetto ordine.

Gradirò un Suo cenno di ricevimento ed intanto La prego di ricevere i miei più distinti saluti.

Allegato.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore

Pippo ORIANI,

Via G. Giacosa 26,

Torino.

[p. 13]

Cassa E.B. 55 (opere provenienti da Parigi)

(Pitture)

POZZO Ugo “Gratto-ciel”

DIULGHEROFF Nicolay “Ritratto di Marinetti”

“ “ “La signora del XIV piano”

Cassa E.B. 1175 (Pitture)

BRESCIA Ugo “Composizione plastica”

DIULGHEROFF Nicolay “Marinaio”

“ “ “Professore di meccanica”

	“ “ “Realtà trascendente”
ORIANI Pippo	“Ritratto di Signora B.B.”
“	““Donna con anfora”
“	““Ritratto di geometra”
SALADIN Paolo	“Ritmi veneziani”
ZUCCO Mario	“Un uomo”
Cassa E.B. 1198	(Pittura)
POZZO Ugo	“Charlot”
Cassa E.B. 1172	(Sculture)
ROSSO Mino	“Architettura femminile”
“	“Piani architettonici di una testa”
“	“Nudo”
“	“Ritratto”
“	“Ritratto”
“	“Autoritratto”
“	1 base in legno
	3 basi in legno

1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 29 novembre 1930, pp. 14-15.

[p. 14]

Venezia, 29 Novembre 1930.

Egregio Signore,

Mi prego comunicarLe che il giorno 27 corr. Le abbiamo spedito, a mezzo ferrovia Piccola Velocità, in franchigia, in 5 casse marcate E.B. 440 – E.B. 1208 – E.B. 1214 – E.B. 1215 – E.B. 1216, le Sue opere già inviateci per essere esposte a questa XVII^a Biennale, come da unito elenco.

Le opere sono state imballate con ogni cura ed io confido Le arriveranno in perfetto ordine.

Gradirò un Suo cenno di ricevimento ed intanto La prego di ricevere i miei più distinti saluti.

Allegato.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
Ernesto THAYAHT,
Via Dante da Castiglione 9,
Firenze.

[p. 15]

Cassa E.B. 440

2 medaglie metallo "DUCE"

Cassa E.B. 1208

scultura in ottone "Timoniere"

Cassa E.B. 1214

scultura in marmo "Bautta"
" " terracotta "Fienaiuola"

Cassa E.B. 1215

scultura in stucco "La Prua d'Italia"

Cassa E.B. 1216

scultura in alluminio laccato a nitrocellulosa "Violinista"
" " gesso "Due teste d'uomo"
" " " "Sentinella"
base in legno

S.d. 1930 NOVEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, s.l., s.d. [Venezia, 3-4 dicembre 1930], pp. 47.

Sig. Gerardo DOTTORI, Roma.

Egregio Signore,

In riscontro alla preg. Sua cartolina in data 1 corr. ho il piacere di significarLe che come da istruzioni avute da S.E. Marinetti, abbiamo spedito le Sue opere all'indirizzo del pittore TATO (Via Due Macelli 66, Roma), il giorno 27 u.s.

Distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Gerardo Dottori
Piazza Melozzo da Forlì
4 Roma

1930 DICEMBRE 6

Lett. ds. di R. Bazzoni a Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti, Venezia, 6 dicembre 1930, p. 101.

Venezia, 6 Dicembre 1930.

Onor. Confederazione,

A mezzo ferrovia, Piccola Velocità, in nolo assegnato, abbiamo spedito, il giorno 4 corr., le opere da codesta Onor. Confederazione gentilmente acquistate a questa XVII Biennale, e precisamente:

1 quadro a olio: "Ritmi di roccie e mare" di BENEDETTA

1 scultura in bronzo: "Donna allo specchio" di A. CATALDI

Le opere sono state imballate con ogni cura in una cassa marcata E.B.V.1168 bis e in una gabbia E.B.V. 1177, ed io confido arriveranno in perfetto ordine.

Gradirò un cortese cenno di buon ricevimento, ed intanto porgo a codesta Onor. Confederazione l'espressione del mio ossequio.

Romolo Bazzoni

Onor.
CONFEDERAZIONE NAZIONALE DEI
SINDACATI FASCISTI PROFESSIONISTI
E ARTISTI,
Via Vittorio Veneto, 7,
ROMA.

1930 DICEMBRE 20

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Astorri, Venezia, 20 dicembre 1930, p. 307.

Venezia, 20 Dicembre 1930. IX.

Egregio Signore,
Riceviamo la pregiata Sua in data 19 corr. e ci affrettiamo a informarLa che il
quadro del pittore BOT, a cui Ella accenna, è stato rispedito fino dal 27
Novembre u.s. – insieme a tutte le altre opere del gruppo futurista
partecipante alla nostra XVII Biennale – all'indirizzo del pittore ANDREONI
(Via Moscova, 29, Milano) capo del gruppo anzidetto.
Accolga, egregio Signore, i nostri deferenti saluti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
Cav. Ennio ASTORRI,
Direttore Cassa nazionale
Assicurazioni Sociali,
Sede di
TREVISO.

1930 DICEMBRE 29

Lett.ds. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 29 dicembre 1930, p. 380.

Venezia, 29 Dicembre 1930 IX°

Egregio Signore,
Ho provveduto a farLe spedire, accuratamente imballata, la effigie in acciaio del Duce.
L'invio fu fatto a Grande Velocità in franchigia e la cassa che contiene l'opera è marcata E.B.V.486.
Sono certo la riceverà in perfetto ordine.
La pietra miliare, come da sue istruzioni, venne trattenuta a Venezia.
Con i più cordiali saluti e rinnovati ringraziamenti.

Romolo Bazzoni

Egregio Signore
Ernesto Thayaht
Via Dante da Castiglione, 9
FIRENZE

1930 DICEMBRE 31

Lett. ds. di R. Bazzoni a Maison "De La Rancheraye & Cie.", Venezia, 31 dicembre 1930, p. 401.

Venise, le 31 décembre 1930.

Messieurs,
En réponse à votre honorée du 29 cour. j'ai l'honneur de vous communiquer que les titres des tableaux à notre Exposition pour le groupe « Appels d'Italie » et « Futuristes italiens » sont les suivants:

« Appels d'Italie »

DE PISIS Filippo	–	“Natura morta – marina”
id.	–	“Natura morta – frutta”

Futuristes italiens

PRAMPOLINI Enrico – “Paesaggi femminili – Benedetta Marinetti”

Agrées, Messieurs, mes salutations bien distinguées.

LE DIRECTEUR ADMINISTRATIF :
Romolo Bazzoni

Hon. Maison
DE LA RANCHERAYE & Cie.,
31, Place du Marché St. Honoré,
Paris. (1er)

1931 MARZO 27

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 27 marzo 1931, p. 332.

Venezia, 27 Marzo 1931 IX°

Egregio Signore,

Con l'unito assegno circolare della Banca Commerciale Italiana di Lire 1.250.- Le rimetto il saldo pagamento del Suo quadro "Benedetta Marinetti" testé pagatoci dall'Onor. Ministero dell'Educazione Nazionale.

Com'Ella ricorderà, a suo tempo, Le ho mandato un anticipo di Lire 3.000.-.

Abbia la compiacenza di ritornarmi firmata l'unita quietanza ed aggradisca i miei cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

Prezzo del quadro Lire 5.000

- percent. 15% " 750.

al netto Lire 4.250

Egregio Signore

Enrico Prampolini

Via Rubicone, 8

ROMA

1931 APRILE 9

Lett. ds. di G. Baradel a G. Dottori, Venezia, 9 aprile 1931, p. 393.

Venezia, 9 Aprile 1931 IX°

Egregio Signore,

In relazione a quanto Ella comunica al prof. Maraini per l'invio della Sua opera destinata ad Atene, ci affrettiamo ad avvisarla che la cassa contenente il quadro, Ella dovrà consegnarla d'urgenza alla Ditta Tartaglia di Roma (Piazza di Spagna 26) che provvederà perché questa giunga in tempo utile a Brindisi per l'imbarco.

D'accordo con la Ditta Tartaglia, Ella dovrà provvedere al rilascio del necessario permesso d'esportazione da parte della R.R. Gallerie.

Le saremo grati di un cenno di conferma, e distintamente La salutiamo.

Giulio Baradel

Signor Dottori

Piazza Melozzo da Forlì, 4

ROMA

1931 APRILE 20

Lett. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 20 aprile 1931, p. 443.

Venezia, 20 Aprile 1931 IX°

Egregio Sig. Thayaht,

Ci è pervenuta la Sua del 13 corrente della quale La ringraziamo.

Le posate di S.E. Romano Romanelli non erano state ancora rispediti perché, portate a mano, al nostro Ufficio non risultava esattamente da chi erano state consegnate.

Ora ch'Ella ci dice di possedere la nostra ricevuta provvediamo subito, come da Suo incarico, alla spedizione diretta all'artista.

La prego di avvertire la Signora Romanelli che l'invio è stato eseguito a mezzo pacco postale assicurato.

E Le saremo grati se vorrà ritornarci la ricevuta primitiva.

Con i più distinti e cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

Signor Thayaht

Via Dante da Castiglione, 9

FIRENZE

S.d. [1931 MAGGIO 23-25]

Telegramma di R. Bazzoni a M.G. Dal Monte, Venezia, s.d. [23-25 maggio 1931], p. 55.

Dal Monte Via Garibaldi 4 IMOLA
Suo espresso giunto ora stop Domani provvederemo pagamento saluti
Bazzoni

1931 MAGGIO 25

Lett. ds. di R. Bazzoni a M.G. Dal Monte, Venezia, 25 maggio 1931, p. 56.

Venezia, 25 maggio 1931 IX°

Egregio Signore,

Ho il piacere di rimetterLe l'importo netto di L. 1.337.45 a pagamento della Sua opera venduta alla Mostra della Settimana Italiana di Atene.

[...]

Trattasi di una differenza piccola, presa singolarmente, ma che nell'ammontare di tutte le vendite raggiunse la cifra di circa un migliaio di Lire, cifra che certo non può gravare sull'esausto bilancio del Comitato.

Comunque, ho creduto mio obbligo di spiegarLe il perché della lieve differenza.

Abbia la compiacenza di ritornarmi firmata l'acclusa ricevuta ed aggradisca frattanto i miei distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signor
M.G. Dal Monte
Via Garibaldi, 4
IMOLA

1931 MAGGIO 25

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 25 maggio 1931, p. 57.

Venezia, 25 Maggio 1931 IX°

Egregio Signore,

Ho il piacere di rimetterLe l'importo netto di L. 4.458.20 a pagamento della Sua opera venduta alla Mostra della Settimana Italiana di Atene.

[...]

Trattasi di una differenza piccola, presa singolarmente, ma che nell'ammontare di tutte le vendite raggiunse la cifra di circa un migliaio di Lire, cifra che certo non può gravare sull'esausto bilancio del Comitato.

Comunque, ho creduto mio obbligo di spiegarLe il perché della lieve differenza.

Abbia la compiacenza di ritornarmi firmata l'acclusa ricevuta ed aggradisca frattanto i miei distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signor

Gerardo Dottori

Piazza Melozzo da Forlì, 4

ROMA

1931 MAGGIO 25

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 25 maggio 1931, p. 69.

Venezia, 25 Maggio 1931 IX°

Egregio Signore,

Ho il piacere di rimetterLe l'importo netto di L. 891.65 a pagamento della Sua opera venduta alla Mostra della Settimana Italiana di Atene.

[...]

Trattasi di una differenza piccola, presa singolarmente, ma che nell'ammontare di tutte le vendite raggiunse la cifra di circa un migliaio di Lire, cifra che certo non può gravare sull'esausto bilancio del Comitato.

Comunque, ho creduto mio obbligo di spiegarLe il perché della lieve differenza.

Abbia la compiacenza di ritornarmi firmata l'acclusa ricevuta ed aggradisca frattanto i miei distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Signor

Ernesto Thayaht

Via Dante da Castiglione, 9

FIRENZE

1931 GIUGNO 26

Lett. ds. di G. Volpi al Ministro dell'Educazione Nazionale, Venezia, 26 giugno 1931.

Venezia, 26 Giugno 1931 IX°

Eccellenza,

In risposta alla lettera N. 2594 Div. III Pos. 11 Venezia del 18 Giugno 1931, e di fronte al fatto che il Ministero delle Finanze persiste nel ritenere che i revisori dei conti debbano partecipare a tutte le sedute del Comitato d'Amministrazione dell'Ente, dichiaro che, non avendo ragioni specifiche, per parte mia, di oppormi a tale punto di vista, aderisco senza difficoltà alla richiesta del Ministero delle Finanze.

Con ossequio.

PRESIDENTE

Volpi

A Sua Eccellenza

il Ministero dell'Educazione Nazionale

ROMA

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 20 luglio 1931, p. 278.

Venezia, 20 Luglio 1931 IX°

Egregio Signore,

Ricevo la Sua di ieri e subito Le rispondo.

La cassa contenente i Suoi oggetti di ritorno da Atene Le venne rispedita il giorno 28 Maggio scorso a mezzo speditore Egidi.

Mi fa meraviglia che l'Egidi non gliela abbia ancora consegnata. Abbia la compiacenza di sollecitarlo. Com'Ella sa il suo recapito è in Via della Vigna nuova.

Nulla posso dirLe ancora circa l'Effige in acciaio, ma interesserò Maraini alla sua prossima venuta a Venezia.

Quanto alla pietra miliare stia pur tranquillo che è assai bene custodita.

Cordiali saluti e forte stretta di mano.

Romolo Bazzoni

Signor Ernesto Thayaht

Via Dante da Castiglione, 9

FIRENZE

1931 LUGLIO 24

Lett. ms. di D. Varagnolo alla rivista «Il Regime Fascista», Venezia, 24 luglio 1931, p. 305.

Espresso

On. Ammin.^{ne}

del giornale

Il Regime Fascista

Cremona

24/VII/31

On. Amministrazione

del "Il Regime Fascista".

Preghiamo codesta amministrazione di voler cortesemente rimmetterci [...] il N° di "Il Regime Fascista" contenente la recente lettera di Margherita Sarfatti sulla polemica novecentista. Con [?ringraziamento] ed ossequi.

D. Varagnolo

S.d. [1931 LUGLIO 25-27]

Telegramma di A. Maraini a M. Sarfatti, Venezia, s.d. [25-27 luglio 1931], p. 311.

Signora Margherita Sarfatti

Via Nomentana 2999

ROMA

Leggo soltanto ora sua lettera polemica novecento Regime Fascista et plaudo
toto corde sua energica difesa migliore arte italiana stop Suo

Antonio Maraini

1931 SETTEMBRE 3

Telegramma di G. Volpi a B. Mussolini, s.l. [Venezia], 3 settembre 1931, p. 486.

3/9

Eccellenza Mussolini

ROMA

Ente Biennale Veneziana fiero veder annoverata sua XVIII Esposizione
Internazionale tre avvenimenti dell'anno decimo riafferma Vostra Eccellenza
proposito corrispondere degnamente alto compito affidatole et destina suoi
premi esaltare rito commemorativo data 28 ottobre 1932 stop Ossequi
Volpi

1931 SETTEMBRE 2

Lett. ds. di G. Volpi a I. Balbo, Venezia, 2 settembre 1931, p. 492.

Venezia, 2 Settembre 1931 IX°.

Caro Balbo,

Sono lieto di poterti annunciare che il tuo desiderio perché la Quilici Buzzacchi sia tra gli espositori della XVIII Biennale è stato accolto dalla Commissione.

L'interessata riceverà da Maraini avviso di quando egli andrà a scegliere la sua opera.

Con i più cordiali saluti.

Tuo aff.mo

Volpi

A Sua Eccellenza

il Generale Italo Balbo

Ministro dell'Aeronautica

ROMA

1931 DICEMBRE 8

Lett. ds. di G. Volpi a F.T. Marinetti, Venezia, 8 dicembre 1931, p. 374.

A Sua Eccellenza

F.T. MARINETTI

Accademico d'Italia

Piazza Adriana

ROMA

Roma, 8 Dicembre 1931 X°

Eccellenza,

In considerazione che l'Eccellenza Vostra non fece parte della Commissione consultiva per gli inviti, accolgo di buon grado la richiesta di designare gli artisti futuristi che si dovranno invitare alla XVIII Biennale.

Resta inteso che gli inviti non potranno essere in numero maggiore di 10, così suddivisi:

2 per mostre personali di pittori,

6 per altrettante pareti pure di pittori, e

2 per scultori.

Al gruppo futurista verrà adibita la sala che Vostra Eccellenza occupò nella
decorsa Biennale.

Aggradisca, Eccellenza, i miei migliori saluti.

IL PRESIDENTE

Volpi

A Sua Eccellenza

F.T. Marinetti

Accademico d'Italia

ROMA

1931 SETTEMBRE 15

Telegramma di A. Maraini al Capo del Governo [B. Mussolini], s.l., 15 settembre 1931, p. 20.

15/9

Eccellenza Capo Governo

ROMA

Segreteria Biennale Veneziana grata Vostra Eccellenza decretato contributo
riafferma proposito adeguare sempre meglio istituzione alti compiti
assegnatile prò arte contemporanea Ossequi fascisti

Antonio Maraini

1931 OTTOBRE 11

Telegramma di A. Maraini a E. Prampolini, s.l., 11 ottobre 1931, p. 104.

11 OTT. 1931

Enrico Prampolini Rue Antoine Chantin 7 Parigi

Domani arriverò Parigi Hotel Osborne Desidero presto vederla saluti Maraini

1931 OTTOBRE 11

Telegramma di A. Maraini a G. Severini, s.l., 11 ottobre 1931, p. 104.

11 OTT. 1931

Gino Severini Rue Marie Davy 5 Parigi

Domani arriverò Parigi Hotel Osborne Desidero presto vederla saluti Maraini

1932 GENNAIO 26

Lett. ds. mittente non specificato a M. Sarfatti, Venezia, 26 gennaio 1932, pp. 302-303.

Venezia, 26 Gennaio 1932 X°

Illustre Signora,

Come Ella sa, abbiamo deciso di allestire, nella XVIII Biennale, una mostra individuale di Pablo Picasso, e poiché Ella ha una profonda conoscenza dell'arte di questo pittore, che ha avuto una così decisiva influenza sugli sviluppi dell'arte contemporanea La prego di voler far parte della commissione, alla quale sarà affidato [sic!] la scelta delle opere e l'ordinamento della Mostra.

A far parte di tale commissione ho chiamato anche il critico d'arte Eugene D'Ors e il pittore Mario Tozzi.

Nella speranza che Ella vorrà significarmi la Sua cortese adesione, La prego, illustre Signora, di gradire le espressioni del mio ossequio.

1932 FEBBRAIO 23

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 23 febbraio 1932, p. 86.

Venezia, 23 Febbraio 1932 X°

Egregio Signor Thayaht,

Le mando il Regolamento per il concorso ai premi indetti pel primo decennale della Marcia su Roma.

La Sua pietra miliare attende di esserle rispedita. Quanto all'Effige non può servire per quest'anno perché è già stata esposta.

Con i più cordiali saluti.—

Romolo Bazzoni

Egregio Signor

Ernesto Thayaht

9 Via Dante da Castiglione

FIRENZE

1932 APRILE 5

Lett. ds. di mittente non specificato a G. Dottori, Venezia, 5 aprile 1932, p. 349.

Venezia, 5 Aprile 1932 X°

Preg.mo Dottori,

Quella della scheda è una dimenticanza. Sta bene quella che mi ha mandato scritta da Lei.

In ogni modo per regolarità Le accludo lo stampato.

Con i migliori saluti

Sig. Gerardo Dottori

Redattore de "L'Impero"

ROMA

1932 APRILE 6

Lett. ds. di A. Maraini a E. Prampolini, Venezia, 6 aprile 1932, p. 375.

Venezia, 6 Aprile 1932 X°

Caro Prampolini,

Rispondo brevemente alla Sua:

1° Sta bene che Ella venga per il 18 aprile o in ogni modo non più tardi del 20.

2° Per la riproduzione nel catalogo non se ne mette più che una per artista.

3° La formazione delle commissioni per acquisti non dipende da me.

4° Per la partecipazione al Congresso ho comunicato quanto mi dice a Papini, ma Le consiglio di scrivergli più dettagliatamente (Roberto Papini = Palazzo Barberini Via Quattro Fontane, Roma).

Cordiali saluti

Suo

Antonio Maraini

Sig. ENRICO PRAMPOLINI
Rue Antoine Chantin, 7
PARIGI (14)

1932 APRILE 6

Lett. ds. di R. Bazzoni a O. Bot, Venezia, 6 aprile 1932, p. 397.

Venezia, 6 Aprile 1932 X

Egregio Signore,

Col versamento effettuato di L. 25- (venticinque) Ella è regolarmente iscritto al I Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea.

Le rimettiamo, con la presente, la ricevuta dell'importo e la tessera personale quale Congressista.

Distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Oswaldo Bot
Corso Vitt. Em., 118
PIACENZA

1932 APRILE 7

Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, Venezia, 7 aprile 1932, p. 410.

7/4

Eccellenza Marinetti
Corso Hôtel MILANO

Confermoti che sala futurista resta fissata la solita come anche tuo desiderio
Saluti MARAINI

1932 APRILE 11

Lett. ds. di A. Maraini a F.T. Marinetti, Venezia, 11 aprile 1932, p. 90.

Venezia, 11 Aprile 1932 X°

Caro Marinetti,

Ho ricevuto la prefazione corretta e alcune fotografie.

Metterò tutte quelle che posso, compatibilmente allo spazio come già ti dissi.

Le notificazioni delle opere ci giungono separatamente. Da esse risulta che gli artisti sono più dei dieci convenuti. Sono anzi tredici. Levami la cresta che stai facendo sui nostri accordi oppure il tredici ti porterà sfortuna.....

Domani ti manderò la bozza dell'elenco stesso.

Tanti saluti cordiali.

tuo Antonio Maraini

A Sua Eccellenza

F.T. MARINETTI

Accademico d'Italia

Piazza Adriana

ROMA

S.d. [1932 APRILE 15]

Telegramma di A. Maraini a E. Prampolini, s.l., s.d. [15 aprile 1932], p. 232.

Enrico Prampolini

Rue Antoine Chantin 7 PARIGI

Pregola inviarmi testo sue comunicazioni per Congresso

Maraini

1932 APRILE 18

Lett. ds. di A. Maraini a V. Corona, Venezia, 18 aprile 1932, p. 346.

Venezia, 18 Aprile 1932 X

Caro Corona,

A mezzo dell'assegno bancario allegato Le rimetto le lire 300.- (trecento),
come d'accordo.

Cordiali saluti.

Antonio Maraini

Allegato un assegno bancario
"Credito Italiano" di Venezia,
N. A 054423, per L. 300.-
in data 18 aprile 1932X

Sig. Vittorio Corona
Via Candelai, 59
PALERMO

1932 APRILE 18

Telegramma di D. Varagnolo a F.T. Marinetti, Venezia, 18 aprile 1932, p. 375.

18/4

Eccellenza Marinetti

Piazza Adriana ROMA

Spedisco elenco invocando sollecito ritorno ossequi VARAGNOLO

1932 APRILE 11

Telegramma di U. Ojetti a F.T. Marinetti, s.l., 25 aprile 1932, p. 14.

S.E. MARINETTI
HOTEL DANIELI VENEZIA
SUA COMUNICAZIONE CONGRESSO FISSATA DUE MAGGIO ORE
15
OSSEQUI PRESIDENTE CONGRESSO OJETTI

1932 MAGGIO 2

Lett. ds. di E. Zorzi a Farfa, Venezia, 2 maggio 1932, p. 58.

Venezia 2 maggio 1932
Egregio Signore
Per poter partecipare la concorso del “Gondoliere” Ella deve con tutta sollecitudine inviare a questa Segreteria le quattro copie mancanti anche dattilografate della sua lirica.
Con tutta stima
Per la Segreteria

Elio Zorzi

Signor
Farfa
Savona

1932 MAGGIO 17

Lett. ds. di G. Baradel a F. Depero, Venezia, 17 maggio 1932, p. 257.

Venezia, 17 Maggio 1932 X°

Egregio Sig. Depero,

Mi è grato di informarLa che sono qui giunte da Milano le 20 copie del Suo libro.

I volumi sono stati messi in vendita al prezzo da lei indicato di L. 30.– ciascuno.

Con i più cordiali saluti

Giulio Baradel

Sig. Fortunato Depero

Via 2 Novembre, 14

ROVERETO

1932 MAGGIO 22

Lett. ds. di G. Baradel a F. Depero, Venezia, 22 maggio 1932, p. 322.

Venezia, 22 Maggio 1932 X

Egregio Signor Depero,

Rispondo alla preg. Sua del 21 corr. m. informandoLa di aver ricevuto anche le 20 copie dei Numeri Unici "Futurismo 1932", che pure sono state messe in vendita.

Ho dato disposizioni per l'invio degli arazzi, e spero che tutto le giungerà in perfetto ordine.

Ho parlato col cav. Giacomelli di quanto Ella mi dice a suo riguardo, ed egli mi ha già detto di averLe scritto in merito.

Con i più distinti saluti.

Baradel

Sig. Fortunato Depero

Via 2 Novembre, 14

ROVERETO

1932 MAGGIO 24

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 24 maggio 1932, p. 331.

Venezia, 24 Maggio 1932 X

Egregio Signore,

La “Galleria d’Arte Moderna” di Roma ha acquistato il quadro, da Lei eseguito, “Miracolo di luci volando” e non l’altro di cui Ella fa cenno “Architettura Aerea”. È quindi esatta la notizia data dai giornali.

È alquanto difficile darLe un acconto poiché, com’Ella sa, il Governo paga direttamente gli artisti, e nel caso di anticipazioni, occorre uno speciale atto di cessione; quindi, s’Ella può attendere, meglio, per evitare complicazioni.

Cordiali saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Gerardo Dottori

4, Piazza Melosso [sic!] da Forlì

Roma

1932 MAGGIO 30

Lett. ds. di R. Bazzoni a A. Maraini, Venezia, 30 maggio 1932, pp. 402-403.

[p. 402]

Venezia, 30 maggio 1932 X

[...]

A Lei spedisco, come d’accordo, tre esemplari di ciascuna riproduzione fotografica delle opere acquistate dalla Signora Garrett, ambasciatrice d’America.

Qui accluso, rimetto a Lei l’elenco di tali opere, con i prezzi relativi, pregandoLa di aggiungere quello convenuto per il quadro di De Pero: “Elasticità di gatti”.—

[...]

Cordiali ed affettuosi saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Comm. Prof. Antonio Maraini
Via Benedetto Castelli, 6
Firenze

[p. 403]

[...]

FORTUNATO DEPERO

“Elasticità di gatti” (quadro ad olio) N. 5 Sala 50 L. [sic!].

1932 MAGGIO 31

Lett. ds. di G. Baradel a F. Depero, Venezia, 31 maggio 1932, p. 409.

Venezia, 31 Maggio 1932 X

Egregio Signore,

Secondo le istruzioni da Lei impartiteci, il giorno 27 corr. m. abbiamo provveduto a farLe spedizione della cassa contenente gli arazzi, in nolo assegnato, piccola velocità.

Non dubitiamo che la riceverà in perfette condizioni.

Distinti saluti.

Giulio Baradel

Sig. Fortunato De Pero [sic!]

Via 2 Novembre, 14

ROVERETO

1932 GIUGNO 20

Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 20 giugno 1932, p. 115.

Venezia, 20 Giugno 1932 X.

Egregio Signor Depero,

Non so s'Ella sia a conoscenza che la Sig.ra Garrett ha poi desiderato di acquistare il Suo quadro "Elasticità di gatti". Dovemmo, di conseguenza, ottenere da S.E. Volpi il permesso di cederglielo e così combinammo l'acquisto per L. 1500.- (millecinquecento).- Siccome l'opera era stata venduta, in precedenza, a L. 1200.-, Ella aveva riscosso L. 1020 nette. Invece la cifra netta su L. 1500.- è di L. 1275.-: vi è quindi una differenza a Suo favore di L. 255.- che Le rimetto insieme alla presente, a mezzo assegno bancario circolare emesso, in data odierna, da questa sede del "Credito Italiano" N. A058033 di pari importo.

Per regolarità amministrativa La prego di ritornarmi firmata la quietanza che allego alla presente.

Voglia aggradire i miei migliori saluti.

Romolo Bazzoni

allegati:

un assegno "Credito Italiano"

una quietanza da restituire firmata.

Sig. Fortunato Depero

Via 2 Novembre, 14

Rovereto

1932 GIUGNO 20

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 27 giugno 1932, p. 186.

Venezia, 27 Giugno 1932 X.

Egregio Signore,

Poiché la “Confederazione Nazionale Professionisti e Artisti”, acquirente del Suo quadro “Analogie Cosmiche”, ci ha versato il prezzo dell’opera. Le rimettiamo – con la presente – l’importo spettanteLe per la vendita predetta, e ciò a mezzo assegno bancario circolare emesso in data odierna da questa sede del “Credito Italiano”, di L. 1.275.- (milleduecentosettantacinque).-

Ecco il conto:

Prezzo pattuito per la vendita del q. L. 1.500.-

Percentuale spettante all’Esposizione L. 225.-

Assegno allegato alla presente..... L. 1.275.-

L. 1.500.- L. 1.500.-

Per regolarità amministrativa, La preghiamo di ritornarci firmata la quietanza che alleghiamo.

Aggradisca i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Enrico Prampolini

Rue Antoine Chantin, 7

PARIS (14^e)

1932 GIUGNO 20

Lett. ds. di R. Bazzoni a A. Mc Mahon, Venezia, 20 giugno 1932, p. 208.

Venezia, 30 Giugno 1932

Mrs. Audrey McMahon

Hôtel Esplanade

PRAGUE

Per incarico del prof. Maraini Le spedisco l’elenco dei Commissari esteri per l’Esposizione Biennale di Venezia.

Con ossequio.

Romolo Bazzoni

1932 LUGLIO 16

Lett. ds. di G. Volpi a B. Mussolini, Venezia, 16 luglio 1932, pp. 397-398.

[p. 397]

Venezia, 16 Luglio 1932 X.

Eccellenza,

Il Comitato d'Amministrazione dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, nominato con decreto 16 febbraio 1930 dall'Eccellenza Vostra, ha perduto, circa un mese fa, uno dei suoi Membri autorevoli, l'illustre ed amato pittore Beppe Ciardi.

È necessario pertanto che il Comitato venga al più presto ricompletato con una nuova nomina.

I cinque Membri che lo compongono sono, in virtù dell'Art. 5 del decreto Legge che stabilisce la costituzione dell'Ente Autonomo della Biennale, nominati con decreto del Capo del Governo, due su proposta del Ministro dell'Educazione, due su proposta del Ministro delle Corporazioni ed uno su proposta del Ministro dell'Interno.

Sarebbe ora assai opportuno, approfittando della nuova nomina, che, con questa, un Rappresentante dell'onor. Presidenza del Consiglio entrasse nel Comitato d'Amministrazione al posto lasciato vacante. Ciò corrisponderebbe perfettamente alle necessità della nostra Impresa, dati i continui rapporti ch'essa ha

A Sua Eccellenza

Benito Mussolini

Capo del Governo

Primo Ministro Segretario di Stato

Roma

[p. 398]

con codesta onor. Presidenza, e l'interessamento personale di Vostra Eccellenza, le cui direttive desideriamo sempre seguire.

Confido che l'Eccellenza Vostra vorrà accogliere questo nostro vivo desiderio e, in tale fiducia, mi permetto designare, per la sperata nomina, il Gr. Uff. Guido Beer, Capo di gabinetto di codesta Presidenza e Presidente della Commissione per le Mostre d'Arte italiana all'estero.

Aggradisca, Eccellenza, i sensi del mio ossequio.

Volpi

S.d. [1932 SETTEMBRE 22-23]

Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [tra il 22 e il 23 settembre 1932], p. 69.

Eccellenza Marinetti
Piazza Adriana ROMA

Auguri vivissimi miei et della Biennale tutta alla nuova nata con
rallegramenti ~~sinceri~~ [*soprascritto*: affettuosi] alla Mamma e a te MARAINI

1932 SETTEMBRE 26

Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 26 settembre 1932, p. 95.

Venezia, 26 Settembre 1932 X.

Egregio Sig. Depero,

Vengo incontro al desiderio da Lei manifestatomi con la Sua lettera del 24 corr. e già espresso al prof. Maraini, rimettendoLe, con la presente, un assegno bancario circolare, emesso in data odierna da questa sede del “Credito Italiano”, di L. 1.700.- (millesettecento), a completo pagamento del Suo quadro “Prismi lunari” acquistato dalla Galleria d’Arte Moderna di Roma.

Il prezzo di vendita concordato è, come sa bene, di L. 2.000.-: da tale somma ho detratta la percentuale spettante a questo Ente del 15% che corrisponde a L. 300.-

Per regolarità amministrativa la prego di ritornarmi firmata la quietanza che allego.

Aggradisca i migliori auguri per la Sua Signora e miei distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Fortunato Depero
Via Sticcotta, 15
Rovereto

1932 OTTOBRE 5

Lett. ds. di R. Bazzoni a Fillia [L. Colombo], Venezia, 5 Ottobre 1932, p. 189.

Venezia, 5 Ottobre 1932 X.

Egregio Signore,

Mi è pervenuta la Sua lettera del 3 corr. e vengo incontro al desiderio da Lei in Essa manifestatomi inviandole, insieme alla presente, un assegno bancario circolare di L. 425.- (quattrocentoventicinque), emesso in data 4 corr. da questa sede del "Credito Italiano" N. G 233974.- Con ciò Le anticipo il pagamento del Suo quadro "Spiritualità aerea" acquistato dalla "Galleria Nazionale d'Arte Moderna" di Roma.

L'importo di vendita è di L. 500.-: da esso ho detratto la percentuale (15%) spettante a questo Ente.

La prego di ritornarmi firmata, per regolarità amministrativa, la ricevuta pure allegata alla presente ed insieme l'atto di regolare cessione qui unito.

Aggradisca i migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Fillia
Via Caboto, 32
TORINO

allegati:
un assegno bancario,
una ricevuta ed un contratto da restituire firmati.

1932 OTTOBRE 11

Lett. ds. mittente non specificato a F.T. Marinetti, Venezia, 11 ottobre 1932, pp. 274-275.

[p. 274]

Venezia, 11 Ottobre 1932 X°

Eccellenza,

Ho l'onore di invitare l'Eccellenza Vostra al Convegno che – come Ella vede nell'accluso programma – la Biennale ha indetto nell'intento di far concorrere l'arte contemporanea alla celebrazione del I° Decennale.

Il Convegno ha avuto la piena approvazione di S.E. il Capo del Governo che ha delegato a rappresentarlo S.E. il Ministro dell'Educazione Nazionale.

A Lei, come Segretario Generale del Sindacato Nazionale Autori ed Editori, rivolgo inoltre la preghiera di voler riassumere, in una breve rela-

A Sua Eccellenza

Filippo Tommaso Marinetti

Accademico d'Italia

Segretario Generale del Sindacato

Nazionale Autori e Editori

ROMA

[p. 275]

zione della durata di circa 30 minuti, l'opera compiuta dal Regime Fascista, in questo primo decennio, per la letteratura.

La ringrazio fin d'ora del suo autorevole intervento e, con la preghiera di volermi cortesemente confermare se la Biennale possa considerarlo come suo gradito ospite nei giorni 23 e 24 Ottobre, Le porgo i miei migliori saluti fascisti.

1932 OTTOBRE 14

Lett. ds. di G. Volpi a F.T. Marinetti, Venezia, 14 ottobre 1932, pp. 348-349.

[p. 348]

Venezia, 14 Ottobre 1932 X°

Eccellenza, Per celebrare nell'Arte il X° Annuale della Marcia su Roma, la Biennale ha istituito sette premi per pitture, sculture ed incisioni, le quali, in base a determinate norme, siano ispirate al concetto di glorificare l'avvento e le conquiste della Rivoluzione Fascista.

Le opere degli artisti che hanno concorso ai premi suddetti sono state sottoposte ad un primo esame da una commissione, che ne ha scelto per ciascun premio un numero limitato, tra le più meritevoli di essere ammesse a concorrere, ed esposte al pubblico, e delle quali Le accludo l'elenco.

Tra queste opere ammesse occorre desso compiere la scelta di quelle, alle quali assegnare i premi stabiliti. E questo sarà il compito di una

A Sua Eccellenza
Filippo Tommaso Marinetti
Accademico d'Italia
ROMA

[p. 349]

commissione di secondo grado, della quale prego l'Eccellenza Vostra di voler far parte insieme con S.E. il Prof. Roberto Paribeni, Direttore Generale della Belle Arti, con l'onor. prof. Emilio Bodrero, Presidente della Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti Artisti e unitamente ai membri della commissione di primo grado, pittori Italo Brass, Felice Carena e Arturo Tosi, e scultori Arturo Dazzi ed Edoardo Rubino.

La Commissione per il conferimento dei premi è convocata a Venezia, nella sede dell'Esposizione ai Giardini, il 22 corr., alle 10 antimeridiane.

Nella speranza che l'Eccellenza Vostra vorrà accogliere la mia preghiera e favorirmi un cenno di adesione, Le esprimo i sensi del mio ossequio.

Volpi

1932 OTTOBRE 18

Lett. ds. mittente non specificato a F.T. Marinetti, Venezia, 18 ottobre 1932, p. 408.

Venezia, 18 Ottobre 1932 X°

Illustre Signore,

La ringrazio della Sua cortese adesione al Convegno Fascista dell'Arte, e Le
accludo un prospetto dell'ordine dei lavori del Convegno stesso.

Voglia gradire i miei saluti fascisti.

1932 OTTOBRE 21

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 21 Ottobre 1932, p. 462.

Venezia, 21 Ottobre 1932 X°

Eccellenza,

Mi prego avvertirLa che la Sua relazione al Convegno Fascista dell'Arte è
stata fissata per le ore 15 di domenica 23 corrente.

Colgo l'occasione per porgerLe i sensi della mia osservanza.

Romolo Bazzoni

A Sua Eccellenza

Filippo Tommaso Marinetti

Accademico d'Italia

ROMA

1932 OTTOBRE 24

Lett. ds. di G. Baradel a A. Maraini, Venezia, 24 ottobre 1932, p. 484.

Venezia, 24 Ottobre 1932 X

Preg. Professore,

Innanzitutto mi permetto di esprimerLe, con l'augurio più sincero di
immediata guarigione, i più vivi rallegramenti per il pieno successo avuto dal
Convegno [...].

Acclusa poi Le rimetto copia della relazione sull'assegnazione dei premi. La
relazione ci è stata consegnata ieri sera S.E. Marinetti e dal prof. Cornelio Di
Marzio, il quale ultimo di pieno accordo con tutti i membri della
Commissione – ne è stato il compilatore.

Non aggiungo chiarificazione, perché so che il comm. Bazzoni Le ha già dato
informazioni su tutto.

[...] Giulio Baradel

1932 OTTOBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 29 ottobre 1932, p. 27.

Venezia, 29 Ottobre 1932 XI

Eccellenza,

Come Le avrà scritto Maraini, abbiamo dovuto modificare alquanto il testo della relazione dei premi perché anzitutto essa doveva essere diretta in forma di lettera al presidente della Biennale, in secondo luogo perché doveva specificare l'entità dei premi d'incoraggiamento ed esprimere il voto che le somme rimaste fossero devolute in acquisti.

Qui accluso troverà pertanto il nuovo testo che, a nome di questa presidenza, La prego di firmare e di ritornarmi a volta di posta.

Aggradisca, Eccellenza, i miei cordiali e devoti saluti.

A Sua Eccellenza

F.T. Marinetti

Accademico d'Italia

ROMA

1932 OTTOBRE 30

Lett. ds. di G. Baradel a R. Di Bosso, Venezia, 30 ottobre 1932, p. 34.

Venezia, 30 Ottobre 1932 XI.

Egregio Signore,

la Casa di Spedizioni, Agenzia di Città delle Ferrovie dello Stato, "Ditta Angelo Mores" di Verona ci comunica con nota di giacenza N. 4 del 24 corrente, che la cassa da noi spedita il 28 Settembre u.s. al di Lei indirizzo, e contenente la scultura ch'Ella mandò alla Biennale d'Arte per concorrere ai Premi "Anno X", si trova giacente a Verona per mancato svincolo.

Mentre la invitiamo a provvedere al più presto, nel Suo stesso interesse, al ritiro dell'opera, l'avvertiamo che tutte le spese di giacenza sono a di Lei carico.

la salutiamo distintamente.

Sig. Renato di Bosso
Via Garibaldi
VERONA

1932 OTTOBRE 31

Telegramma di R. Bazzoni a Tato [G. Sansoni], s.l., 31 ottobre 1932, p. 55.

31/10
Guglielmo Sansoni
Via due Macelli 66 ROMA

Società aerea Mediterranea incaricami comunicarLe offerta Lire cinquecento
per quadro Avvitamento stop PregoLa comunicarmi
Sua decisione BAZZONI Esposizione

1932 NOVEMBRE 2

Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l., 2 novembre 1932, p. 81.

2/11

Eccellenza Marinetti
Piazza Adriana ROMA
Pregoti mandarci adesione relazione premi urgendo pubblicarla grazie saluti
Maraini

1932 NOVEMBRE 2

Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 10 novembre 1932, p. 142.

Venezia, 10 Novembre 1932 XI.

Egregio Sig. Depero,

Ricevo la Sua lettera dell'8 corr. che mi porta la Sua adesione per l'eventuale vendita del Suo quadro "Sintesi veneziana" al prezzo di Lire 2.800.- Come sempre, in questa cifra è inclusa la percentuale spettante alla Biennale, e quindi il prezzo netto è di lire 2.380.-

All'imballaggio ed alla rispedizione delle opere tutte provvediamo noi con ogni cura, in modo tale che tali operazioni non richiedano affatto la di Lei presenza per i Suoi quadri.

I vetri saranno collocati soli, nell'apposita cassa, come in arrivo.

Aggradisca i miei migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Fortunato Depero

ROVERETO

1932 DICEMBRE 3

Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 3 dicembre 1932, p. 495.

Venezia, 3 Dicembre 1932 XI.

Egregio Professore,

Mi è gradito d'informarLa che la Sua opera prescelta per la Mostra che si terrà in America, è partita da Venezia il 2 corrente, con la motonave "Vulcania", diretta a New York.

L'opera è stata imballata insieme alle altre con ogni cura e, date le disposizioni prese, non dubitiamo che tutto giungerà a destinazione in perfetto ordine,

Aggradisca i nostri distinti saluti.

Sig. Prof. Fortunato De Pero

Via Sticcotta, 15

ROVERETO

1932 DICEMBRE 3

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 3 dicembre 1932, p. 498.

Venezia, 3 Dicembre 1932 XI.

Preg. Signore,

Mi è gradito d'informarLa che la Sua opera prescelta per la Mostra che si terrà in America, è partita da Venezia il 2 corrente, con la motonave "Vulcania", diretta a New York.

L'opera è stata imballata insieme alle altre con ogni cura e, date le disposizioni prese, non dubitiamo che tutto giungerà a destinazione in perfetto ordine,

Aggradisca i nostri distinti saluti.

Sig. Enrico Prampolini

Rue Antoine Chantin, 7

PARIS (XVI)

1932 DICEMBRE 5

Lett. di R. Bazzoni al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Venezia, 5 dicembre 1932, pp. 47-50.

[p. 47]

(Num. 1254 di prot.)

Venezia, 5 Dicembre 1932 XI.

Onor. Ministero dell'Educazione Nazionale Direzione Generale delle
Antichità e Belle Arti
ROMA

Ho il pregio di rimettere in busta a parte, a mezzo posta – manoscritti raccomandati –, tutti gli atti di cessione delle opere acquistate da codesto onor. Ministero alla XVIII^a Esposizione Biennale di Venezia per la Galleria nazionale d'arte moderna.

Tali atti di cessione, in doppio esemplare, sono suddivisi in due gruppi: il primo gruppo contiene numero 32 atti firmati dagli artisti, autori e proprietari delle rispettive opere; il secondo gruppo contiene tre atti, uno della Galleria Milano, proprietaria delle opere di De Chirico e di De Pisis, gli altri due della Presidenza di questa esposizione Biennale per le opere di quegli artisti italiani a cui ha dovuto anticipare il pagamento delle stesse e per l'opera del francese Waroquier, al quale – come si usa fare di consuetudine per gli artisti stranieri – venne pure anticipato il pagamento.-

Tutte le opere d'arte, alle quali questi atti si riferiscono, partono in questi giorni – accuratamente imballate – dirette alla Galleria di Valle Giulia.

Si prega, non appena esse saranno giunte, di voler impartire disposizioni di pagamento.

[p. 49]

ELENCO DEGLI ATTI DI CESSIONE

N. pr.	NOME DELL'ARTISTA	TITOLO DELL'OPERA	PREZZO
1	Bacchelli Mario	"Mugnone"	Lit. 3.000
2	Baccio Maria Bacci	"Entrata a Boboli"	4.000
3	Barbieri Contardo	"Paese"	3.000
4	Bertolino Tommaso	"Serie di 12 medaglie in br.	3.000
5	Borra Pompeo	"Vallata della Sarca"	3.000
6	Brancaccio Giovanni	"Dopo il bagno"	3.500
7	Cabras Cesare	"Orgoglio del lavoro"	2.000
8	Carpi Aldo	"Al di sopra della mischia"	5.000
9	Cavacchini Arturo	"Bimba bruna"	150
10	D'Antino Nicola	"Testa di Michetti"	4.000
11	Dazzi Arturo	"Pesci"	3.000
12	Dottori Gerardo	"Miracolo di luci volando"	1.500
13	Farina Guido	"Natura morta - cocomeri"	2.000
14	Frisia Donato	"Taormina"	2.000
15	Funi Achille	"Asparagi"	3.000
16	Galletti Guido	"Menenio Agrippa"	7.000
17	Griselli Italo	"Scoltura"	4.500
18	Guerrisi Michele	"Ragazza che cammina"	9.000

[...]

32 Viani Lorenzo "Navicello"
3.000

[p. 50]

N. pr.	NOME PROPRIETARIO	ARTISTA	E	TITOLO
DELL'OPERA	PREZZO			

34 PRESIDENZA DELLA XVIII^	Achille Lega
ESPOSIZIONE BIENNALE	"Casa di Marignolle"
1.500	

INTERNAZIONALE D'ARTE

di Venezia [...]

Depero Fortunato

"Prismi lunari"

2.000

Fillia (Colombo Luigi)

"Spiritualità aerea"

500

[...]

1932 DICEMBRE 8

Lett. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 8 dicembre 1932, p. 114.

Sig. Fortunato Depero

Via Sticcotta, 15

ROVERETO

Venezia, 8 Dicembre 1932 XI.

Preg.mo Sig. Depero,

rispondiamo in ordine alle domande da lei rivolte al cav. Baradel, con la Sua del 5 corrente.

I) Per la Mostra d'America venne scelto il Suo quadro "New-York-Città bassa".-

II) Le altre Sue opere partiranno fra pochi giorni, e Le daremo notizia dell'avvenuta spedizione.

III) Come avvertiva la stessa circolare inviataLe, la richiesta riguardo il quadro "Sintesi veneziana" era semplicemente informativa, e non prendevamo alcun impegno che la pratica riuscisse. Si attende ancora la decisione in merito. Anche per questo Le saremo precisi appena possibile.

Aggradisca i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 16 dicembre 1932, p. 288.

Venezia, 16 Dicembre 1932 XI.

Egregio Signore,

Riceviamo la preg. Sua lettera di ieri.

I. L'importo netto spettanteLe per la designazione fatta dalla Commissione giudicatrice dei Concorsi "Anno X", in seguito alla di Lei partecipazione al concorso del Ministero delle Corporazioni col bozzetto celebrante la "Carta del lavoro", Le verrà rimesso fra pochi giorni.

II. Il pagamento del quadro "Miracolo di luci volando", destinato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Le verrà fatto direttamente dal Ministero, non appena le opere a questa destinate saranno state catalogate e la Corte dei Conti avrà emesso l'ordine di pagamento, cosa che avverrà fra breve.

III. Per il quadro "Paesaggio dall'alto I", Le sarà certo pervenuta la nostra circolare di ieri. le confermiamo che la vendita resta definitivamente fissata, ed a giorni Le manderemo l'importo.

Aggradisca i migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Gerardo Dottori
Viale Pellini 5
PERUGIA

1932 DICEMBRE 21

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 21 dicembre 1932, p. 358.

VENEZIA, 21 Dicembre 1932 XI

Egregio Professore,

La Commissione per il conferimento dei premi istituiti dalla Biennale per celebrare con l'arte il Decennale della Marcia su Roma, ha segnalato per un premio di Lire 4.000.- (quattromila) il Suo bozzetto.

Provvediamo, pertanto, a rimetterle la somma spettante, detratta la percentuale che sempre spetta all'Esposizione (ma che, in via eccezionale, viene ridotta in questa occasione dal 15 al 10%) e cioè Lire 3.600.- (tremila seicento) nette, e ciò a mezzo di un Assegno bancario circolare emesso in data odierna da questa Sede dal Credito Italiano G 239014.

Per regolarità amministrativa, La preghiamo di ritornarci firmata quietanza che pure uniamo.

Aggradisca i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Prof. GERARDO DOTTORI
viale Pellini 5
PERUGIA

1932 DICEMBRE 24

Telegramma di A. Maraini a B. Mussolini, s.l., 24 dicembre 1932, p. 411.

24/12

Eccellenza Benito Mussolini
Capo del Governo

ROMA

Mentre porgo a Vostra Eccellenza devoti auguri Biennale riconoscente
confermoLe che sessanta artisti cui opere furono acquistate con
importo premi sono già stati pagati ricevendo così per Natale pioggia
d'oro secondo desiderio Vostra Eccellenza Ossequi ANTONIO MARAINI

1933 GENNAIO 29

Lett. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 29 gennaio 1933, p. 100.

Venezia, 29 Gennaio 1933 XI

Egregio Signore,

Riceviamo la preg. Sua lettera del 28 corr.

S'Ella ci avesse chiesto tale favore molto tempo fa, avremmo potuto, in via eccezionale, venire incontro al Suo desiderio: ma da parecchio i documenti relativi all'acquisto delle opere fatto dal Ministero (e con essi tutti gli atti di cessione degli artisti) vennero spediti al Ministero stesso, per cui non è possibile favorirLa, giacché, in base all'atto mandato al Ministero la Corte dei Conti ha staccato l'ordine di pagamento al di Lei nome.

D'altra parte ci consta che non passerà troppo tempo perché le Tesorerie Provinciali ricevano tale ordine, ed allo scopo di abbreviare, per quanto stava in noi, anche questo periodo, abbiamo scritto qualche giorno fa alla Direzione Generale delle Belle Arti, facendo presente la Condizione di molti artisti, e sollecitando al massimo il disbrigo delle pratiche.

Siamo quindi fiduciosi ch'Ella sarà accontentato quanto prima, e la preghiamo di aggradire i nostri migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Gerardo Dottori

Viale Pellini, 5

PERUGIA

1933 MARZO 21

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Thayaht, Venezia, 21 marzo 1933, p. 441.

Venezia, 21 Marzo 1933 XI.

Preg.mo Signor Thayaht,

Leggiamo la lettera ch'Ella ha indirizzato, in data 15 corr., al prof. Maraini e, poiché essa contiene alcune inesattezze, desideriamo chiarire del tutto questa faccenda della Sua "Pietra miliare", mentre ci affrettiamo a dare particolareggiate spiegazioni della pratica al nostro Segretario generale.

Lei ha scritto più volte a questa Segreteria per altri motivi, ma nei riguardi dell'opera sopracitata la lettera da lei indirizzata alla Biennale, in precedenza di quella al prof. Maraini del 15 corr., è datata 21 Febbraio 1932 X. E dice, fra l'altro, testualmente così: "Colgo l'occasione per chiederLe ancora cosa è stato deciso a proposito della mia "Pietra miliare" che è sempre conservata dalla Direzione della Biennale. Forse potrà servire per l'Anno Decimo E.F.?"

Nella lettera di risposta dicevamo: "La sua "Pietra miliare" attende di esser rispedita".

E sino ad ora Ella non ci ha mai dato disposizioni in merito. Ma adesso provvediamo immediatamente alla rispedizione, al Suo indirizzo, a mezzo Ferrovia a piccola velocità, qualora Ella, a volta di posta, non ci indichi altro indirizzo o non ci dia speciali istruzioni.

Distintamente La saluto.

Romolo Bazzoni

Sig. Ernesto Thayaht

2, Viale del Poggio Imperiale

(Posta romana) FIRENZE

1933 LUGLIO 28

Lett. ds. di R. Bazzoni a C. Di Marzio, Venezia, 28 luglio 1933, pp. 187-188.

[p. 187]

Venezia, 28 luglio 1933 XI°.

Egregio Commendatore,

Il nostro Segretario Generale prof. Maraini ci scrive di farle avere le fotografie delle opere concorrenti al Premio delle Corporazioni, esposte alla XVIII Biennale nel Padiglione "Anno X".

Ci è gradito pertanto informarLa che oggi stesso, in plico raccomandato, Le abbiamo fatto invio delle suddette fotografie, delle quali alleghiamo elenco alla presente, e che portano ciascuna retroindicato il nome dell'artista, il titolo dell'opera e se premiate o no.

Con i più distinti saluti.

Romolo Bazzoni

Comm. prof. Cornelio Di Marzio

Confederazione Naz.le fascista

Professionisti e Artisti

Via Toscana, 5

ROMA

[p. 188]

opere concorrenti al premio delle corporazioni

esposte alla xviii biennale d'arte nel padiglione anno x°

Graziani Alfio Paoli	"Anno X"	premiato con L. 3.000
Cascella Tommaso	"Anno X"	L. 3.000
Dottori Gerardo	"Anno X"	4.000
Basorini Pierangelo	"Anno X"	

Usellini Gianfilippo	“Anno X”
Pittino Fred	“Anno X”
Moroni Giuseppe	“Anno X”
Ceracchini Gisberto	“Anno X”
Fontana Daniele	“Anno X”
Dal Pozzo Francesco	“Anno X”

1933 AGOSTO [19]

Lett. ds. di A. Maraini a O. Kokoschka, s.l., [19] agosto 1933, p. 302.

M. le Prof. OSKAR KOKOSCHKA
Albergo Rosa Bianca

RAPALLO

Août 1933 XI.

Cher Maître,

Je viens de recevoir votre lettre juste au moment de quitter Venise, et je m'empresse à vous répondre [sic !] que je suis vraiment navré ne pas pouvoir revenir sur ce que je vous déjà écrit.

Notre rencontre à Venise remonte au 1930, lorsqu'il y avait ici M. Geiger, qui nous a présentés l'un à l'autre. Nous avons alors envisagé la possibilité de vous réserver une salle à la Biennale. Mais vous conviendrez vous même que trois ans de silence de votre part m'aient fait croire que vous n'avez plus l'intention de donner suite à nos propos d'alors.

Malheureusement à ce moment je ne puis que confirmer ce que, à mon grand regret, j'ai du vous dire. Je serai tout de même enchanté de vous voir, et de recevoir de vos nouvelles.

Veuillez croire, cher Maître, à l'expression de mes sentiments les plus amicaux.

LE SECRETERAIRE GENERAL

M. le Prof. OSKAR KOKOSCHKA
Albergo Rosa Bianca

RAPALLO

1933 AGOSTO 31

Lett. ds. di E. Zorzi alla Rappresentanza in Italia per il Commercio Estero dell'Urss,
Venezia, 31 agosto 1933, pp. 339-340.

[p. 339]

Venezia, 31 Agosto 1933 XI°

Spett. Rappresentanza in Italia per il Commercio Estero dell'U.R.S.S.

Corso Vittorio Emanuele I

MILANO

In risposta alla Vostra lettera [...] del 24 corr., dobbiamo far presente a codesto Ufficio che l'U.R.S.S. ha già partecipato nel 1924, nel 1928, nel 1930 e nel 1932 alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, alla quale il Governo dell'UR.S.S. possiede un proprio padiglione permanente.

Nel 1924 e nel 1928 la mostra sovietica stata curata da uno speciale comitato organizzatore, presieduto dal prof. Pietro Kogan, Presidente delle Scienze d'Arte dell'U.R.S.S., con il sig. Boris Ternovetz quale direttore artistico; nel 1930 dalla Società V.O.K.S. (per le relazioni culturali fra l'U.R.S.S. e l'estero) presieduto dal prof. Petrow, e così pure nel 1932, nel quale anno si sono tuttavia si sono particolarmente occupati della mostra l'ambasciatore dell'U.R.S.S. presso S.M. il Re d'Italia, S.E. il sig. Kursky, e la sua consorte. Perciò, pur essendo mutato l'Ambasciatore dell'U.R.S.S. a Roma, ci siamo rivolti a S.E. il sig. Potemkine, successore del

[p. 340]

Kursky, per informarlo della preparazione della XIX Biennale, che sarà inaugurata nel maggio del 1934.

Se l'incarico di organizzare la Mostra è stato ora affidato a codesta on. Rappresentanza, riterremmo opportuno, data l'importanza internazionale della manifestazione, che il Capo della Rappresentanza si compiacesse di venire a Venezia, per poter rendersi conto esattamente del genere di

esposizione di cui si tratta , ed anche i lavori che eventualmente fossero necessari per il padiglione dell'U.R.S.S.

[...]

IL CAPO DELL'UFFICIO STAMPA

Elio Zorzi

1933 DICEMBRE 28

Lett. ds. di G. Baradel a E. Prampolini, Venezia, 28 dicembre 1933, pp. 485-486.

[Sintesi: sono giunte le opere esposte in America e quindi il dipinto di Prampolini *La magia della stratosfera*; seguono poi questioni burocratiche su come aggirare il pagamento dell'imposta se il quadro dovesse essere direttamente spedito a Parigi, dove Prampolini si trova].

1934 GENNAIO 12

Lett. ds. di G. Baradel a E. Prampolini, Venezia, 12 gennaio 1934, p. 95.

[Sintesi: La Biennale spedirà la sua opera proveniente dagli Stati Uniti al fratello].

1934 FEBBRAIO 9

Lett. ds. di E. Zorzi a D. Valeri, Venezia, 9 febbraio 1934, p. 443.

Venezia, 9 Febbraio 1934 XII°

Caro Diego,

Pavolini dell'Italia Letteraria vorrebbe un articolo di recensione sul volume della Biennale. Vorresti esser tu, che già sei collaboratore della "Italia Letteraria", ~~esser~~ tanto gentile di mandarglielo? Faresti cosa gradita a me oltre che a tutto lo stato maggiore della Biennale.

Grazie e affettuosi saluti.

Tuo Elio Zorzi

Prof. Diego Valeri
Palazzo Ducale
VENEZIA

1934 FEBBRAIO 26

Telegramma di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [26 febbraio 1934], p. 301.

Eccellenza Marinetti

Corso Hôtel

MILANO

AvvertoLa che da domattina Maraini si troverà Milano albergo Cavour Saluti

BAZZONI

1934 MARZO 15

Lett. ds. di G. Baradel a Fillia [L. Colombo], Venezia, 15 marzo 1934, p. 166.

Venezia, 15 marzo 1934 XII.

Preg.mo Professore,

Il nostro Ispettore Cav. Uff. Giulio Baradel ci incarica di preavvisarLa che SABATO 17 CORRENTE sarà a Torino.

In tale occasione egli verrà, nella stessa mattinata di sabato 17, da Lei, in via Cardinal Maurizio 30, e spera quindi ch'Ella vorrà attenderlo.

Ella potrà così accordarsi perfettamente su ogni punto, per quanto riguarda l'invio delle opere della Sezione Futurista alla XIX Biennale di Venezia.

Con i migliori saluti.

Giulio Baradel

Sig. Luigi Colombo (Fillia)

Via Cardinal Maurizio, 30

TORINO

1934 MARZO 15

Lett. ds. di G. Baradel a E. Prampolini, Venezia, 15 marzo 1934, pp. 182-183.

[p. 182]

Venezia, 15 marzo 1934 XII.

[...]

Per il premio stabilito dal Partito, vi è solo questa comunicazione: "S.E. Achille Satarace, Segretario del P.N.F., ha partecipato ad Antonio Maraini

che il Partito nazionale fascista assegna un premio di Lire 10.000 per l'opera che, nella prossima Biennale di Venezia, venga ritenuta più degna come espressione di avvenimenti o di

[p. 183]

sentimenti di chiara ispirazione fascista.

A detto premio possono quindi partecipare soltanto le opere invitate alla Biennale.

Nessuna altra norma è stata data in merito, e nulla si sa ancora riguardo la Giuria.

Sarà bene ch'Ella ci dia comunicazione della spedizione avvenuta.

Con i migliori saluti.

Giulio Baradel

1934 APRILE 4

Lett. di G. Baradel a M.G. Del Monte, Venezia, 4 aprile 1934, p. 218.

Venezia, 4 Aprile 1934 XII.

[...]

La Sua cassa è qui giunta regolarmente.

La data di inaugurazione della XIX Biennale è il 12 Maggio.

Le fotografie delle Sue opere vanno spedite alla Segreteria della Biennale d'Arte – Palazzo Ducale – Venezia.

Con i migliori saluti

Giulio Baradel

1934 APRILE 10

Lett. ds. di R. Bazzoni a Fillia [L. Colombo], Venezia, 10 aprile 1934, p. 335.

Venezia, 10 Aprile 1934 XII.

Preg.mo Professore,

provvedo a mandarLe subito, unita alla presente, la pianta della zona del Palazzo centrale, dove si trovano le sale A e B e la veranda aperta C, destinate alla Mostra Futurista. In essa sono sognate accuratamente tutte le misure che Le interessano.

Le schede degli artisti è bene che siano inviate subito.

Quanto al numero delle fotografie che saranno inserite nel Catalogo ufficiale della Mostra, non possiamo dirLe nulla per ora, perché il Segretario Generale al momento non è qui, e spetta soltanto a Lui decidere.

Con i migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Fillia (Luigi Colombo)
Via Cardinal Maurizio, 30
TORINO (107)

1934 APRILE 13

Lett. ds. del Direttore economo a Fillia [L. Colombo], Venezia, 13 aprile 1934, p. 465.

Venezia, 13 Aprile 1934 XII°

Egr. Sig. Fillia,

Sono qui giunte diverse opere per la Sezione Futuristi [sic!], (35 quadri e 5 sculture) e per ordine del nostro Segretario La informiamo di ciò affinché Ella solleciti il più possibile la Sua venuta a Venezia per l'opportuna sistemazione dei locali assegnati alla Mostra Futurista.

Attendiamo Sue notizie e distintamente La salutiamo.

Il direttore economo

Sig. Fillia
Via Cardinal Maurizio 30
TORINO (107)

1934 APRILE 20

Lett. ds. di E. Zorzi a A. Mazza, Venezia, 20 aprile 1934, p. 257.

Venezia, 20 Aprile 1934 XII°

Illustre Direttore,

Ho ricevuto la Sua lettera con la quale mi segnala il dott. Vittorio Orazi come critico del Suo accreditato giornale per la Biennale.

Mentre La ringrazio di aver disposto per tale servizio, mi metto direttamente in rapporto con il dott. Orazi per tutte le facilitazioni che saremo ben lieti di potergli offrire.

Voglia gradire le espressioni del mio ossequio.

IL CAPO DELL'UFFICIO STAMPA

Comm. Armando Mazza

Direttore della Cronaca Prealpina

VARESE

S.d. [1934 MAGGIO 21]

Telegramma di R. Bazzoni a R. Di Bosso, s.l., s.d. [21 maggio 1934], p. 495.

Renato Di Bosso

Via Garibaldi 16

VERONA

È avvenuto equivoco stop Offerta 1500 riferiscisi suo quadro Visioni
sintetiche et simultanee di paesaggi italiani et non scultura stop

PregoLa confermare accettazione BAZZONI BIENNALE

1934 MAGGIO 23

Lett. ds. di R. Bazzoni a I. Gambini, Venezia, 23 maggio 1934, p. 31.

Venezia, 23 Maggio 1934 XII.

Preg.mo Signore,

Le tessere per gli artisti espositori futuristi vennero staccate, a suo tempo da Fillia, che se ne assunse l'incarico ed al quale vennero spedite in bianco.

Comunque, s'Ella non l'ebbe, provvediamo a dargliela noi, allegandola alla presente.

Con i migliori saluti.

Romolo Bazzoni

Sig. Ivanoe Gambini

Via Mameli, 17

BUSTARSIZIO

1934 MAGGIO 24

Lett. ds. di G. Baradel a O. Peruzzi, Venezia, 24 maggio 1934, p. 65.

Venezia, 24 Maggio 1934 XII.

Preg.mo Signore,

Riceviamo la Sua lettera e disporremo per il ritorno della Sua opera "Ragazza e Paesaggio" non esposta a questa Biennale.

Dobbiamo però avvertirLa che non ci è ancora pervenuto da parte della Direzione Generale delle FF.SS. l'autorizzazione per il rinvio delle opere di questa esposizione e che dovremo pertanto attendere ancora un po', onde evitarle la spesa del nolo

Noi abbiamo sollecitato una pronta evasione da parte delle Ferrovie, e speriamo che tale autorizzazione, che viene concessa alla chiusura della Mostra, possa essere applicata fra breve.

Sarà nostra cura informarla in merito.

L'ispettore economo

Sig. Osvaldo Peruzzi

Scali del Pesce, 3

LIVORNO

1934 MAGGIO 24

Lett. ds. di mittente non specificato a A. Marasco, Venezia, 31 maggio 1934, p. 176.

Venezia, 31 Maggio 1934 XII.

Preg.mo Marasco,

Dal Gabinetto della Presidenza del Consiglio mi viene trasmessa la Sua lettera del 14 corrente, nella quale protesta per il fatto che le Sue opere non sarebbero esposte alla Biennale.

Ma se ciò effettivamente avvenne nel primo giorno, perché a insaputa di questa Segreteria, e solo momentaneamente, S.E. Marinetti si permise di staccare il Suo quadro, subito dopo la Sua opera: "Paesaggio toscano" venne riesposta nella sala 43 ove trovasi tuttora con il Suo nome ben visibile sulla parete.

Non v'era quindi luogo per Lei di protestare, tanto più dopo che la Biennale, con l'invito, Le ha provato di tenere nella massima considerazione la Sua opera di artista.

Con saluti fascisti.

1934 MAGGIO 27

Lett. ds. Di G. Baradel a O. Peruzzi, Venezia, 27 maggio 1934, p. 125.

Venezia, 27 Maggio 1934 XII°

Preg.mo Sig. Peruzzi,

In risposta alla Sua lettera Le dobbiamo significare che, essendo il Suo quadro "Ragazza + Paesaggio" giunto in una cassa assieme ad altra opera del pittore Fillia, per poterne effettuare la rispedizione, occorre provvedere ad un nuovo imballaggio che dovrà essere a Suo carico. La spesa potrà aggirarsi sulle 35 lire, e restiamo pertanto in attesa di un Suo benestare per provvedere all'invio.

Con i più distinti saluti

Giulio Baradel

Sig. O. Peruzzi
Scali del Pesce, 3
LIVORNO

1934 MAGGIO 31

Lett. ds. di G. Volpi al Ministero delle Corporazioni, Venezia, 31 maggio 1934, pp. 165-166.

[p. 165]

Num. 110 Esp.

Venezia, 31 Maggio 1934 XII.

On Ministero delle Corporazioni
Direzione Generale del Commercio
Ufficio Fiere
ROMA

Rispondo alla riservata personale a me diretta da codesto on. Ministero in data 17 Maggio 1934 XII num. 17978, riguardante la nomina del Segretario Generale di questo Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (R. Decreto legge 13 Gennaio 1930 VIII, num. 33).

Il Segretario Generale, nominato regolarmente in base alle disposizioni contenute nell'art. 9 dello Statuto di questo Ente, nell'adunanza del Comitato d'Amministrazione tenutasi il 7 Maggio 1930 VIII, e riconfermato nella sua

carica nell'adunanza del 13 Marzo 1933 X, è l'On. Prof. Gr. Uff. Antonio Maraini.

Sono lieto di dichiarare che l'alta ed indefessa opera di lui gode il più largo consenso non soltanto di questa Presidenza e del Comitato Direttivo, ma anche della pubblica opinione.

[p. 166]

Sotto la sua direzione, conforme alle disposizioni di SE. il Capo del Governo, la Biennale ha assunto, com'è noto, un sempre maggiore sviluppo e prestigio, raddoppiando il numero dei Padiglioni stranieri. Pertanto non esito a riaffermare la fiducia di questa presidenza che l'opera del On. Maraini sia a lungo ancora conservata alle Biennali veneziane, per le maggiori fortune di queste.

Con particolare osservanza.

IL PRESIDENTE
DELL'ENTE AUTONOMO ESPOSIZIONE
BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE

Volpi

1934 GIUGNO 1

Lett. ds. di G. Baradel a O. Peruzzi, Venezia, 1 giugno 1934, p. 179.

Venezia, 1 Giugno 1934 XII°

Egregio Signore,

Secondo le Sue indicazioni provvediamo senz'altro all'invio dell'opera "Ragazza + paesaggio", non esposta a questa Biennale.

Distinti saluti.

Sig. Osvaldo Peruzzi

Scali del Pesce, 3

LIVORNO

1934 GIUGNO 11

Lett. ms. di [illeggibile] a I. Gambini, Venezia, 11 giugno 1934, p. 361.

Venezia, 11 Giugno 1934 XII.

Sig. Ivanhoe Gambini

17. Mameli BUSTO ARSIZIO

Ci è pervenuta la Sua cartolina dell'8 corr. diretta al nostro Segretario Generale.

Il catalogo ufficiale della XIX Biennale è soltanto in vendita, e s'Ella desidera possiamo passare l'ordine per la spedizione.

Il catalogo, spedito raccomandato, costa Lire 13.60.

Con i migliori saluti

[illeggibile]

Lett. ds. di G. Baradel a E. Thayaht, Venezia 29 giugno 1934, p. 194.

Venezia, 29 Giugno 1934 XII.

Sig. Ernesto Thayaht

3, via Benedetto da Foiano – FIRENZE

Normalmente, al giungere delle opere, mandiamo una cartolina a stampa, generica, accusandone il buon ricevimento.

Ella venne a collocare le Sue opere appena giunte, e quindi tale avviso risultava superfluo.

Altri documenti non vengono dati.

Aggradisca i nostri migliori saluti.

Giulio Baradel

Lett. ds. di A. Maraini a A. Marasco, Venezia, 9 luglio 1934, p. 337.

Venezia, 9 luglio 1934 XII.

Preg.mo Marasco,

Ho letto la Sua lettera del 7 corrente ed ho passato alla Amministrazione l'incarico di rispedirLe a Firenze le tre opere da Lei qui inviate e non esposte. Per quanto riguarda invece il Suo quadro che figura nella Mostra, non è possibile aderire al Suo desiderio: nessun cambiamento o diminuzione od aumento di opere è possibile operare dopo che l'Esposizione è stata inaugurata, e tutto deve rimanere immutato sino alla chiusura; ciò per tassative disposizioni della Presidenza.

D'altra parte Ella deve considerare che quella ora in circolazione è la Prima edizione del Catalogo: fra giorni uscirà la seconda edizione che porta regolarmente elencata, fra le opere della sala futurista, anche il Suo quadro.

L'ispettore delle Biennale curerà che l'invio delle tre opere sia eseguito al più presto. Con i migliori saluti.

Antonio Maraini

Sig. Antonio Marasco
Piazza Signoria, 5
FIRENZE

Lett. ds. di A. Maraini a G. Ciano, Venezia, 22 agosto 1934, pp. 239-240.

[p. 238]

Venezia, 22 Agosto 1934 XII.

Al Conte Galeazzo Ciano
Capo Ufficio Stampa
di S.E. il capo del Governo
ROMA

Permetta che mi rivolga alla Sua cortesia per sapere come regolarsi nella nota vertenza attorno al quadro di Marion Davies, esposto nel Padiglione Americano, dietro interessamento del Suo Ufficio.

Com'Ella sa , la presenza di detto quadro nel Padiglione Americano ha sollevato numerose proteste in America, perché l'opera era stata già rifiutata dalla Giuria locale, tanto che la Direttrice dell'Istituzione Artistica, che ha organizzato la Mostra Americana, il Whitney Museum, è venuta in persona a Venezia per ottenere il ritiro del quadro, minacciando altrimenti di ritirare tutte le altre opere, ed a tal fine iniziando anche azione giudiziaria contro la Biennale.

Quest'ultima ha resistito sin qui, sicché il Signor Hearst, nella sua recente visita a Venezia, ha avuto la soddisfazione di vedere appeso il quadro. Ma ora poiché si sarebbe ancora in tempo per giungere a un componimento amichevole della questione giudiziaria di cui sopra, la Biennale desidera sapere s'Ella ha nulla in contrario che, con il medesimo riguardo verso Hearst e salvaguardando

[p. 239]

la nostra dignità, si facciano passi per il ritiro e lo spostamento del quadro. Ciò al fine di togliere di mezzo ogni eventuale ripercussione di malumore nell'ambiente artistico americano verso le Biennali future.

Sono certo che Ella comprenderà il sentimento di riguardo che mi muove a scriverLe, ed in attesa di una sua franca parola, che verrà seguita con il maggiore scrupolo, accolga i miei deferenti, cordiali saluti.

Antonio Maraini

S.d. [1934 SETTEMBRE 18]

Telegramma di R. Bazzoni a N. Diulgheroff, s.l., s.d. [18 settembre 1934], p. 62.

NICOLA DIULGHEROFF

Via Amerigo Vespucci 4 TORINO

Offronsi lire cinquecento aeropittura sedici catalogo

BAZZONI BIENNALE

1934 SETTEMBRE 21

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Negretti, Venezia, 21 settembre 1934, p. 92.

Venezia, 21 settembre 1934/XII

Illustre Signore,

Ho il piacere di comunicarLe che il pittore Nicola Diulgheroff ci ha telegrafato accettando la Sua offerta di Lire 500.- per il quadro "Aeropittura" N. 16 di cat.

L'opera diviene pertanto di Sua proprietà, e La prego in conformità con il nostro regolamento di voler cortesemente rimettere la metà dell'importo dovuto.

Con i migliori ossequi.

DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Illustre Signor Ing. Giovanni Negretti

NOVARA

1934 SETTEMBRE 22

Lett. ds. di [illeggibile] a I. Gambini, Venezia, 22 settembre 1934, p. 100.

Venezia, 22 Settembre 1934 XII.

Preg.mo Signore,

Rispondiamo alla Sua cartolina de 21 corrente.

La Biennale si chiederà [sic!] alla metà del mese venturo, e per disposizioni tassative non è possibile togliere opere dalla Mostra prima della chiusura di questa.

Ci dispiace quindi di non poter aderire al Suo desiderio, ma faremo però in modo che la Sua opera "Coppa Bibenco" Le sia rispedita fra le prime.

Con i migliori saluti.

L'ISPETTORE

[illeggibile]

Sig. Ivanhoe Gambini

Via Mameli, 17

BUSTO ARSIZIO

1934 SETTEMBRE 25

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Negretti, Venezia, 25 settembre 1934, p. 170.

Venezia, 25 Settembre 1934 XII

Preg.mo Signor Ingegnere,

Riceviamo la Sua cortese raccomandata , e La ringraziamo della rimessa che ci fa del [sic!] metà importo relativo all'acquisto da Lei fatto a questa Biennale dell'opera di Diulgheroff, "Aeropittura".

Qui unita Ella troverà la ricevuta relativa.

Quanto alle opere di Voltolina e di Mori, ch'Ella avrebbe piacere di acquistare, noi abbiamo fatto qualche pratica, ma per una decisione è meglio ch'Ella stesso faccia quelle offerte che crede, riducendo la cifra in modo che anche gli artisti, sia pure angustati dal difficile momento che attraversano, possano tuttavia adattarvisi; e da parte nostra faremo il possibile per concludere. Siamo pertanto in attesa di leggere Sue proposte.

Aggradisca, Signor Ingegnere, con rinnovati ringraziamenti, i nostri migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Allegata una ricevuta.

Sig. Ing. Giovanni Negretti

NOVARA

P.S. L'artista Fillia (Luigi Colombo), abita a Torino, via Cardinal Maurizio,
37.

1934 SETTEMBRE 28

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 28 settembre 1934, p. 196.

Venezia, 28 Settembre 1934 XII.

Egregio Signore,

In seguito all'acquisto fatto da S.M. il Re della Sua opera "Paese dall'alto",
qui esposta, mi pregio rimetterLe con la presente l'importo netto relativo, a
Lei spettante.

Il quadro è stato venduto, com'Ella sa, per Lire 800.- detratta la percentuale
spettante all'Esposizione, rimangono L. 680 (seicentootanta), che sono qui
rappresentate da un assegno bancario circolare emesso in data 26 corr. da
questa sede dell'Istituto Italiano di Credito Marittimo, N° 441260C

Per regolarità amministrativa, La prego di ritornarmi firmata per quietanza la
ricevuta che pure allego.

Aggradisca i miei migliori e distinti saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Allegati: [...]

Sig. Gerardo Dottori

Viale Pellini

PERUGIA

1934 SETTEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a Tato [G. Sansoni], Venezia, 29 settembre 1934, p. 203.

Venezia, 29 Settembre 1934 XII.

Egregio Signore,

In seguito all'acquisto fatto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri del Suo quadro "Splendore meccanico", qui esposto, mi pregio rimetterLe con la presente l'importo netto relativo, a Lei spettante.

Il quadro è stato venduto, com'Ella sa, per Lire 1.200.- detratta la percentuale per l'Esposizione, rimangono per Lei L. 1.020 (milleventi), che sono qui rappresentate da un assegno bancario circolare emesso in data 26 corr. da questa sede dell'Istituto Italiano di Credito Marittimo, N° 441264 C.

Per regolarità amministrativa, La prego di ritornarmi firmata per quietanza la ricevuta che pure allego.

Aggradisca i miei migliori e distinti saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Allegati: [...]

Sig Luigi Sansoni (Tato)

Via Due Macelli, 66

ROMA

1934 SETTEMBRE 22

Lett. ds. di R. Bazzoni al Ministero dell'Educazione Nazionale, Venezia, 4 ottobre 1934, pp. 268-272.

[p. 268]

Risp. al f. 10099

del 25/9/34 XII

Div. III[^]

Venezia, 4 Ottobre 1934 XII.

On. Ministero dell'Educazione Nazionale
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti

ROMA

Ho l'onore di rimettere qui accluso un promemoria in cui sono descritti i precedenti della questione relativa al Whitney Museum di New York e spiegati i motivi che diedero origine alla nota vertenza.

Con ossequio.

Romolo Bazzoni

[p. 269]

Il padiglione degli Stati Uniti d'America è stato costruito nel 1930 per iniziativa ed a spese di un Ente artistico privato, la Grand Central Art Gallery di New York, presieduta dal signor Walter Clark, alla quale l'edificio tuttora appartiene.

Nel 1930 e nel 1932, per le Biennali XVII e XVIII, la Grand Central Art Gallery provvide direttamente ad organizzare nel suo padiglione la mostra degli artisti americani; nel 1930 se ne occupò in persona il presidente della Grand Central Art Gallery, signor Clark; nel 1932 il Clark delegò all'organizzazione della mostra il Sig. Martin Birnbaum di New York.

Per la XIX Biennale del 1934 il signor Clark avvertì il Segretario Generale della Biennale, on. Antonio Maraini, che le condizioni finanziarie della Società non avrebbero permesso di curare questo anno l'allestimento del padiglione. Preoccupato del fatto che il padiglione americano potesse rimanere chiuso, il Segretario Generale della Biennale pregò il Signor Clark di interessarsi perché la mostra americana potesse comunque essere assicurata da un altro Ente. Ed il signor Clark propose che, in via di ripiego, la Biennale esponesse una collezione di quadri del Whitney Museum of American Art, collezione che la direzione del Whitney Museum era disposta ad inviare a Venezia, perché l'arte americana fosse rappresentata alla Biennale.

Nell'accogliere la proposta del Clark, l'on. Maraini indicò alla direzione del Whitney Museum le condizioni alla quali poteva essere

[p. 270]

accolta la collezione rappresentativa; e ciò in analogia con le prescrizioni di massima comuni a tutte le Sezioni estere della Biennale, condizioni che si possono riassumere nei termini seguenti: esporre gruppi numerosi d'opere di uno stretto numero di artisti sceltissimi.

Contrariamente a tale richiesta, la direzione del Whitney Museum ha inviato novantanove opere di ottantotto artisti: collezione di scarsissimo valore tanto dal punto di vista artistico quanto da quello rappresentativo delle tendenze attuali dell'arte americana.

Pochi giorni prima della data fissata per l'inaugurazione della XIX Biennale il signor Hearst, Capo della grande organizzazione giornalistica americana che porta il suo nome, fece chiedere insistentemente all'on. Maraini che nel Padiglione americano venisse ospitato un ritratto del pittore Tade Styka, raffigurante la Signorina Marion Davies, nota attrice cinematografica americana.

L'onor. Marini deferì la richiesta al Presidente della Biennale S.E. il Conte Volpi, il quale, valendosi dei poteri discrezionali accordatigli dal Regolamento, decise di accogliere il quadro dello Styka e di collocarlo nel padiglione americano, ma in locale separato da quello occupato dalla collezione del Whitney Museum, e precisamente nell'atrio d'ingresso del padiglione. Inoltre sotto il quadro [*soprascritto: venne*] apposto un cartello per informare chiaramente il pubblico che esso non faceva parte della raccolta inviata dal Whitney Museum di New York.

Avvenuta la solenne inaugurazione della XIX Biennale, alla presenza di S.M. il Re, di S.E. l'Ambasciatore degli Stati Uniti d'America

[p. 271]

e dal signor Gerald Kelly, rappresentante del Whitney Museum, ogni modificazione nella consistenza e nella distribuzione delle opere esposte era, per ovvie ragioni di principio, assolutamente da escludersi.

Tuttavia, alla fine del mese di Giugno u.s., cioè dopo quasi due mesi dall'inaugurazione della Biennale, la signora Juliana Force, direttrice del Whitney Museum, iniziò in America una campagna di stampa contro il presunto "arbitrio" della Biennale; successivamente ella mandò a Venezia una sua rappresentante, incaricata di intimare alla Biennale la rimozione del

ritratto di Marion Davies, o l'immediata restituzione al Whitney Museum della sua collezione esposta nel padiglione Americano.

A questa intimazione il Presidente della Biennale rispose con un cortese rifiuto.

La signora Force tornò alla carica dichiarando che la vera ragione per la quale ella chiedeva la rimozione del quadro dello Styka dal padiglione americano era il fatto che il quadro stesso era stato precedentemente presentato per essere esposto a Venezia e che ella l'aveva rifiutato, ed insistendo nella sua richiesta.

Il Conte Volpi replicò che il Whitney Museum non era l'organizzatore del padiglione americano, ma soltanto il proprietario di una collezione ospitata nel padiglione stesso, che d'altra parte la Presidenza della Biennale non era mai stata informata della vera ragione per la quale si chiedeva la rimozione del quadro, e che l'averla dichiarata dopo due mesi dall'inaugurazione della Biennale costituiva un ritardo irrimediabile, che infine la Biennale non poteva più mutare il proprio ordinamento.

[p. 272]

La signora Force, dopo aver alimentato sull'argomento una vivace campagna di stampa, si decise ad adire le vie legali.

Il giorno 30 Agosto si presentava al Palazzo dell'Esposizione il signor Augusto Bizio Gradenigo, munito di una procura speciale del Whitney Museum, per chiedere l'immediata consegna delle opere appartenenti al Museo predetto, esposte nel Padiglione americano.

In seguito al rifiuto opposto dal Direttore Amministrativo della Biennale, gli avvocati del Whitney Museum avanzarono al Tribunale di Venezia richiesta di sequestro urgente delle opere suddette, richiesta che venne respinta dal Presidente del Tribunale. Quindi gli Avvocati del Whitney Museum intentarono causa alla Biennale avanti [sic!] il Tribunale di Venezia. La causa, che doveva essere discussa il 18 settembre, venne, su richiesta degli avvocati del Whitney Museum, rinviata una prima volta al 1° Ottobre, ed una seconda volta al 30 Ottobre corrente.

1934 OTTOBRE 6

Lett. ds. di R. Bazzoni a M. Rosso, Venezia, 6 ottobre 1934, p. 318.

Venezia, 6 Ottobre 1934 XII.

Preg.mo Signore,

In seguito all'acquisto fatto dal Comune di Oderzo della Sua opera "Marciare cantando", qui esposta provvedo a rimetterLe l'importo netto a Lei spettante.

L'opera è stata venduta per Lire 1000.- e pertanto, detratta la percentuale per questa Esposizione restano per Lei L. 850 che io Le rimetto a mezzo assegno bancario circolare emesso in data 5 corr. da questa sede dell'Istituto Italiano di Credito Marittimo, N° 732082C

Per regolarità amministrativa La prego di ritornarmi la ricevuta relativa, che pure unisco.

Aggradisca i miei migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

1934 OTTOBRE 25

Lett. ds. di G. Baradel a Fillia [L. Colombo], Venezia, 25 ottobre 1934, p. 129.

Venezia, 25 Ottobre 1934 XII.

Preg.mo Signor Fillia,

Ricevo la Sua lettera del 25 corr. con la quale Ella mi chiede di voler disporre perché tutte le opere futuriste (ad eccezione di quelle di Benedetta) siano rispedite a Parigi, inziiché che [sic!] alle singole destinazioni.

Premesso che, per regolarità, prima di provvedere in tal senso, io ho bisogno di ricevere da Lei una dichiarazione esplicita che tuttui [sic!] gli artisti sono in ciò d'accordo, senza alcuna riserva, devo farle osservare che un tal mutamento di destinazione comporterà parecchie spese. Infatti, decandendo [sic!] completamente la gratuità di nolo di ritorno delle opere, perché esse non ritornano al luogo d'origine, sarà a completo carico degli artisti o dell'Ente promotore della Mostra a Parigi la spesa di nolo ferroviario da Venezia a Parigi. Inoltre, poiché le opere vennero in parte o in casse assieme ad altre, oppure giunsero con imballaggi che non si presterebbero ora al lungo viaggio, bisognerebbe approntare delle nuove casse, che dovrebbero pure venir pagate dagli artisti.

È necessario così ch'Ella si metta completamente d'accordo con S.E. Marinetti per essermi preciso su tutti i punti, al più presto.

Con i migliori saluti.

Sig. Fillia (Luigi Colombo)

Via Cardinal Maurizio, 30

TORINO (107)

1934 OTTOBRE 31

Lett. ds. di mittente non specificato a G. Dottori, Venezia, 31 ottobre 1934, p. 214.

Venezia, 31 Ottobre 1934 XIII.

Sig. Gerardo Dottori – Viale Pellini, 5
PERUGIA

Rispondiamo alla Sua cartolina datata 30/10.

Ella sa che tutte le opere vennero ordinate a questa Esposizione secondo le intese intercorse col sig. Fillia, e che tutte le rispedizioni devono essere da lui regolate. Questi poi ci ha scritto l'altro ieri che, per una Mostra collettiva a Parigi, si dovrebbe inviare colà tutta la Mostra futurista. E noi siamo in attesa di ulteriori istruzioni richiestegli.- Ci rincresce pertanto di non poter iniziare alcun lavoro, e quindi neanche la rispedizione delle Sue opere, se e non a condizione di benessere del sig. Fillia.- Con i migliori saluti.

1934 NOVEMBRE 7

Lett. ds. di [R. Bazzoni] a Fillia [L. Colombo], Venezia, 7 novembre 1934, pp. 328-329.

[p. 328]

Venezia, 7 Novembre 1934 XIII.

Preg.mo Signor Fillia,

Rispondiamo alla preg. Sua giuntaci il 3 corrente.

Come abbiamo altre volte chiarito, delle facilitazioni ferroviarie che consentono il ritorno gratuito delle opere d'arte alle stazioni di provenienza italiane vengono a beneficiarne, in ultimo gli artisti e non la Biennale e, nel caso presente della rispedizione a Parigi di quasi tutto il gruppo di opere futuriste, nessun vantaggio viene all'Esposizione per la mancata rispedizione alle stazioni di provenienza, perché cade ogni beneficio.

Ora, per l'invio delle opere a Parigi, si rende necessario approntare adatti imballaggi, dei quali noi non disponiamo; tuttavia, ben volentieri ci prestiamo a farli eseguire con la massima economia di materiale e di mano d'opera, quando ce ne venga dato incarico preciso, e anzi sarà nostra cura comunicare preventivamente la spesa approssimativa.

Per le indispensabili operazioni d'accademia e di dogana, come per la spedizione – che sarebbe bene eseguire in porto franco – bisognerebbe

ch'Ella provvedesse a fornirci i fondi necessari, dato che noi non abbiamo in bilancio stanziamenti che ci permettono di anticiparli [sic!].

Per quanto riguarda invece la nostra assistenza sia per l'imballaggio delle opere, come per le sopra menzionate pratiche, ci presteremo di buon grado al fine che tutto proceda nel modo migliore.

[p. 329]

Per regolarità, si rende poi necessario ch'Ella abbia compiacenza di fornirci – nel darci il formale incarico – un elenco nominativo, firmato da S.E. Marinetti, oppure da Lei – degli artisti che aderiscono partecipare alla Mostra di Parigi, nella quale sia anche detto che essi rinunciano completamente alla gratuità del nolo per la restituzione delle opere d'arte.

Siamo in attesa di Sue istruzioni, per metterci al lavoro, e Le porgiamo frattanto i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

1934 NOVEMBRE 7

Lett. ds. di [R. Bazzoni] a M. Rosso, Venezia, 7 novembre 1934, p. 355.

Venezia, 7 Novembre 1934 XIII.

Preg.mo Sig. Rosso, Rispondiamo alla preg. Sua in merito alla vendita della Sua scultura "Marciare cantando".

Il Comune di Oderzo, che ha acquistato tale gesso patinato, non ci ha scritto nulla in merito all'ordine datole di provvedere alla fusione e pertanto è necessario, per regola, ch'Ella ci faccia avere l'opera qui esposta.

Dopo di che provvederemo immediatamente all'invio della scultura al Suo nome ed indirizzo.

Con i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Sig. Mino Rosso

Via Vigone, 27

TORINO

1934 NOVEMBRE 8

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. D'Anna, Venezia, 8 novembre 1934, p. 364.

Venezia, 8 Novembre 1934 XIII.

Egregio Sig. D'Anna,

La Sua opera "Amanti nello spazio", acquistata dalla Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti Artisti, non ci è stata ancora pagata, tuttavia, per incontro al Suo desiderio, Le rimetto egualmente l'importo netto spettanteLe.

Com'Ella sa, il prezzo fissato era di Lire 300.-; detratta la percentuale d'uso per l'Esposizione, restano a Suo favore Lire 255 (duecentocinquantacinque), che sono qui rappresentate da un assegno bancario circolare emesso in data odierna da questa sede dell'Istituto Italiano di Credito Marittimo, N° 733472 C.

Per regolarità amministrativa, La prego di ritornarmi firmata la relativa ricevuta, che pure unisco.

Con i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Sig. Giulio D'Anna
Via Maffei, 185
MESSINA

1934 NOVEMBRE 10

Lett. ds. di R. Bazzoni alla Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti ed Artisti, Venezia, 10 novembre 1934, p. 415.

Venezia, 10 Novembre 1934 XIII.

On. Confederazione Nazionale
dei Sindacati Fascisti

Professionisti ed Artisti

ROMA

Codesta on. Confederazione, seguendo una simpatia ed antica consuetudine degli Enti verso la Biennale d'Arte, ha acquistato alla XIX Esposizione testé chiusasi un dato numero di opere – delle quali rinnoviamo l'invio dell'elenco – per l'ammontare complessivo di L. 20.000.-

[...]

Allegate una distinta di opere d'arte.

[p. 416]

ELENCO DELLE OPERE ACQUISTATE ALLA XIX BIENNALE
D'ARTE DIVENEZIA DALLA CONFEDERAZIONE NAZIONALE DEI
SINDACATI FASCISTI PROFESSIONISTI ED ARTISTI

PITTURE

[...]

De Grada Raffaele	“Natura morta”	Lire 1000

[...]

D'Anna Giulio	“Amanti nello spazio”	“ 300

1934 NOVEMBRE 15

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Negretti, Venezia, 15 novembre 1934, p. 19.

Venezia, 15 Novembre 1934/XIII°

Illustre Signore,

Stiamo ora provvedendo alla rispedizione di tutte le opere e quindi anche all'invio di quelle acquistate.

Abbiamo già dato disposizioni perché "Aeropittura" di Nicola Diulgheroff, da lei acquistata alla XIX Biennale d'Arte sia imballata con la massima cura e fra qualche giorno provvederemo alla spedizione a mezzo ferrovia.

[...]

Ingegnere Giovanni Negretti

NOVARA

1934 NOVEMBRE 22

Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Dal Pozzo, Venezia, 22 novembre 1934, p. 190.

Venezia, 22 Novembre 1934 XIII.

Preg.mo Signore,

Provvedo a rimetterLe con la presente, l'importo spettanteLe per la vendita fatta dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, della Sua opera "Architettura di ali".

La cessione è stata conclusa, col Suo benestare, per L. 100.- e pertanto al Lei spettano al netto della percentuale per l'Esposizione L. 85.- (ottantacinque).

Tale importo è qui rappresentato da un assegno bancario circolare emesso in data odierna da questa sede di Venezia del Credito Italiano.

Per regolarità amministrativa La prego di ritornarmi, a giro di posta, regolarmente firmata la ricevuta che le accludo.

Con i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Sig. Francesco dal Pozzo

Via Podgora 10

Milano

S.d. [1934 NOVEMBRE 21-24]

Telegramma di R. Bazzoni a Tato [G. Sansoni], s.l., s.d. [21-24 novembre 1934], p. 196.

Tato Sansoni

Via Due Macelli 66 ROMA

suoi quadri ancora qui trattengoli bazzoni biennale

1934 DICEMBRE 3

Lett. ds. di R. Bazzoni a R. Di Bosso, Venezia, 3 dicembre 1934, p. 351.

Venezia, 3 Dicembre 1934 XIII.

Preg.mo Sig. Di Bosso,

Le opere acquistate dall'on. Ministero dell'educazione Nazionale presso la Biennale d'Arte, e destinate alla R. galleria Naz. d'Arte Moderna di Roma vengono pagate direttamente agli interessati dopo che le opere siano state inventariate nella Galleria stessa e dopo che siano stati trasmessi i relativi atti di cessione degli artisti.

[...]

Sig. Renato di Bosso

Scultore - Pittore futurista

Via Duomo, 18
VERONA

1934 DICEMBRE 10

Lett. ds. di R. Bazzoni a N. Diulgheroff, Venezia, 10 dicembre 1934, p. 465.

Venezia, 10 Dicembre 1934 XIII.

Preg.mo Signore,

La vendita della Sua opera "Aeropittura" è stata, a suo tempo, regolarmente conclusa alle condizioni da Lei accettate, e provvediamo ora, poiché si sta procedendo alla consegna delle opere ed alla liquidazione di tutte le vendite effettuate, a rimetterLe la somma netta a Lei spettante.

La Sua opera è stata venduta per Lire 500.- e pertanto, detratti i diritti dell'Esposizione (15%), rimangono al netto per Lei Lire 425.- (quattrocentoventicinque), che sono qui rappresentate da un assegno bancario circolare emesso in data odierna da questa sede del Credito Italiano, num. M 594383.

Per regolarità amministrativa, La prego di ritornarmi firmata la relativa ricevuta, che pure unisco.

Aggradisca i miei migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Sig. Arch. Dr. Nicola Diulgheroff
Via A. Vespucci, 4
TORINO

1934 DICEMBRE 16

Lett. ds. di R. Bazzoni a N. Diulgheroff, Venezia, 16 dicembre 1934, p. 49.

Venezia, 16 Dic. 1934 XIII.

Preg. Signore,

L'ing. Giovanni Negretti abita a Novara. Non abbiamo l'indicazione della via, ma è persona conosciutissima.

Distinti saluti.

Romolo Bazzoni

1935 FEBBRAIO 25

Lett. ds. di mittente non specificato a A. Maraini, Venezia, 25 febbraio 1935, p. 157.

Venezia, 25 Febbraio 1935 XIII.

Caro Maraini,

Ecco qui i dati che aggiornano la situazione delle adesioni per Bruxelles e per Parigi:

BRUXELLES

[...]

PARIGI

[...]

Thayaht Ernesto = sei opere

1935 Maggio 20

Lett. del Direttore Amministrativo [R. Bazzoni] a R. Di Bosso, Venezia, 20 maggio 1935, p. 84.

Venezia, 20 Maggio 1935 XIII.

Preg.mo Signore,

Abbiamo ricevuto le Sue ripetute lettere riguardanti il collocamento delle opere degli artisti futuristi, ma non ci sono ancora giunti i lavori.

Ciò è un grosso guaio perché se essi non giungeranno al palazzo dell'Esposizione entro la giornata di domani Martedì 21, noi non potremmo più collocarli nella Mostra.

Con i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Sig. Renato di Bosso

Scultore - pittore futurista

V. Duomo, 18

VERONA

1935 Maggio 20

Lett. del Direttore Amministrativo [R. Bazzoni] a R. Di Bosso, Venezia, 20 maggio 1935, p. 91.

Venezia, 20 Maggio 1935 XIII.

Preg.mo Signore,

Abbiamo ricevuto le Sue ripetute lettere riguardanti il collocamento delle opere degli artisti futuristi, ed attendavamo, per risponderle, che fossero

giunti anche i Suoi lavori: fino ad oggi invece essi non ci pervennero, e ciò è un grosso guaio perché se non arriveranno entro la giornata di domani Martedì 21, noi non potremo più collocarli nella Mostra.

Questa è già allestita e le opere dei Suoi colleghi sono tutte a posto.

Con i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Sig. Renato di Bosso

Scultore - pittore futurista

V. Duomo, 18

VERONA

1936 MARZO 5

Lett. di G. Baradel a A.G. Ambrosi, Venezia, 5 marzo 1936, p. 86.

Venezia, 5 Marzo 1936 XIV.

Sig. A.G. Ambrosi

Vicolo Brusco, 10 VERONA

Le schede ed i cartelli per l'invio delle opere degli artisti invitati alla prossima Biennale verranno diramate prossimamente.

Per l'organizzazione della Sezione Futurista, poiché sempre S.E. Marinetti designò una speciale persona, riteniamo che anche in quest'occasione si procederà in modo simile: comunque siamo in attesa di accordi.

Distinti saluti.

Giulio Baradel

S.d. [1936 APRILE 26-27]

Telegramma di A. Maraini a F.T. Marinetti, s.l., s.d. [26-27 aprile 1936], p. 59.

Eccellenza Marinetti Piazza Adriana 30
Roma
Sarò giorno 30 a Firenze 2 Genova Columbia
3 Torino Turin 4 Roma per Camera stop A Venezia
troverai sempre Bazzoni. Affettuosi saluti
Maraini

1936 APRILE 30

Lett. ds. di A. Maraini a E. Prampolini, Venezia, 30 aprile 1936, p. 105.

Venezia, 30 Aprile 1936 XIV.

Preg.mo Prampolini,
Prendo visione della Sua del 26 corr. ed accetteremo le opere anche se con qualche ritardo.
Con Marinetti sono già in comunicazione su quanto Ella accenna.
Con i migliori saluti

IL SEGRETARIO GENERALE

Antonio Maraini

Prof. Enrico Prampolini
Albergo Stresa
Via Canova, 5
MILANO

N.B. - L'indirizzo al quale Le vennero inviate le circolari, gli stampati, ecc. è quello da Lei comunicato con la Sua scheda di adesione all'invito, indirizzo ch'Ella mai modificò.

(La Segreteria)

1936 MAGGIO 4

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 4 maggio 1936 (p. 154).

Venezia, 4 Maggio 1936 XIV.

Eccellenza,

L'on. Maraini, che in questi giorni è continuamente in viaggio, mi ha dato il gradito incarico di scriverLe per rassicurarLa che, all'elenco delle opere degli artisti futuristi verranno aggiunte anche quelle dei pittori Menin e Giacomo Belli, come risultano dalla lettera a suo tempo da Lei inviataagli.

Gradisca, Eccellenza, i miei migliori saluti.

Romolo Bazzoni

A Sua Eccellenza

F.T. Marinetti

Accademico d'Italia

ROMA

1936 MAGGIO 9

Lett. ds. della Segreteria della Biennale a B. Munari e R. Ricas, Venezia, 9 maggio 1936 (p. 217).

Venezia, 9 Maggio 1936 XIV.

Sig.ri Ricas e Munari

Via [?]Sebotto, 1 MILANO

Al rinvio del bozzetto, di cui la Vos/ lettera è stato già provveduto da tempo a mezzo della S.A. Innocente Mangili di costi.

Distinti saluti, p. LA SEGRETERIA

1936 GIUGNO 9

Lett. ds. di R. Bazzoni a M. Menin, Venezia, 9 giugno 1936 (p. 14).

Venezia, 9 Giugno 1936 XIV°

UFFICIO VENDITE

Egregio Signore,

Ci è gradito informarLa che S.E. il Ministro dell'Educazione Nazionale ha concesso il Suo alto benestare all'acquisto delle opere proposte dalla speciale Commissione per la Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Fra d esse figura il suo dipinto "Abbi-Addi" che viene acquistato per la somma di: Lire 1.000.- (Mille)

Siamo certi che Ella accoglierà senz'altro l'onorifica offerta e la preghiamo di volerci telegrafare la Sua accettazione, dovendo noi darne conferma a S.E. il Ministro.

Coi migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Sign. Menin

"Stile Futurista" Via S. Teresa 21

TORINO

1936 GIUGNO 17

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 17 giugno 1936, p. 83.

Venezia, 17 Giugno 1936 XIV°

Eccellenza,

Le rimetto un ritaglio della Gazzetta di Venezia del 14 corrente che riporta l'annuncio da noi dato della Sua conferenza fissata per pomeriggio del 25 corrente.

Al piacere di presto rivederLa Le invio i miei cordiali e devoti saluti.

Romolo Bazzoni

A Sua Eccellenza
F.T. Marinetti
Accademico d'Italia
Piazza Adriana
ROMA

1936 GIUGNO 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a Regina [R. Cassolo], Venezia, 29 giugno 1936, p. 193.

UFFICIO VENDITE

Venezia, 29 Giugno 1936 XIV.

Preg. Sig. Regina,

Ci è gradito informarLa che ci è pervenuta un'offerta di Lire 800.- (Ottocento) complessive per le Sue composizioni "Porto N.1" 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 bazzoni

Preg. Sig. Regina
Via Rossini, 3
MILANO

1936 LUGLIO 2

Lett. ds. di R. Bazzoni ad A. Roi, Venezia, 2 luglio 1936, p. 204.

UFFICIO VENDITE

Venezia, 2 Luglio 1936 - XIV.

Pregiatissimo Marchese,

A seguito delle Sue precedenti offerte ci affrettiamo a comunicarLe che l'Artista Primo Conti, da noi prontamente interpellato circa l'acquisto del suo dipinto "La Beghina" per la somma di lire 2.000.- (Duemila) ci ha risposto che sarebbe disposto a cedere l'opera per Lire 2.500.- (Duemilacinquecento), possibilmente nette di percentuale (15%).

L'artista Regina ci ha risposto da parte sua che accetta la somma di Lire 800.- per i suoi due plastici in metallo "Porto N.1" e "Porto N.2"; ma che data l'esiguità dell'offerta, pregherebbe che l'importo suddetto risultasse netto di percentuale.

Restiamo perciò in attesa di Sua cortese risposta in merito, per darne comunicazione agli Artisti, e ci è gradita l'occasione per inviarLe i nostri più distinti saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Marchese ANTONIO ROI
VICENZA

1936 LUGLIO 7

Lett. ds. di R. Bazzoni a A. Roi, Venezia, 7 luglio 1936, p. 235.

[Sintesi: Il quadro di Primo Conti *La Beghina* viene acquistato per 2.200 lire; mentre le due opere di Regina *Porto N.1* e *Porto N.2* per complessive 800 lire].

1936 LUGLIO 26

Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 26 luglio 1936, p. 339.

Venezia, 26 Luglio 1936 XIV.

Preg.mo Signor Depero,

Ricevo la Sua lettera di ieri relativa alla proposta fattale per il Suo quadro “Case alpestri in grigio”, con la quale Ella non mi dà però la risposta decisiva che io Le chiedevo.

Le è stato scritto se intendeva di accettare le mille lire lorde perché quella era la cifra fissata definitivamente nella lista della Confederazione Professionisti ed Artisti, e non modificabile quindi in alcun modo.

La Sua richiesta di portare la somma a Lire 1.500 non può quindi trovar alcun seguito, ed io La prego nuovamente di dirmi se accetta [*soprascritto*: o no] le lire mille.

Attendo di leggerLa e Le porgo i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Sig. Fortunato Depero

ROVERETO (Trentino)

1936 SETTEMBRE 3

Lett. ds. di R. Bazzoni a R. Di Bosso, Venezia, 3 settembre 1936, p. 47.

UFFICIO VENDITE

Venezia, 3 Settembre 1936 XIV.

Egregio Sig. Di Bosso,

Un privato di Milano intenderebbe acquistare, per farne dono ad un Gruppo Fascista di quella Città, la Sua scoltura [sic!] in legno "Legionari in marcia", esposta nel Padiglione dei Futuristi Italiani in questa Biennale.

Poiché il prezzo da Lei richiesto per detta opera (L.12.000.-) è stato trovato alquanto elevato, La preghiamo di volerci precisare con cortese sollecitudine quale riduzione Ella sarebbe disposto a praticare, tenendo conto che l'opera verrebbe destinata ad una sede ambita.

In attesa Le inviamo i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Sig. RENATO DI BOSSO

Via Duomo, 13

Verona

1936 SETTEMBRE 11

Lett. ds. di R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 11 settembre 1936, p. 113.

Venezia, 11 Settembre 1936 XIV.

Eccellenza,

Dobbiamo incomodarLa per un chiarimento, non volendo creare equivoci per una piccola cosa che riguarda il Padiglione da lei ordinato a questa Biennale.

L'artista futurista Elio Randazzo ci chiede di "volergli mandare regolare tessera di espositore".

Ora noi abbiamo controllato che nella prima edizione del catalogo figurava una di lui opera "Nascita di Venere" al num. 91, ma nell'ultima edizione del volume il nome dell'artista e il titolo dell'opera non risultano più e anche controllando i lavori esposti, non troviamo dove sia collocata la pittura.

La preghiamo così di volerci dire come possiamo regolarci, poiché dobbiamo supporre che il lavoro sia stato in un secondo tempo ritirato dal padiglione.

Grazie, Eccellenza, e gradisca i nostri migliori ossequi.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

A Sua Eccellenza
F.T. Marinetti
Accademico d'Italia
Piazza Adriana
ROMA

1936 SETTEMBRE 15

Lett. ds. di R. Bazzoni al Ministero per la Stampa e la Propaganda, Venezia, 15 settembre, p. 144.

Venezia, 15 Settembre 1936 XIV.

On. Ministero
per la Stampa e la Propaganda
Ufficio Amministrativo
ROMA

con sua lettera num. 09507/CV4 del 31 scorso Agosto codesto on. Ministero ci rimette l'importo di Lire 55.000.- (cinquantacinquemila) a titolo di secondo anticipi per le spese della Mostra d'arte italiana in Budapest.

[...]

L'importo di tali fatture saldate è di Lire 55.188.70, che aggiunto a quello delle fatture precedenti porta la spesa totale per la Mostra di Budapest a Lire 114.999.75.

[...]

Porgiamo frattanto l'espressione del nostro ossequio.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

1936 SETTEMBRE 19

Lett. ds. di R. Bazzoni a R. Di Bosso, Venezia, 19 settembre 1936, p. 200.

Venezia, 19 Settembre 1936 XIV°

Preg.mo Sig, Di Bosso,

Il prezzo minio della Sua opera "Legionari in marcia" fu a suo tempo comunicato alla persona che lo aveva richiesto.

Sino ad oggi però non abbiamo ricevuto alcuna risposta. Non appena sapremo qualche cosa di faremo un dovere di avvertirLa.

Con i migliori saluti

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

sig. Renato Di Bosso

Via Duomo 18

VERONA

1936 SETTEMBRE 27

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Korompay, Venezia, 27 settembre 1936, p. 317.

Venezia, 27 Settembre 1936 XIV°

UFFICIO VENDITE

Egregio Signore,

Siamo lieti di comunicarle che un privato amatore ha offerto Lire 1.000.- (mille) per il suo quadro "Aeropittura".

Nella speranza ch'Ella voglia accettare e in attesa di un suo cortese sollecito riscontro in merito molto distintamente la salutiamo.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Signor GIOVANNI KOROMPAY

S. Angelo 2846

VENEZIA

1936 SETTEMBRE 29

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Niggeler, Venezia, 29 settembre 1936, p. 328.

Venezia, 29 Settembre 1936 XIV°

Abbiamo il piacere di comunicarLe che l'artista Giovanni Korompai l'offerta di Lire 1.000.- da Lei fatta per il quadro "Aeropittura".

[...]

Sig. Ernesto Niggeler

PALAZZOLO SULL'OLIO

1936 OTTOBRE 2

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Niggeler, Venezia, 2 ottobre 1936, p. 374.

Venezia, 2 Ottobre 1936 XIV°

Ill.mo Signore,

Abbiamo ricevuto la Sua pregiata lettera 1 corrente con accluso un assegno per Lire 1.000.- (mille) a pagamento del quadro "Aeropittura" di Giovanni Korompai da Lei acquistato.

[...]

La spedizione del quadro sarà effettuata il più presto possibile e ci rendiamo garanti del suo accurato imballaggio.

[...]

Romolo Bazzoni

P.S. La busta del pittore Menin è stata inoltrata, come da Suo desiderio.

Sig. Ernesto Niggeler
PALAZZOLO SULL'OLIO

1936 OTTOBRE 10

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 10 ottobre 1936, p. 454.

Venezia, 10 Ottobre 1936 XIV.

Preg.mo Sig. Dottori,

In assenza dell'on. Maraini è qui giunta la Sua Lettera del 6 corr. con acclusa quella pervenutaLe da parte del Presidente del Comitato prov. Fiorentino dell'Opera Nazionale Balilla. All' on. Maraini era pervenuta analoga risposta, in seguito all'interessamento prestato alla cosa per Lei desiderio.

Ci sembra ora che, essendo ormai chiuse le trattative con Enti pubblici da parte della Segreteria, in seguito alla chiusura della Mostra, già avvenuta da parecchi giorni, meglio di tutto sarebbe ch'Ella stesso offrisse l'opera a S.E. il presidente dell'Opera Balilla: da parte nostra, in attesa di una decisione, potremmo, s'Ella lo desidera, trattenere qui l'opera, e ciò per evitarle spese inutili di trasporti.

Gradisca, preg. Signor Dottori, i nostri migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Sig. Gerardo Dottori
Viale Pellini, 5
PERUGIA

1936 OTTOBRE 20

Lett. ds. di G. Volpi a B. Mussolini, Venezia, 20 ottobre 1936, p. 102.

Venezia, 20 Ottobre 1936 XIV.

Eccellenza,

Desideroso di vedere definitivamente sanato il deficit che da vecchia data teneva in angustie l'Amministrazione della Biennale d'Arte, allorché vennero conclusi i bilanci della Mostra Universale ed Internazionale di Bruxelles con rilevante avanzo [sic!], ebbi l'onore di proporre all'Eccellenza Vostra di voler girare alla Biennale quella cifra di Lire 600.000.

Adesso, venendo informato che il versamento è stato effettuato in questi giorni col tramite dell'on. Ministero dell'Educazione Nazionale, mi è sommamente gradito ricordare l'alto consenso dato allora alla mia proposta dall'Eccellenza Vostra con illuminato gesto e rapida decisione, per dirLe ancora la viva riconoscenza mia e dell'Ente che, allontanate preoccupazioni assillanti, può ora guardare con rinnovata fede e sicurezza agli alti compiti cui l'Eccellenza Vostra ha voluto destinarlo.

Con ossequio fascista.

IL PRESIDENTE

Volpi

A Sua Eccellenza
il Cav. Benito Mussolini
Capo del Governo
ROMA

1936 OTTOBRE 26

Lett. ds. di R. Bazzoni alla Confederazione Nazionale Fascista Professionisti e Artisti,
Venezia, 26 ottobre 1936, p. 209.

Venezia, 26 ottobre 1936 XIV.

[...]

Ci preghiamo informare codesta on. Confederazione che in data 19 corr. si è
dato corso alla spedizione delle opere da essa acquistate alla XX Biennale
d'Arte.

[...]

“Case alpestri in grigio” di Fortunato Depero

[...]

Con i migliori saluti fascisti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

1936 NOVEMBRE 6

Lett. ds. di R. Bazzoni all'Ufficio dell'Economato della Presidenza del Consiglio,
Venezia, 6 novembre 1936, pp. 321-23.

[p. 321]

Venezia, 6 Novembre 1936 XIV.

On. Ufficio Economato
della Presidenza
del Consiglio dei Ministri
ROMA

In seguito alla pregiata lettera [...], chiusasi la XX Esposizione Biennale
Internazionale d'Arte, si è dato corso anche all'imballaggio delle opere che
S.E. il Capo del Governo si è degnato di acquistare per la Presidenza del
Consiglio dei Ministri, delle quali è già stato curato l'invio.

[...] vennero spedite [le casse contenenti le opere] a Roma il giorno 31
Ottobre u.s. [...]

[p. 323]

ELENCO DELLE OPERE ACQUISTATE DEL DUCE

ALLA XX BIENNALE

(Presidenza del Consiglio dei Ministri)

[...]

FUTURISTI

Menin Arturo [sic!] N. 65 “Combattimento di Debrambà” (olio)

[...]

1936 NOVEMBRE 21

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Niggeler, Venezia, 21 novembre 1936, p. 492.

[Sintesi: La Biennale si augura che l'opera *Aeropittura* di G. Korompai, spedita il 12 novembre 1936, sia giunta all'indirizzo di Niggeler. Pregano cenno di ricevimento]

1936 NOVEMBRE 26

Lett. ds. di R. Bazzoni a F. Depero, Venezia, 26 novembre 1936, p. 66.

Venezia, 26 Novembre 1936 XV°

Preg.mo Sig. Depero,

Siamo spiacenti di doverLe comunicare che [...] non è stato possibile concludere la vendita della Sua opera "Composizione rurale".

Infatti, l'Ente che aveva preso in considerazione il Suo quadro è stato costretto a rinunciare all'acquisto non avendo a disposizione i fondi necessari.

[...]

1936 NOVEMBRE 26

Lett. ds. di R. Bazzoni a A.G. Ambrosi, Venezia, 26 novembre 1936, p. 67.

Venezia, 26 Novembre 1936 XV°

Preg.mo Sig. Ambrosi,

Siamo spiacenti di doverLe comunicare che [...] non è stato possibile concludere la vendita della Sua opera "Bombardamento in A.O.".

Infatti, l'Ente che aveva preso in considerazione il Suo quadro è stato costretto a rinunciare all'acquisto non avendo a disposizione i fondi necessari.

[...]

Sig. A.G. Ambrosi

Vicolo Brusco 4

VERONA

1936 DICEMBRE 5

Lett. ds. di R. Bazzoni a P. Oriani, Venezia, 5 dicembre 1936, p. 150.

Venezia, 5 Dicembre 1936 XV°

Preg. Sig. Oriani,

L'onor. Ministero dell'educazione Nazionale non ha ancora provveduto al pagamento delle opere acquistate per la Galleria Nazionale [...]

Com'Ella sa, sul prezzo convenuto di Lire 2.000.- la Biennale trattiene la provvigione regolamentare del 15% che corrisponde appunto a Lire 300.- A Lei spettano pertanto Lire 1.700.- che troverà qui acclusa in un assegno circolare del Credito Italiano.

[...]

1936 DICEMBRE 9

Lett. ds. di mittente non specificato a Benedetta [B. Cappa Marinetti], Venezia, 9 dicembre 1936, p. 201.

MOSTRA DI AMSTERDAM

Venezia, 9 Dicembre 1936 XV.

Gentile Signora,

Le sarà pervenuta, o Le giungerà da Amsterdam una lettera d'invito a voler partecipare ad un importante manifestazione d'arte, che si terrà prossimamente in quella città, con l'invio di due Sue opere di pittura.

La Biennale è stata interessata a voler prestare il suo concorso nell'organizzazione: curerà quindi la raccolta dei lavori in Italia e l'invio di essi ad Amsterdam, dopo aver svolte tutte le pratiche necessarie per la temporanea esportazione, presso le RR. Gallerie e la Dogana.

[...]

1936 DICEMBRE 17

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 17 dicembre 1936, p. 262.

[Sintesi: La Biennale comunica a Prampolini che gli inviti per partecipare alla Mostra di Amsterdam sono già stati diramati dal Segretario della Società degli Artisti Indipendenti di Amsterdam (il signor Han van Dam) e non sono giunti a Prampolini probabilmente a causa del cambio di residenza.

La Biennale consiglia pertanto di richiedere copia dell'invito e di consegnare i due quadri da inviare alla ditta Tartaglia].

1937 GENNAIO 29

Lett. ds. di G. Baradel a S. Colombo Fillia, Venezia, 29 gennaio 1937, p. 49.

Venezia, 29 Gennaio 1937 XV.

Gentile Signora,

In riscontro alla Sua lettera del 22 corr. ci affrettiamo ad informarLa che le opere del compianto Suo Figlio, non essendoci state impartite in tempo particolari istruzioni, vennero ritornate al luogo di provenienza, e cioè a Parigi, da dove erano state spedite come opere non più nazionali e quindi ammesse all'entrata in Italia in temporanea importazione.

[...]

Ella potrà pertanto rivolgersi alla predetta Casa di Spedizioni [Casa De La Rancheraye] che sola potrà darLe notizie [...]

Signora

Sellina Colombo Fillia

Via della Rocca, 28 TORINO (III)

1937 FEBBRAIO 10

Lett. ds. di G. Baradel a A. Caviglioni, Venezia, 10 febbraio 1937, p. 134.

Venezia, 10 Febbraio 1937 XV°

Egregio Signore,

Le comunichiamo che nei magazzini della Biennale trovasi tuttora giacente una cassa contenente un quadro ad olio; giunta qui a suo tempo, per la XX^a Biennale a mezzo autocorriere da Padova.

Siccome non abbiamo nessuna disposizione per il rinvio, La preghiamo di volerci con cortese sollecitudine, presso di chi deve essere inviata tale cassa.
[...]

1937 LUGLIO 3

Lett. ds. R. Bazzoni a F.T. Marinetti, Venezia, 3 luglio 1937, pp. 255-256.

[p. 255]

Venezia, 3 Luglio 1937 XV.

Eccellenza,

Rispondo alla Sua gradita lettera del 30 u.s. ora giuntami, e posso assicurare la Sua gentile Signora che le opere di pittura che hanno figurato alla Mostra di Amsterdam sono già in viaggio di ritorno a Venezia.

Appena saranno qui, dovremo eseguire le solite pratiche di reimpostazione, e subito dopo ne cureremo il rinvio ai singoli artisti, col tramite delle Case di spedizione nostre corrispondenti, e a Roma quindi servendosi di Tartaglia.

Le medesime delucidazioni ed informazioni per l'artista Tato, al quale Ella vorrà gentilmente comunicarle.

Voglia gradire, Eccellenza, i miei mi-

A Sua Eccellenza
F.T. Marinetti
Accademico d'Italia
Piazza Adriana 30
ROMA

[p. 256]

gliori e cordiali saluti, e porgere i miei ossequi alla Sua Signora.

Aff.mo
Romolo Bazzoni

1937 OTTOBRE 26

Lett. ds. di A. Maraini a Le Corbusier [C.E. Jeanneret], Venezia, 26 ottobre 1937, p. 28.

[Sintesi: Maraini informa Le Corbusier che i premi della XXI Biennale di Venezia sono riservati alla pittura, alla scultura e all'incisione, ma non all'architettura. M. Le Corbusier, 35 rue de Sèvres, PARIS - VI°].

1937 NOVEMBRE 12

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 12 novembre 1937, p. 88.

[Sintesi: Bazzoni informa Dottori che per quanto risulta dal catalogo nessuna opera di Dottori risulta esposta alla mostra di Berlino].

1937 NOVEMBRE 27

Lett. ds. di R. Bazzoni a Tato [G. Sansoni], Venezia, 27 novembre 1937, p. 120.

Venezia, 27 Novembre 1937 XVI.

Egregio Signor Tato,

Ho ricevuto la Sua lettera del 25 ed ho immediatamente provveduto alla spedizione del Suo lavoro "Dinamismo d'orchestra".

L'altra tela "Canta motore va" venne invece mandato a Berlino dall'Onor. Antonio Maraini in seguito ad accordi presi da Lei, così mi hanno detto in ufficio.

[...]

1938 MAGGIO 3

Telegramma di A. Maraini a M. Sironi, s.l., 3 maggio 1938, p. 9.

Mario Sironi
Via della Camilluccia 46
ROMA

Privo tuo riscontro mie ripetute comunicazioni chiedoti anche
come Conte Volpi confermare tua immediata venuta per eseguire
affresco Biennale punto Qualora tua risposta sia negativa oppure
non giunga entro domani dovremo passare incarico ad altri
Saluti ANTONIO MARAINI

1938 MAGGIO 17

Lett. ds. di mittente non precisato a G. Bottai, Venezia, 17 maggio 1938, p. 147.

Venezia, 17 maggio 1938 XVI.

A Sua Eccellenza
l'On. Giuseppe Bottai
Ministero dell'Educazione nazionale
ROMA

Tengo a ricordarti che S.E. il capo del Governo in una udienza che ebbe a concedermi tempo fa mi ha espresso il desiderio che una parte cospicua degli acquisti dello Stato riguardo le opere straniere, e ciò sia per la serietà e l'impegno con i quali l'estero si presenta alla Mostra di Venezia, sia per debito di ospitalità.

Ti prego quindi di far impartire istruzioni in questo senso alla Commissione per gli acquisti che nominerai e che visiterà l'Esposizione nei due giorni che precedono l'apertura ufficiale e cioè nei giorni 30 e 31 di questo mese.

1938 GIUGNO 10

Lett. ds. di R. Bazzoni a A.G. Ambrosi, Venezia, 10 giugno 1938, p. 223.

Venezia, 10 Giugno 1938 XVI.

Sig. A.G. Ambrosi
Viale Giulio Cesare, 61
ROMA

Vi precisiamo, a scanso di ogni equivoco, che il Vostro aeroritratto "Benito Mussolini aviatore" è stato acquistato, non da S.E. il Conte Volpi personalmente, ma dalla Confederazione dell'Industria. Naturalmente il prezzo sul quale è stata conclusa la vendita è quello indicato da Voi nella scheda di notificazione, di Lire 2.000.- (duemila). Come di regola, esso verrà diminuito della solita percentuale del 15% a favore dell'Ente.

Con i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO
Romolo Bazzoni

1938 GIUGNO 24

Elenco delle opere acquistate dal Ministero dell'Educazione Nazionale, 24 giugno 1938, p. 299.

copia per il Dott. Biscottini

24/6

ACQUISTI DEL MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE
ALLA XXI BIENNALE 1938 XVI.-

PITTURE

[...]

Seibezzi Fioravante	“Riva dell’Impero”	L. 2.500.-

[...]

Prampolini Enrico	“Composizione” (es. Fiaschi)	L. 2.000.-

[...]

MEDAGLIE

Albano Giuseppe	“S.E. Italo Balbo”	L. 700.-

Benedetti Adriano	“S.E. Pietro Badoglio”	L. 700.-

Morcante Luciano	“S.E. G. Marconi”	L. 700.-

Sgarlata Filippo	“Il Fascismo abbatte il bolscevismo”	L. 700.-

Carestiato Antonio	“S.E. Rodolfo Graziani”	L. 500.-

1938 AGOSTO 12

Lett. di R. Bazzoni a T. Crali, Venezia, 12 agosto 1938, p. 85.

Venezia, 12 Agosto 1938 XVI.

Preg.mo Professore,

Ci è stata fatta ora rimessa, da parte dell'acquirente della vostra opera "Incunearsi nell'abitato", dell'importo di lire 500.- sul costo complessivo con voi concordato in lire 1.200.-

Provvediamo pertanto, senza indugio, a farvi invio a mezzo dell'unito assegno circolare del Credito Italiano del suddetto importo di lire 500.- (cinquemila), del quale per regolarità amministrativa, vi preghiamo di ritornarci firmata l'unita ricevuta.

Con i migliori saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

Prof. Tullio Crali

Corso Vittorio Emanuele, 79

GORIZIA

N. 2 allegati

1938 AGOSTO 19

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Dottori, Venezia, 19 agosto 1938, p. 128.

Venezia, 19 Agosto 1938 XVI.

Preg.mo Professore,

Ci è stata fatta rimessa dell'opera acquistata da S.M. il Re e Imperatore, fra le quali è la Vostra "Lo specchio sul lago" venduta per l'importo complessivo con Voi concordato in lire 1000.-

[...]

1938 SETTEMBRE 16

Lett. ds. della Segreteria delle Biennale a T. Crali, Venezia, 16 settembre 1938, p. 312.

Venezia, 16 Settembre 1938 XVI.

Sig. Tullio Crali
Corso Vittorio Emanuele III° 79
GORIZIA

In risposta alla vostra lettera 15 corrente abbiamo il piacere di confermarvi l'avvenuto acquisto da parte del Sig. Maffeo Nichetti di Castelpiano (Rovigo) delle vostre due pitture "A pieno regime" e "Superare le vette" per il prezzo convenuto di Lire 1.000.- (mille).

In quanto al vostro quadro "Incunearsi nell'abitato" esso è stato acquistato dal prof. Giovanni Pejrone per la somma da voi accettata di lire 1.000.-

Non appena detti acquirenti avranno provveduto al pagamento sarà nostra cura rimettervi quanto vi è dovuto.

Con i migliori saluti

p. LA SEGRETERIA

1938 OTTOBRE 1

Lett. ds. di R. Bazzoni a G. Pejrone, Venezia, 1 ottobre 1938, p. 337.

Venezia, 1 Ottobre 1938 XVI.

Prof. Dott. Giovanni Pejrone
Via IX Maggio 23
TORINO

Abbiamo ricevuto la vostra lettera 28 settembre u.s.

Sta bene circa l'ammontare di Lire 1.200.- comprese le spese di trasporto, imballaggio ecc.

Dato che l'artista ci richiede ora l'importo a lui spettante per la vendita del suo quadro, vi saremo grati se vorrete cortesemente provvedere a rimetterci il saldo in Lire 700.-

L'opera vi sarà spedita, subito dopo la chiusura della Mostra (2 ottobre), franca di ogni spesa.

Con i migliori saluti

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

1938 OTTOBRE 19

Lett. ds. di R. Bazzoni a T. Crali, Venezia, 19 ottobre 1938, p. 399.

[Sintesi: La Biennale spedisce a Crali l'assegno dall'importo complessivo di L. 1.370, suddivise come segue:

L. 425 per *A pieno regime* acqu. da Nichetti (per L. 500)

L. 425 per *Superare le vette* acqu. da Nichetti (per L. 500)

L. 520 per *Incunearsi nell'abitato* acqu. da Pejrone (per 1.200)]

1938 DICEMBRE 6

Lett. ds. di R. Bazzoni al Ministero dell'Educazione Nazionale, Venezia, 6 dicembre 1938, p. 77.

Venezia, 6 Dicembre 1938 XVII.

N. 7827

On. Ministero dell'Educazione Nazionale
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti
ROMA

Ancora nel maggio scorso, S.E. il Ministro delle Finanze ebbe a comunicare a questo Ente d'aver dato notizia a codesto on. Ministero che il contributo erariale a favore della Biennale di Venezia era stato portato a Lire 850.000.- annue.

Ci avvertiva inoltre che la nuova concessione sarebbe entrata in vigore a partire dall'esercizio dello Stato 1938-39.

In conformità a tale decisione ci permettiamo far notare a codesto on. Ministero che il primo semestre viene a maturarsi prossimamente con la fine del corrente mese di dicembre, e di pregare pertanto che si voglia disporre per lo stacco del relativo mandato a favore di questa Amministrazione.

Nel contempo, poiché tale contributo, secondo le disposizioni di S.E. il Ministro, deve essere ripartito fra l'Educazione nazionale (Lire 400.000.-) e la Cultura Popolare (L. 450.000.-), chiediamo anche di volerci cortesemente precisare se al globale versamento provvede l'Educazione Nazionale, regolando internamente la partita con la Cultura Popolare, oppure se analoga domanda dobbiamo rivolgere a quest'ultimo Ministero.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO
Romolo Bazzoni

1939 MARZO 16

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 16 marzo 1939, p. 78.

Venezia, 16 Marzo 1939 XVII

Prof. Enrico Prampolini
Via Rubicone, 8
ROMA

Mi è giunta la vostra lettera di ieri.

Veramente il pagamento del vostro intarsio, acquistato dal Ministero dell'Educazione nazionale alla passata XXI Biennale, vi deve essere fatto a mezzo questa Amministrazione. [...]

1939 MARZO 25

Lett. ds. di R. Bazzoni a E. Prampolini, Venezia, 25 marzo 1939, p. 91.

Venezia, 25 Marzo 1939 XVII

Prof. Enrico Prampolini
Via Rubicone, 8
ROMA

Con la presente ho il piacere di rimmettervi l'ammontare dal vostro intarsio "Composizione cosmica - esecuzione Fiaschi" acquistato dal Ministero dell'Educazione Nazionale alla passata XXI Biennale.

Qui acclusi troverete pertanto un assegno circolare del Credito Italiano per l'importo di Lire 2.000.- (duemila) girato al vostro nome, e una ricevuta che prego ritornarmi firmata.

[...]

1939 OTTOBRE

Lett. ds. di A. Maraini a G. Fogolari, Venezia, ottobre 1939, pp. 40-41.

[p. 40]

Venezia, Ottobre 1939 XVII.

Al Prof. Comm. Gino Fogolari
R. Soprintendente
alle Gallerie ed alle Opere d'Arte
di
VENEZIA

Leggo con qualche giorno di ritardo la Vosta [sic!] lettera del 22 settembre num. 1335, perché assente, in Sicilia, e soltanto ora posso quindi risponderVi in merito alla richiesta che mi rivolgete, di poter ricoverare per qualche tempo, presso la Biennale, le casse ed i rulli che avete fatto preparare per l'eventuale sgombero del patrimonio artistico veneziano in caso di guerra.

L'Esposizione dei Giardini non dispone, purtroppo, di adeguati magazzini; infatti quelli esistenti non hanno nemmeno capienza sufficiente ad accogliere gli imballaggi delle opere destinate ai concorsi ed alle mostre. D'altra parte, fra non molto tempo incominceranno a giungere opere di scultura e di affresco, che la Giuria dovrà esaminare e che occuperanno subito gran parte del locale del Paludo.

Ma poiché desidero, in ogni modo – per quanto sta in me e nelle possibilità offerte dagli edifici della Biennale – venire incontro ai bisogni da Voi segnalatimi, penserei che la cosa potrebbe essere risolta depositando il materiale nel padiglione della Cecoslovacchia, che ora è libero e che offre possibilità di un ricovero più lungo degli altri.

Qualora siate in ciò d'accordo, potrete prendere subito diretti accordi al riguardo col Comm. Bazzoni oppure col

[p. 41]

Comm. Baradel, dato che il primo è assente da Venezia per qualche giorno.

IL SEGRETARIO GENERALE

Antonio Maraini

1931 OTTOBRE 1

Lett. [velina] ds. di D. Varagnolo a P. Boldrin, Venezia, 1 ottobre 1931, p. 167.

Venezia, 1 Ottobre 1931 IX°

Gent.mo Professore,

in nome anche di Antonio Maraini interesse la Sua squisita cortesia a voler cortesemente disporre affinché siano mandate a questo Archivio le riproduzioni fotografiche = già eseguite = delle opere esposte a codesta Mostra d'Arte Sacra.

Com'Ella certo immagina questa nostra [*inserito sopra a penna*: richiesta] è determinata dal desiderio (che confidiamo Ella vorrà soddisfare) di arricchire la nostra fototeca di un nucleo di riproduzioni che potranno essere, anzi saranno certamente, di particolare utilità ed interesse per gli studiosi.

Dalla Quadriennale di Roma abbiamo già ottenuto l'invio di un notevole gruppo di fotografie.

Nell'attesa di un Suo cenno di cortese adesione e nella speranza di poterLa veder presto, Le porgo, gentile Professore, con quelli di Maraini, i miei ringraziamenti e saluti più deferenti e cordiali.

Domenico Varagnolo

Prof. Paolo Boldrin

Vice Podestà di Padova

Segretario Generale

della Mostra d'Arte Sacra

PADOVA

1932 DICEMBRE 31

Lett. ds. di R. Bazzoni a Tato [G. Sansoni], Venezia, 31 dicembre 1932, p. 39.

VENEZIA, 31 Dicembre 1932 XI

Eg. Signor

SANSONI GUGLIELMO (Tato)

via Due Macelli 66

ROMA

Ho ricevuto la preg. Sua del 29 volgente ed ho immediatamente fatte pressioni alla Direzione della Società Aerea Mediterranea di qui, perché mi avessero ad effettuare il versamento del prezzo convenuto per la Sua opera: “Avvitamento”.

Ed infatti stamane, mandato a ritirare il detto quadro, mi versarono l’importo, che qui Le rimetto in un assegno Circolare 239810 sul Credito Italiano, di qui, di Lit. 500.-(cinquecento). [sic!]

[...]

1933 GENNAIO 13

Lett. ds. di R. Bazzoni a I. Pannaggi, Venezia, 13 gennaio 1933, p. 138.

Venezia, 13 Gennaio 1933 XI

Preg.mo Sig. Ivo Pannaggi - MACERATA

Il quadro di KARL HOFER, venduto alla XVII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte del 1930 è “GIONA” ed è stato acquistato dal Ministero per la GALLERIA NAZIONALE D’ARTE MODERNADI ROMA.

Gradisca i migliori saluti

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Romolo Bazzoni

BIBLIOGRAFIA

5 febbraio 1909. Bologna Avanguardia Futurista, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Saraceni, 5 febbraio - 30 aprile 2009), a cura di B.F. Buscaroli, Bononia University Press, Bologna 2009.

6 aeropittori futuristi di guerra. Ambrosi, Crali, Di Bosso, Dottori, Prampolini, Tato, opuscolo della mostra (Roma, Galleria San Marco, 20 dicembre 1942), [Tip. Bocca di leone], s.l. [Roma] 1942.

XV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia - 1926, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926 (III ed.).

XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia - 1928, catalogo, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1928 (II ed.).

XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1930, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930 (II ed.).

XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1932, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1932 (II ed.).

XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1934, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1934 (II ed.).

XX Biennale d'arte. Conferenza di F.T. Marinetti alla Biennale, in «Gazzetta di Venezia», 14 giugno 1936.

XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1936-XIV, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936 (III ed.).

XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1938-XVI, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1940 (II ed.).

XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1940-XVI, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938 (III ed.).

XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1942-XX, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942 (II ed.).

XLI Mostra della Galleria di Roma con le opere del pittore futurista Enrico Prampolini, catalogo della mostra (Roma, Galleria di Roma, febbraio-marzo 1941), s.l., s.d. [1941].

XCIV Esposizione di belle arti, catalogo della mostra (Roma 1928), a cura della Società amatori e cultori di belle arti, s.l., s.d. [Roma 1928].

1925, quand l'Art déco séduit le monde, catalogo (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 ottobre 2013 - 17 febbraio 2014), sous la direction de E. Bréon, P. Rivoirard, Norma éditions, Paris 2013.

1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale, a cura di S. Lux, E. Coen, Multigrafica, Roma 1985.

ACCASCINA, Maria, *La Pittura Moderna alla 19^a Biennale Veneziana*, in «Il Giornale di Sicilia», Palermo, 13 maggio 1934.

ADAMS, Chris, *Futurismo in guerra: The Aesthetics and Reception of 1940s "Aeropainting of War"*, in «Emaj. Online journal of art», 6, 2011-2012 (<https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/11/adams-futurismo-in-guerra.pdf>).

Aeropittura futurista aeropittori, catalogo della mostra (Modena, Galleria Fonte d'Abisso, maggio-giugno 1985), a cura di E. Crispolti, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1985.

Aerovisioni del Trasimeno. Gerardo Dottori, Alessandro Bruschetti, Leandra Angelucci, Giuseppe Preziosi, Nello Palloni, catalogo della mostra (Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, 8 settembre - 7 ottobre 2007), a cura di A. Baffoni, C. Bizzarri, F. Duranti, Edimond, Città di Castello 2007.

AFFRON, Matthew, *Waldemar George. A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, edited by M. Affron, M. Antliff, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 171-204.

ALBIERI, Gino, *Chi ha creato la nuova arte italiana? Lettera aperta del primo aeropittore a F. T. Marinetti*, in «Il Giornale della Domenica», 8-9 febbraio 1931.

ALEGI, Gregory, *Il fascino del volo*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 361-376.

ALFIER, Alessandro, *La vendita di opere d'arte alle edizioni della Biennale di Venezia dal 1920 al 1942*, in *Quaderni della Donazione Da Venezia*, 17, Atti della Giornata di studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 2015), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Venezia 2008, pp. 94-114.

Alla XXII Biennale Internazionale d'Arte trionfa la mostra personale di Crali, Venezia 1940 [1941].

ALTEA, Giuliana, *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano 2012.

Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre - 27 gennaio 2013), a cura di A. Negri, Giunti, Firenze 2012.

ANSELMi, Piero, Anselmi, *Bilancio futurista alla 18^a Biennale veneziana*, in «Dinamo futurista», a. I, n. 1, Rovereto, febbraio 1933.

– *Velivolare. Poesie futuriste*, a cura di P. Azzolini, Edizioni della Vita Nova, Verona 2009.

APOLLONIO, Umbro, *Alla Biennale veneziana. Spiriti e forme dell'arte contemporanea*, in «Vedetta d'Italia», Fiume, 30 giugno 1942.

AQUARONE, Alberto, *La formazione dello Stato totalitario* (1965), Einaudi, Torino 1995.

– *Le istituzioni dello stato corporativo fascista*, in «Annali della Fondazione Ugo La Malfa», vol. XIX, 2004, pp. 313-317.

Archivi del futurismo, vol. II, a cura di M. Drudi Gambillo, T. Fiori, De Luca - Mondadori, Roma-Milano 1986 (prima ristampa).

ARGAN, Giulio Carlo, *Il pensiero critico di Antonio di Sant'Elia*, in «L'Arte», a. XXXIII, fasc. V, vol. I n.s., Torino, settembre 1930, pp. 491-498.

ARICH DE FINETTI, Diego, *Venezia 1926. Pannaggi e compagni nel padiglione «soviettista»*, in *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, Pinacoteca comunale, Palazzo Contini, 22 luglio - 15 ottobre 1995), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1995, pp. 65-82.

Art Deco 1910-1939, edited by C. Benton, T. Benton, G. Wood, Victoria and Albert Museum, London 2003.

Arte e fascismo in Italia e in Germania, a cura di E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1974.

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie, catalogo della mostra (Trieste, Museo Civico Revoltella, 8 marzo - 1 giugno 1997), a cura di E. Crispolti, M. Masau Dan, Skira, Milano 1997.

Arte fascista. Elementi di una battaglia artistica, Edizioni Sindacati Artistici Torino, Torino [1928].

Aspetti del Secondo Futurismo Torinese, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962), a cura di E. Crispolti, A. Galvano, Fratelli Pozzo, Torino 1962.

AVON CAFFI, Giuseppe, *Uno sguardo alla XX Biennale internazionale d'arte di Venezia*, in «Il Regime Fascista», Cremona, 31 maggio 1936.

– *La XXI Biennale d'Arte di Venezia*, in «Il Regime Fascista», Cremona, 2 giugno 1938.

Azione/reazione. La fortuna del futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009, Atti del Convegno internazionale (Bruxelles-Lovanio, 19-20 novembre 2009), a cura di B. Van den Bossche, G. Manica, C. Van den Bergh, Franco Cesati Editore, Firenze 2012.

BALDISSONE, Giusi, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia, Milano 1986.

– *Filippo Tommaso Marinetti*, Le Monnier, Firenze 2012.

BALESTRERI, Elio, *Marciate meglio dei Romani Camicie Nere*, Emiliano Degli Orfini, Genova 1940.

– *Le sale futuriste della Biennale di Venezia*, in «Corriere Veneto», Padova, 22 maggio 1940.

BALESTRIERI, Lionello, *Una rondine non fa primavera. Ricordi d'un pittore romantico*, a cura di E. Di Nola, V. Faudino, Edisai, Ferrara 2008.

BALLA, Giacomo, *Futuristi e futuristi*, in «Perseo», Milano, a. IV, n. 3, 1 febbraio 1937.

Balla. La modernità futurista, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 febbraio - 2 giugno 2008), a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Skira, Milano 2008.

BALLO, Guido, *Dottori aeropittore futurista*, a cura di T. Loreti, Editalia, Roma 1970.

BANTI, Alberto Mario, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 1996.

– *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

BARBANTINI, Nino, *Caratteri della pittura italiana alla XVIII Biennale*, in «Gazzetta di Venezia», 28 aprile 1932.

– *Biennali*, Il Tridente, Venezia 1945.

BARISONI, Elisabetta, *Margherita Grassini Sarfatti critica d'arte 1919-1939. Mart, Archivio del '900, Fondo Margherita Sarfatti*, tesi di dottorato, Scuola di Dottorato di Studi Umanistici, Università degli Studi di Verona, XXVII ciclo, tutor V. Terraroli, 2015.

BARTORELLI, Guido, *Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001.

– *Depero, Balla, Dottori e il “quadro pubblicitario”. Un tema emergente nella pittura futurista alla Biennale del 1926*, in «Verri», n. 42, febbraio 2010, pp. 106-113.

BAUDELAIRE, Charles, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004.

BAZZONI, Romolo, *60 anni della Biennale di Venezia*, Cesare Lombroso Edizioni, Venezia 1962.

BELTRAMI, Cristina, *Il gruppo futurista Savarè alla Biennale di Venezia*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 15, Atti della Giornata di Studio (Rovereto, Museo Civico, 14 dicembre 2005), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2006, pp. 47-59.

BENCO, Silvio, *La XV Internazionale di Venezia. Capitani, alfieri, irregolari e seguaci*, in «Il Piccolo della Sera», 6 maggio 1926.

– *Venezia inaugura la sua XVI Biennale d'arte. Il panorama della magnifica esposizione nelle prime impressioni. Dal nostro inviato speciale Silvio Benco*, in [«Piccolo di Trieste», Trieste, 3 maggio 1928].

– *Esposizione grande, bella, confortante per l'arte italiana*, in «Il Piccolo», 4 maggio 1930.

– *Pittori e scultori italiani d'oggi alla Biennale*, in «Il Piccolo», Trieste, 3 maggio 1932.

– *Primo sguardo alla Biennale. Il momento artistico nel Palazzo d'Italia*, in «Il Piccolo

di Trieste», Trieste, 25 maggio 1940.

BENEDETTI, Alessandro, *Arte nostra alla Biennale di Venezia*, in «Corriere Adriatico», Ancona, 27 giugno 1940.

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2011.

BENZI, Fabio, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Electa, Milano 2007.

– *Il Futurismo*, Mazzotta, Milano 2008.

– *Futurismo e Mitteleuropa: scambi, influenze e analogie. Approfondimenti per la mappatura di un tema*, in «Storia dell'Arte», n. 134.

– *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

BERGHAUS, Günter, *Futurism and politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Berghan Books, Providence-Oxford 1996.

– *Futurism and the genesis of dada: contacts, contrasts and continuities*, *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 137-156.

BERMAN, Marshall, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 2012.

BERLIOCCI, Elisabetta, “*L'Esprit du Nord*” di Waldemar George: la “*vague du Romantisme*” nel critico del ritorno all'ordine, in «Commentari d'arte», a. XIII, n. 36-37, pp. 69-79.

– *La “romanité” romantic di Waldemar George, spigolando tra gli scritti del crociato dell'umanesimo e dell’“italianisme”*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», a. XIII, 2007 (2008), pp. 110-135.

BIANCALE, Michele, *L'arte italiana alla XVII Biennale di Venezia*, in «Rassegna italiana», luglio 1930.

BIANCHI, Giovanni, *Eugenio Da Venezia alle Mostre Interprovinciali del Veneto (1930-1944)*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 3, a cura di V. Baradel, G. Dal Canton, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1997, pp. 39-56.

– *1926: La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della marcia su Venezia*, in «Venezia Arti», 17-18, 2003-2004, pp. 119-134.

– *I futuristi all'Opera*, in *Emblemi d'arte. Da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 6 marzo - 2 maggio 1999), a cura di L. M. Barbero, Electa, Milano 1999, pp. 64-75.

BOCCIONI, Umberto, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1972.

BODEI, Remo, *La macchina del mito. Da Sorel al Futurismo*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 181-188.

BOSCHIERO, Nicoletta, *Le partecipazioni di Fortunato Depero alla Biennale di Venezia*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 15, Atti della Giornata di Studio (Rovereto, Museo Civico, 14 dicembre 2005), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2006, pp. 37-45.

BOSSAGLIA, Rossana, *Il «Novecento Italiano». Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979.

– *L'art déco*, Laterza, Roma-Bari 1984.

BOTTAI, Giuseppe, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, in «Critica fascista», V, 4, 15 febbraio 1927, pp. 61-64.

– *Per la XXII Biennale*, in «Le Arti», II, 5-6, giugno-settembre 1940.

BUISSON, Andrée, *Come uccisi la vedova Cuchet. Dalle memorie di Barbe bleu (Landru)*, Casa Editrice Fiorentina, Firenze 1921.

BÜRGER, Peter, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

CALVESI, Maurizio, *Futurismo e avanguardia*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 87-119.

CALZINI, Raffaele, *Cronache della Biennale veneziana. Prima giornata*, in «Il Secolo XX», Milano, 5 maggio 1930.

– *Cronache della Biennale di Venezia. Seconda giornata*, in «Il Secolo XX», Milano, 20 maggio 1930.

– *Cronache della XIX Biennale. Ultimo sguardo alla Sezione italiana*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 22 settembre 1934.

– *Sua Maestà il Re inaugura a Venezia la XX Biennale salutato da imponenti manifestazioni d'entusiasmo e di fede*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 2 giugno 1936.

CAMMAROTA, Domenico, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Skira, Milano 2002.

– *Futurismo. Bibliografia di 500 scrittori italiani*, Mart-Skira, Rovereto-Ginevra-Milano 2006.

CANGIULLO, Francesco, *Lettere a Marinetti in Africa*, Pironti, Napoli s.d. [1940].

CANNISTRARO, Philip V., SULLIVAN, Brian R., *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, Mondadori, Milano 1993.

CARA, Roberto, (ad vocem) Nebbia, Ugo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, p. 71.

CAPRAI, Arnaldo, *Alcuni capi del corredo nuziale di Leandra Angelucci Cominazzini, artista folignate*, in «Bollettino storico della città di Foligno», vol. XIX, pp. 651-658.

CARPI, Umberto, *Ancora su sinistra e destra al Congresso futurista del 1924*, in «Letteratura italiana contemporanea», n. 7, 1982, pp. 79-82.

CARRÀ, Carlo, Carrà, *L'Esposizione di Venezia*, in «L'Ambrosiano», 7 maggio 1926.

- *Note d'arte. L'Esposizione di Venezia*, in [«Convegno», Milano, 25 luglio 1926], pp. 601-610.
- *A conti chiusi*, in «L'Ambrosiano», dicembre 1927.
- *La XVII Biennale di Venezia*, in «L'Ambrosiano», 3 maggio 1930.
- *Deviazioni ed orientamenti*, in «L'Ambrosiano», 5 giugno 1930.
- *Altri pittori a Venezia*, in «L'Ambrosiano», 18 giugno 1930.
- *L'aeropittura futurista*, in «L'Ambrosiano», 28 ottobre 1931.
- *La XVIII Biennale di Venezia*, in «L'Ambrosiano», 12 maggio 1932.
- *La XIX Biennale di Venezia. Parere sulla sezione italiana*, in «L'Ambrosiano», Milano, 24 maggio 1934.

CARRIERI, Raffaele, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia. 1890-1950*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1950.

- *Il futurismo*, Edizioni del Milione, Milano 1961.

CASSATA, Francesco, *A destra del fascismo. Profilo politico di Julius Evola*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

- «*La Difesa della razza*». *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008.

CASSESE, Sabino, *Lo Stato fascista*, Il Mulino, Bologna 2010.

Catalogo della Prima Mostra del Novecento Italiano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio - marzo 1926), s.l. s.d. [1926].

CECCHI, Emilio, *Alla XV Esposizione di Venezia. Altri Pittori Italiani. Viani - Saliotti - Funi - Tosi - Carrà - Bacci - Donghi - Oppo - Conti - Colao*, [«La Fiera Letteraria»], 23 maggio 1926

CESCHI, Stanislao, *Sull'arte italiana alla Biennale di Venezia*, in «Rinascimento Letterario», Agosto 1932.

CESCHIN, Daniele, *La «voce» di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001.

CHABOD, Federico, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Einaudi, Torino 1961.

CHESSA, Luciano, *Luigi Russolo, futurist noise, visual arts, and occult*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, in «Archives Juives», vol. 41, n. 2, 2008, pp. 101-117.

CIBIN, Alberto, «*Arte dinamica del tempo fascista*»: *il futurismo di Corrado Forlin*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 19, Atti della Giornata di Studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 11 dicembre 2009), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2010, pp. 47-57.

– *Corrado Forlin e il Gruppo futurista Savarè*, Scripta, Verona 2012.

– *Depero non più futurista*, in «Aldèbaran. Storia dell'arte», vol. III, a cura di S. Marinelli, Scripta, Verona 2015, pp. 279-302.

CIGLIANA, Simona, *L'immateriale nell'avanguardia*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 441-456.

CIOLI, Monica, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Olschki, Firenze 2011.

Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943, a cura di F.R. Romanelli, Edizioni De Luca, Roma 2000.

CIRILLO, Silvana, *Il futurismo segreto. Epistolari editi e inediti*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 563-576.

COLLARILE, Lucia, *Fedele Azari. Vita simultanea futurista*, Museo Aeronautico G. Caproni, Trento 1992.

– (ad vocem) Azari Fedele, in *Dizionario del Futurismo*, Vallecchi, Firenze 2007, pp. 90-91.

COMPAGNON, Antoine, *I cinque paradossi della modernità*, Il Mulino, Bologna 1993.

COSTANTINI, Vincenzo, *La XVII Biennale veneziana. II - I contemporanei*, in «L'Italia Letteraria», 18 maggio 1930.

– *La XVII Biennale Veneziana*, in «Il Mattino d'Italia», 8 luglio 1930.

CRALI, Tullio, *Aeropittura futurista italiana*, Tip. G. Lucchi, Gorizia 1941.

CRISPOLTI, Enrico, *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*, in «Notizie», A. II, n. 5, Torino, aprile 1958.

– *Il secondo futurismo. Torino 1923-1938*, F.lli Pozzo, Torino 1961

– *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani [1969] 1971.

– *Vittorio Corona attraverso il futurismo*, Celebes, Palermo 1978.

– *Svolgimenti del futurismo. Il futurismo negli anni Trenta*, in *Gli anni Trenta*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengario, 27 gennaio - 30 aprile 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 175-199.

– *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.

– *Vittorio Corona. Un immaginario mediterraneo tra futuro e presente*, Ariete, Palermo 1992.

Critica fascista. 1923-1943, a cura di G. De Rosa, F. Malgeri, 2 voll., Luciano Landi, San Giovanni Valdarno 1980

Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio - 12 ottobre 1997), a cura di E. Pontiggia, Skira, Milano 1997.

DAL CANTON, Giuseppina, *Anti e l'arte contemporanea*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Atti del convegno (Verona, Padova, Venezia, 6-8 marzo 1990), a cura di E. F. Ghedini, Edizioni Lint, Trieste 1992, pp. 317-346.

- *Il Futurismo a Monselice*, in *Monselice nei secoli*, a cura di A. Rigon, Città di Monselice - Canova, Monselice-Treviso 2009, pp. 269-277.
- *La partecipazione dei pittori futuristi al conflitto*, in *La Grande Guerra. Dall'Intervento alla «vittoria mutilata»*, vol. III, tomo I, *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cura di M. Isnenghi, UTET, Torino 2008, pp. 360-365.
- «*Tutto ciò che in pittura non brucia ha torto, agonizza*». L'«ardente» avventura del Gruppo futurista Savarè», in *Corrado Forlin e il Gruppo futurista Savarè*, a cura di A. Cibirin, Scripta-Mart, Verona 2012, pp. 9-17.

DALLA CASA, Brunella, *Leandro Arpinati. Un fascista anomalo*, il Mulino, Bologna 2013.

D'AMBROSIO, Matteo, *La guerra nella letteratura futurista*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 189-204.

DE CARLI, Angelo, *La Mostra Speciale del Teatro Italiano e Straniero*, in «Il Nuovo Giornale», 7 luglio 1928.

DE FELICE, Renzo, *Mussolini il rivoluzionario. 1883-1920* (1965), Einaudi, Torino 1995.

DE MARIA, Federico, *Problemi di tecnica e d'ispirazione*, in «L'Ora», Palermo, 22-23 giugno 1934

DEL BOCA, Angelo, *L'impero*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 417-437.

– *Gli italiani in Africa Orientale. II. La conquista dell'Impero* (1979), Mondadori, Milano 2001.

DEL PUPPO, Alessandro, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012.

Depero alla Biennale di Venezia, in «Il Brennero», Trento, 13 giugno 1936.

DEPERO, Fortunato, *Realtà e astrazione*, in «±2000. Arte, letteratura, teatro futurista», I, 1, Bari, 30 maggio [1932].

– *Discussioni futuriste sulla Biennale di Venezia. Modernità e aspirazioni artistiche fuori tempo*, in «Il Brennero», 24 luglio 1932.

– *Ventidue disegni del pittore-poeta Depero*, Editrice Mutilati e invalidi, Trento 1944.

– *Antibiennale*, Arti Grafiche R. Manfrini, Rovereto 1955.

– *Ricostruire e meccanizzare l'universo. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2012.

DE PRETIS, Agostino, *Enrico Prampolini e l'astrattismo europeo tra le due guerre mondiali*, in «Scientifiche, Giuridiche, Letterarie», Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, n. 2, 2006, pp. 647-664.

DE SABBATA, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006.

Di Bosso futurista, catalogo della mostra (Modena 1988; Bologna 1989), a cura di M. Scudiero, Fonte d'Abisso, Modena 1988.

DICK, Robert, *Auto Racing Comes of Age. A Transatlantic View of the Cars, Drivers and Speedways, 1900-1925*, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina-London 2013.

DI STEFANO, Eva, *I futuristi e l'estetica della guerra*, in *La cultura in guerra. Dibattiti, protagonisti, nazionalismi (1870-1922)*, a cura di L. Auteri, M. Di Gesù, S. Tedesco, Carocci, Roma (in corso di stampa), pp. 243-252.

Dizionario del Futurismo, 2 voll., a cura di E. Godoli, Vallecchi, Firenze 2007.

Domenico Belli. 50 anni futuristi, catalogo della mostra, Centro d'arte La Cittadella, Palestrina 1979.

Domenico Belli. *Dipinti futuristi 1930-1970*, catalogo della mostra, Galleria l'Artistica, Roma 1970.

D'ORSI, Angelo, *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Salerno editrice, Roma 2009.

DORIGO, Wladimiro, *Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia*, in «Estratto della rivista "Rassegna degli Archivi di Stato"», 36, n. 3, Roma 1976, pp. 780-787.

DOTTORI, Gerardo, *Quarta visita alla Biennale di Venezia. "Appel d'Italie" - Ettore Tito - I siciliani*, in «Oggi e Domani», Roma, 9 giugno 1930.

– *Waldemar George e l'avvenire dell'arte europea*, in «Oggi e Domani», Roma, 20 ottobre 1930.

– *Aeropittura futurista alla XIX Biennale*, in «Stile futurista», a. I, n. 1, luglio 1934, p. 15.

– *Aeropittura futurista alla XIX Biennale*, in «Sant'Elia», Roma, luglio 1934.

Dottori, aeropittore futurista, catalogo della mostra (Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 1 ottobre - 23 dicembre 1983), a cura di E. Crispolti, Fonte d'Abisso, Modena 1983.

DURANTI, Massimo, *Duranti, Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 2001, pp. 213-221.

– *Dottori: il futurista della natura dinamica*, in *Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato*, Tomo I, a cura di M. Durante, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2006, p. 27-46.

Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy, edited by M. Affron, M. Antliff, Princeton University press, Princeton 1997.

FESTORAZZI, Roberto, *Margherita Sarfatti. La donna che inventò Mussolini*, Colla, Costabissara 2010.

FILIPPI, luigi, *Incontro con Depero ultimo epigono del futurismo. Cominciò con Marinetti*, in «La Patria», 14 settembre 1953.

Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo, a cura di S. Evangelisti, Mondadori-Philippe Daverio, Milano 1986.

Fillia. Fra immaginario meccanico e primordio cosmico, catalogo della mostra (Cuneo, San Francesco, 15 maggio - 30 giugno 1988), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1988.

Fillia, pittore futurista, s.l., s.d. [Anonima Roto-Stampa, Torino 1931].

Fondo Tullio Crali. Inventario, a cura di M. Duci, Mart-Nicolodi, Rovereto 2008.

FORNO, Mauro, *Piero Gobetti e il futurismo: da una lettera all'ardito Mario Carli*, in «Italia contemporanea», n. 239-240, giugno - settembre 2005, pp. 239-351.

FOSSANI, Ivanoe, *Sguardo d'insieme della XXI Biennale di Venezia*, in «Gazzetta», 2 settembre 1938.

Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura..., catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 2001.

Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009), a cura di G. Lista, A. Masoero, Skira, Milano 2009.

Futurismo & Futurismi, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1986), a cura di P. Hulthen, Bompiani, Milano 1986.

Futurismo, cultura e politica, a cura di R. De Felice, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1988.

Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali, catalogo della mostra (Gorizia, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010), a cura di G. B. Guerri, Ed. della Laguna, Mariano del Friuli 2009.

Futurismo: i grandi temi 1909-1944, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 dicembre 1997 - 8 marzo 1998; Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 marzo - 28 giugno 1998), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1998.

Futurismo. I gruppi futuristi Boccioni e Savaré, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 4 dicembre 1999 - 19 marzo 2000), a cura di B. Buscaroli Fabbri, A. Ortenzi, Edisai, Vicenza 1999.

Futurismo pavese, catalogo della mostra (Pavia 1983), a cura di R. Bossaglia, Ticinum edizioni, Pavia 1983.

GALASSI, Giuseppe, *Futuristi. XV Biennale di Venezia*, in «Corriere Padano», 9 giugno 1926.

–*L'internazionale artistica ovvero il regno di Sion*, in [«Corriere Padano», 8 giugno 1928]

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo, a cura di S. Pinto, Electa, Milano 2005.

GAVA, Lucia, *La Biennale del 1924 e il dibattito della critica sull'anti-impressionismo*, in *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, a cura di C. Beltrami, Marsilio, Venezia 2002, pp. 57-68.

GELLNER, Ernest, *Nazioni e nazionalismo*, Editori Riuniti, Roma 1985

GENTILE, Emilio, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993.

– *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007.

- *Marinetti e la rivoluzione futurista per un disumanismo anticristiano*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 507-524.
- *Le origini dell'ideologia fascista* [1975], Il Mulino, Bologna 2011.

Gerardo Dottori aeropittore futurista umbro, Edizioni futuriste di «Poesia», Roma s.d. [1942].

Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato, 2 voll., a cura di M. Duranti, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2006.

Gerardo Dottori e i futuristi umbri: Leandra Angelucci Cominazzini, Alessandro Bruschetti, Giuseppe Preziosi, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Arte e Arte, 2000), a cura di M. Duranti, Arte e Arte, Bologna 2000.

Giacomo Balla (1871-1958), catalogo della mostra (23 dicembre 1971 - 27 febbraio 1972), a cura della Soprintendenza alle Gallerie Roma II Arte Contemporanea, De Luca Editore, Roma 1971.

GIAN FERRARI, Claudia, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale - Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno - 15 ottobre 1995), a cura di J. Clair, G. Romanelli, Fabbri, Milano 1995, pp. 69-94.

GIANI, Giampiero, *Fortunato Depero. Pittore*, Edizioni della Conchiglia, s.l. 1951.

GINEX, Giovanna, *Boccioni e la fotografia*, in *Boccioni pittore e scultore futurista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di L. Mattioli Rossi, Skira, Milano 2006, pp. 137-165.

Gino Severini 1883-1966, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 27 aprile - 25 luglio 2011; Rovereto, Mart, 17 settembre 2011 - 8 gennaio 2012), a cura di G. Belli, D. Fonti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

GIOLLI, Raffaello, *La XV Biennale Veneziana. Le novità di questa Biennale - Rovesciamento di posizioni - Per la coscienza del nostro Ottocento - Mostre postume italiane - Tra le incertezze e i dissidi d'oggi - Tra gli stranieri*, in «[...] Sera», Milano, 27 aprile 1926].

Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea - Accademia Carrara, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994), a cura di F. Rossi, Electa, Milano 1993.

GOLOMSTOCK, Igor, *Arte totalitaria. Nella Russia di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990.

GORJUX, Wanda, *La Biennale Veneziana e il nostro avvenire nell'Arte*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 12 giugno 1932.

GRASSO, Monica, (ad vocem) Maraini, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2007, pp. 384-388.

GUTTUSO, Renato, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, in «Le Arti», III, 1, ottobre-novembre 1940, pp. 49-54.

HOBBSAWM, Eric J., *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programma, mito realtà* (1990), Einaudi, Torino 1991

IALONGO, Ernest, *Filippo Tommaso Marinetti. The artist and his politics*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2015.

I futuristi a Dosso Casina, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo di Riva del Garda, 12 luglio - 2 novembre 2008), a cura di L. Sansone, Mazzotta, Milano 2008.

I futuristi alla Mostra commemorativa della Biennale, in «Gazzetta di Venezia», 12 maggio 1935.

I futuristi e le Quadriennali, con testi di G. Agnese et alii, Mondadori Electa-La Quadriennale di Roma, Roma-Milano 2008.

I futuristi italiani alla XV Biennale veneziana, supplemento a «Le Tre Venezie», a cura di R. Bertozzi, maggio 1926.

Il Gruppo Futurista italiano alla XV Biennale di Venezia. La Mostra annunciata da F. T. Marinetti in un'intervista alla "Gazzetta di Venezia", in «La Gazzetta di Venezia», 13 febbraio 1926.

Il panorama dell'arte italiana alla XX Biennale, in «Gazzetta di Venezia», 31 maggio 1936.

Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie, a cura di M. Lorandi, F. Rea, C. Tellini Perina, Electa, Milano 1993.

I pittori futuristi alla XV Biennale d'arte di Venezia, in «L'Impero», Roma, 5 maggio 1926.

ISNENGHI, Mario, *L'Italia del fascio*, Giunti, Firenze 1996.

– *Le guerre degli italiani* (1989), Il Mulino, Bologna 2005.

– *Il mito della Grande Guerra* (1970), Il Mulino, Bologna 2007 (VI ed.).

Italian Futurism, 1909-1944. Reconstructing the Universe, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 21 febbraio - 1 settembre 2014), edited by Vivien Greene, Guggenheim Museum Publication, New York 2014.

KANDINSKIJ, Wassilij, *Lo spirituale nell'arte* (1912), SE, Milano 1989.

Kandinsky e l'astrattismo in Italia, 1930-1950, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 marzo - 24 giugno 2007), a cura di L. Caramel, Mazzotta, Milano 2007.

KOCHNITZKY, Léon, *Le strapontin volant a Venise. Venise sauvée - La foire sur la Piazzetta - l'Exposition biennale - Le Rodin des gavroches - Peintres d'Italie*, in «Nouvelles Littéraires», 2 luglio 1932.

LABANCA, Nicola, *In marcia verso Adua*, Einaudi, Torino 1993.

– *L’Africa italiana*, in *I luoghi della memoria. Miti e simboli dell’Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 255-289.

La chioma della vittoria, a cura di S. Bertelli, Ponte alle Grazie, Firenze 1997.

La donazione Balla e le altre opere dell’artista nelle collezioni della Galleria Nazionale d’Arte Moderna, catalogo della mostra (Roma, 1988-1989), a cura di G. De Feo, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988.

La guerra che verrà non è la prima, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 4 ottobre 2014 - 20 settembre 2015), Electa, Milano 2014.

LANCELOTTI, Arturo, *La XV Biennale di Venezia. Le nuove tendenze*, in «Corriere d’Italia», 13 maggio 1926.

– *Gli Artisti Italiani. Alla Biennale di Venezia*, in «Rivista di cultura», Agosto 1932.

LAPŠIN, Vladimir Pavlovič, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, trad. di M. Trainini, Skira - Mart, Milano 2008.

La XXI Rassegna dell’arte mondiale che il Ministro Bottai inaugura oggi alla presenza dei Duchi di Genova, in «Gazzetta di Venezia», 1 giugno 1938.

L’arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 21 settembre - 30 novembre 2008), a cura di A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

L’arte delle donne nell’Italia del Novecento, a cura di L. Iamurri, S. Spinazze, Melteni, Roma 2001.

Leandra Angelucci Cominazzini futurista onirica, a cura di E. Crispolti, M. Duranti, Sigla Tre, Perugia 1983.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Décadence futuriste et avant-gardisme oriental*, in *Pour un temps*. F.T. Marinetti, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, pp. 185-191.

Le terre d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea, a cura di U. Cortona, Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli 1941.

L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 8 febbraio - 18 maggio 2014), a cura di C. De Seta, Skira, Milano 2014.

L'impero africano del fascismo nelle fotografie dell'Istituto Luce, a cura di A. Del Boca, N. Labanca, Editori Riuniti-Istituto Luce, Roma 2002.

L'invenzione della tradizione (1983), a cura di E.J. Hobsbawm, T. Ranger, Einaudi, Torino 1987.

LISTA, Giovanni, *Giacomo Balla futuriste*, L'âge d'homme, Lausanne 1984.

– *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001.

– *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia. Die Revolte der Avantgarde*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

– *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla edizioni, Milano 1980.

– *Futurismo ed Espressionismo. Affinità e divergenze*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 121-136.

– *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma 2013.

LIVI, François, *Futurismo e Surrealismo. Riflessioni storiche e critiche*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 157-178.

L'opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia tra fine Ottocento e inizio Novecento, atti della Giornata di studio (Venezia, Ateneo veneto, 16 novembre 2012), a cura di G. Zucconi, Ateneo veneto, Venezia 2014.

Luigi Russolo. Al di là della materia, catalogo della mostra (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, 14 settembre - 7 dicembre 2014), a cura di M. Folini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, Skira, Milano 2014.

Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nuove ricerche sugli scritti, a cura di G. Bellorini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, Olschki, Firenze 2011.

Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 27 maggio - 17 settembre 2006), a cura di F. Tagliapietra, A. Gasparotto, Skira, Milano 2006.

LUPO, Savatore, *Il fascismo. La politica in un regime totalitario* (2000), Donzelli, Roma 2005

LUZZATTO, Sergio, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Einaudi, Torino 1998.

– *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2001.

Macchina di visione. Futuristi in Biennale. Scegli una stella e chiamala Futurismo, viaggerà, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009), a cura di T. Migliore, B. Buscaroli, Marsilio, Venezia 2009.

MADDALENA, Paolo, SETTIS, Salvatore, *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente*, Einaudi, Torino 2013.

MALVANO, Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.

MANENTE, Elena, *Vittorio Pica. La successione ad Antonio Fradeletto attraverso la Biennale del 1914*, in *Accademia & Biennale. Passato, presente e futuro*, in «Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia», a cura di A. G. Cassani, n. 2, Il Poligrafo, Padova 2011, pp. 41-58.

MANFREN, Priscilla, *Niger Alter Ego: dagli strascichi dell'esotismo ottocentesco alla dualità del razzismo fascista. Percezione, reinvenzione e diffusione degli stereotipi visivo-letterari sulla popolazione coloniale africana nell'Italia del Ventennio*, relazione presentata al Workshop Nazionale Dottorandi (Milano, 3-5 giugno 2014) organizzato dalla SISSCO - Società Italiana degli Studi di Storia Contemporanea; <http://www.sissco.it/articoli/storie-in-corso-ix-i-papers-presentati> (sito consultato il 25 ottobre 2015).

MARAINI, Antonio, *I premi alla XVII Biennale. Loro origine - sviluppo - risultato*, in *Estratto dalla «Rivista di Venezia»*, Venezia, ottobre 1930.

MARCHIORI, Giuseppe, *Orientamenti e conquiste della nuova arte italiana alla XVIII Biennale veneziana. L'opera dei veneti, degli italiani di Parigi e dei futuristi*, in «Corriere Padano», 8 maggio 1932.

– *La biennale veneziana*, in «Emporium», vol. LXXXIV, n. 501, settembre 1936, pp. 123-134.

– *La ventunesima Biennale veneziana*, in «Emporium», vol. LXXXVII n. 522, giugno 1938, pp. 285-296.

– *La XXI Biennale di Venezia. La solenne apertura e le caratteristiche della grande Mostra*, in «Il Polesine fascista», Rovigo, 2 giugno 1938.

MARGOTTI, Anacleto, *Spiriti e caratteri essenziali*, in «Corriere Padano», 21 maggio 1930.

– Margotti, *La XXI Biennale Internazionale d'Arte. la pittura italiana*, in «La Stirpe», giugno 1938.

Maria Accascina e Il Giornale di Sicilia, a cura di M.C. Di Natale, 2 voll., S. Sciascia, Caltanissetta 2006-2007.

MARINETTI, Filippo Tommaso, Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*, in «Noi», serie II, a. I, n. 1, aprile 1923.

– *Poesia plastica musica e architettura africane. Manifesto futurista*, in «Stile futurista», II, 6-7, marzo 1935, p. 5.

- *Iconoclastia artistica . L'ostracismo di Hitler alle opere d'avanguardia. La risposta di Marinetti*, in «Cronaca Prealpina», Varese, 4 agosto 1937.

– *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2005 (VI ed.)

Marinetti parla alla Biennale d'arte e di guerra in A.O., in «Gazzetta di Venezia», 26 giugno 1936.

MARZORATI, Sergio, *Margherita Sarfatti. Saggio biografico*, Nodo libri, Como 1990

MATTIOLI, Guido, *Mussolini aviatore e la sua opera per l'aviazione*, Pinciana, Roma 1935-1936.

MENNA, Filiberto, *Enrico Prampolini*, De Luca Editore, Roma 1967.

MESSINA, Maria Grazia, *La Biennale del 1930: le presenze italiane*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 3, Atti della Giornata di Studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia), a cura di G. Dal Canton, V. Baradel, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1997, pp. 23-32.

– *Il futurismo nell'anno 2009. Un percorso fra le mostre*, in «Studiolo», 7, 2009, pp. 253-261.

MIGLIORE, Tiziana, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in *Macchina di visione. Futuristi in Biennale. Scegli una stella e chiamala Futurismo, viaggerà*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009), a cura di T. Migliore, B. Buscaroli, Marsilio, Venezia 2009, pp. 25-115.

MINCHILLI, Guido, *Il Futurismo alla XX Biennale*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 23 luglio 1936.

Mino Delle Site. Forme assolute della geometria, catalogo della mostra (Roma, Galleria F. Russo, 5-26 aprile 2008), a cura di D. Guzzi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008.

Mino Rosso fra futurismo e intimismo espressionista, catalogo della mostra (Torino, 24 giugno - 15 luglio 1986), a cura di E. Crispolti, M. Pinottini, Daniela Piazza, Torino 1986.

Modernità totalitaria. Il fascismo italiano, a cura di E. Gentile, Laterza, Roma-Bari 2008.

Mostra augustea della romanità, catalogo della mostra (Roma, 23 settembre 1937 - 23 settembre 1938), Roma 1937 (II ed.).

Mostra dei quarant'anni della Biennale. MDCCCXCV - MCMXXXV, catalogo della mostra (Venezia, maggio-luglio 1935), Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1935 (I e II ed.).

Mostra futurista di aeropittura (41 pittori) e di scenografia. Mostra personale Prampolini, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1931), Bestetti e Tuminelli, Roma-Milano s.d. [1931].

MUSSOLINI, Benito, *Discorsi del 1926*, Alpes, Milano 1927

NAKOV, Andréi, *Kazimir Malevich. Catalogue raisonné*, Adam Biro, Paris 2002.

NEBBIA, Ugo, *Sul movimento pittorico contemporaneo*, in «Emporium», Bergamo, a. LIX, n. 351, marzo 1924, pp. 175-193.

– *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in «Emporium», vol. LXII, n. 367, luglio 1925, pp. 17-36.

– *La XVI Biennale Veneziana. Primo sguardo d'orientamento - Preludio nella Mostra teatrale - L'Ottocento postumo e vivente - Tra l'incalzare del novecentismo - L'arte straniera*, in «Resto del Carlino», Bologna, 3 maggio 1928.

– *La XVII Biennale di Venezia II*, in «Emporium», vol. LXXI, n. 426, giugno 1930.

– *La XVII^a Biennale di Venezia. IV. Gli stranieri*, in «Emporium», vol. LXXII, n. 430, ottobre 1930, pp. 219-240.

– *La diciottesima Biennale. Gli italiani*, in «Emporium», vol. LXXV, n. 450, giugno 1932, pp. 352-353.

– *La diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in «Emporium», vol. LXXIX, n. 474, giugno 1934, pp. 323-410.

– *La XXII Biennale d'Arte a Venezia*, in «Emporium», a. XLVI, n. 7, luglio 1940.

NEGRI, Antonello, *Il Futurismo e la guerra*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 351-360.

NEPPI, Alberto, *Alla vigilia dell'inaugurazione della XVII Biennale di Venezia*, in «Il Lavoro Fascista», 3 maggio 1930.

– *Esemplari pittorici che hanno voce e respiro*, in «Il Lavoro Fascista», 20 agosto 1930.

NEZZO, Marta, *Ogetti e le prime Biennali di Maraini: spunti per una ricerca*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 14, Atti della Giornata di studio (Venezia, Palazzo Querini, 14 dicembre 2004), a cura di G. Dal Canton, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2005, pp. 47-57

NICODEMI, Giorgio, *Artisti contemporanei: Gino Severini*, in «Emporium», Bergamo, a. XLVI, n. 6, giugno 1940, pp. 281-290.

Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio - 16 giugno 2013), a cura di F. Mazzocca, Silvana editoriale-Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, Cinisello Balsamo-Forlì 2013.

Nuovi archivi del futurismo. Cataloghi di esposizioni, a cura di E. Crispolti, De Luca - CNR Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 2010.

OJETTI, Ugo, *La XVI Biennale a Venezia. La mostra della pittura dell'800*, in «Corriere della Sera», 3 maggio 1928.

– *La XVI Biennale a Venezia. L'Europa vicina e lontana*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1928.

– *Pittori italiani*, in «Corriere della Sera», Milano, 3 giugno 1934.

– *Domande. La Mostra dei Cinquanta*, in «Corriere della Sera», Milano 4 luglio 1937.

OLIVIER, Fernande, *Picasso e i suoi amici*, Donzelli, Roma 2000.

ORAZI, Vittorio [A. Prampolini], *Esame sintetico della XVI Biennale d'Arte a Venezia. Scultura - Mostra del teatro - Disegni e Acqueforti - Arti decorative*, in «L'Impero», Roma, 30 maggio 1928.

– *L'arte straniera alla XVI Biennale Veneziana. (Servizio particolare de "L'Impero")*, in «L'Impero», Roma, 7 giugno 1928.

– *Bilancio di valori della pittura italiana*, in «Cronaca Prealpina», Varese, 15 novembre 1932.

– *La XIX Biennale di Venezia. Si segna il passo*, in «Cronaca Prealpina», Varese, 27 maggio 1934.

– *La XIX Biennale veneziana. I padiglioni stranieri*, in «Stile Futurista», Torino, luglio 1934.

– *La scultura italiana. Gli Artisti futuristi*, in «Cronaca Prealpina», Varese, 21 luglio 1934.

– *La Scultura italiana alla XIX Biennale di Venezia*, in «Provincia di Como», 7 agosto 1934.

– *Bilancio dell'arte straniera alla Biennale di Venezia*, in «La Gazzetta di Messina», 21 settembre 1934.

– *Alla XVI Biennale Veneziana. Arte e artisti stranieri*, in «Brillante», Roma, 5 ottobre 1928.

– *Luci ed ombre dell'arte straniera*, in «Corriere Emiliano», Parma, 19 ottobre 1934.

– *La XX Biennale d'Arte a Venezia. Caratteri e aspetti*, in «Cronaca Prealpina», Varese, 31 maggio 1936.

– *Il Regime per le Arti. I compiti della Biennale veneziana*, in «Provincia», Padova, 29 giugno 1936.

– *La XX Biennale d'Arte a Venezia. I Futuristi*, in «Cronaca Prealpina», Varese, 9 settembre 1936.

– *Alla Biennale di Venezia. L'arte egiziana*, in «Meridiano di Roma», 25 settembre 1938.

Oswaldo Peruzzi. Attraverso e dopo il futurismo, catalogo della mostra (Livorno 1998), a cura di E. Crispolti, Debatte Otello, Livorno 1998.

Padova tra le due guerre, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 19 novembre - 18 dicembre 1988), a cura di C. Munari, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Padova 1988.

PALADINI, Vinicio, *Arte nella Russia dei soviet. Il padiglione dell'U.R.S.S. a Venezia*, La Bilancia, Roma 1925.

PALLUCCHINI, Rodolfo, *Significato e valore della «Biennale» nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'Unità d'Italia*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 155-188

PALMA, Cristina, *Riviste dei GUF e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

PANDOLFI, Simona, *Carlo Carrà: l'arte "costruttiva" italiana contro il "decorativismo" di Parigi*, in «Storia dell'Arte», a. XLIII, n. 131, gennaio-marzo 2012, pp. 119-142.

Pannaggi e l'arte meccanica futurista, catalogo della mostra (Macerata 1995), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1995.

PAPINI, Roberto, *La Mostra del Novecento*, in «Emporium», vol. LXIII, n. 374, febbraio 1926.

Parole e immagini futuriste dalla Collezione Wolfson, catalogo della mostra (New York, New York University - Casa Italiana Zerilli, Marimò, 20 febbraio - 15 marzo 2001; San Francisco, Museo ItaloAmericano, 10 maggio - 8 luglio 2001; Genova, Palazzo Ducale, Liguria Spazio Aperto, 23 novembre - 22 dicembre 2001), a cura di S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone, Mazzotta, Milano 2001.

PASI, Marco, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Annali 25 Esoterismo*, Einaudi, Torino 2010.

PASSAMANI, Bruno, *Di Bosso futurista*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano 1976.

PASSARELLA, Ottorino L., *Arte italiana alla XX Biennale*, in «Il Gazzettino di Venezia», 7 giugno 1936.

PAVOLINI, Corrado, Pavolini, *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Garzanti, Bologna 1926.

– *La XXV* [sic!] *Biennale veneziana*, in «Il Tevere», 26 aprile 1926.

– *La XVI Biennale Veneziana*, in «Il Tevere», 3 maggio 1928.

Peintres futuristes italiens, catalogo della mostra (Paris, Galerie 23, 27 dicembre 1929 - 9 gennaio 1930), Paris 1929.

PENSABENE, Giuseppe, *La razza e le arti figurative*, Cremonese, Roma 1939.

– *La XX Biennale a Venezia. Nel padiglione italiano altri pittori*, in «Il Tevere», 12 giugno 1936.

PEROSIN, Mauro, *Per una biblioteca di immagini del moderno. Storia, ruoli e usi della fotografia d'arte dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia (1946-1958)*, tesi di dottorato, Scuola di Dottorato in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari - IUAV, XXV ciclo, rel. F. Castellani, L. Corti, 2015.

PETROCCHI, Francesca, *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Archivio Guido Izzi, Roma 1997.

– *Arte e scienza in F. T. Marinetti*, in *Lingua e retorica futurista nei testi di F.T. Marinetti*, a cura di A. Lo Giudice, F. Petrocchi, Istituto di Skriptura, Bruxelles 1998, pp. 177-190.

PETRUCCI, Claudia, *L'ultima fase pittorica di Renato Di Bosso*, in «Civiltà veronese», a. 2, n. 4, febbraio 1986, pp. 83-86.

PIERSENSINI, Edoardo, *Filippo Tommaso Marinetti e Mario Menin*, in «Storia dell'Arte», a. XLI, n. 127 (n.s. 27), settembre-dicembre 2010, pp. 153-181.

PIRANI, Federica, *«I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi». La contrastata presenza futurista all'Exposition des Arts Décoratifs del 1925*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 67, 1999, pp. 39-50.

PIVATO, Stefano, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2007.

PODESTÀ, Attilio, *La ventitreesima Biennale veneziana*, in «Emporium», Bergamo, vol. XLVIII, n. 8, agosto 1942.

PRAMPOLINI, Enrico, [I. Pannaggi, V. Paladini], *L'arte meccanica. Manifesto futurista*, in «Noi», a. I, maggio 1923, p. 1.

– *L'arte futurista italiana esclusa dalla XIV Biennale veneziana. La protesta di Marinetti alla presenza del Re*, in «Noi», a. I, s. II, nn. 6-9, Roma 1924, p. 12.

– *I pittori futuristi alla XV Biennale d'arte di Venezia*, in «L'Impero», 5 maggio 1926.

– *I Futuristi Italiani alla XV Biennale Veneziana*, in «Le Tre Venezie», supplemento al numero di maggio, Venezia 1926.

– Prampolini, *La sala de "L'appel de l'Italie" alla XVII Biennale d'Arte di Venezia. Conversando con Waldemar George. Le dichiarazioni di De Chirico e Savinio*, in «La Nuova Italia», Paris, 22 aprile 1930.

– *I futuristi alla XVII Biennale Veneziana. 100 opere - 40 artisti - la sala Prampolini*, in «L'Impero d'Italia», Roma, 18 maggio 1930.

– *Fernand Léger*, in «La Gazzetta del Popolo», 31 marzo 1931.

– *Mimetismo di guerra e arte astratta*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 17 novembre 1939.

Prampolini dal futurismo all'informale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992), a cura E. Crispolti, Edizioni Carte segrete, Roma 1992.

QUERCI, Eugenia, *Alice Warder Garrett: una ambasciatrice per l'arte*, in «Storia dell'Arte», Roma, n. 108, 2004, pp. 125-157.

RAILING, Patricia, WALLIS, Caroline, *Alexandra Exter paints. 1910-1924*, Artists Bookworks, Forest Row 2011.

RAYNAL, Maurice, *Archipenko. Avec 36 reproductions en phototypie*, Editions De Valori Plastici, Roma 1923.

Renato di Bosso aerofuturista, testi di G. Anselmi *et alii*, Edizioni della Vita Nova, Verona 2006.

Renato di Bosso aeroscultore, aeropittore e aerosilografo futurista, testi di F.T. Marinetti, s.l, s.d. [Verona, Tip. Albarelli Marchesetti, 1941].

RÉPACI, Luigi, *XXIII Biennale di Venezia. Gli italiani*, in “L’Illustrazione italiana”, Milano, 21 giugno 1942.

Ricostruzione futurista dell’universo, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980), a cura di E. Crispolti, Museo Civico, Torino 1980.

RIZZO, Pippo, *Il Padiglione del bianco e nero e del futurismo italiano alla XX Biennale d’arte a Venezia*, in «L’Ora», 18 giugno 1936.

RODRIGUEZ, Jean-François, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l’Italia*, Cleup, Padova 1993.

– «Me voici à Rome...». *Echi futuristi del soggiorno romano di Picasso e Cocteau nel 1917*, in Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, T. CLVII (1998-1999), Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, Venezia 1999, pp. 1-88.

– *Artisti russi alla XII Biennale (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerebzova alla mostra individuale di Alessandro Archipenko*, in *Quaderni della donazione Eugenio da Venezia*, 14, Atti della Giornata di Studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 2004), Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2005, pp. 33-45.

ROCHAT, Giorgio, *Le guerre italiane 1935-1943. Dall'impero d'Etiopia alla disfatta*, Einaudi, Torino [2005] 2008.

ROMANELLI, Giandomenico, *Gustav Klimt: Giuditta II. Un ritorno annunciato*, Marsilio, Venezia 2012.

ROMANO, Giuseppe Volpi, *Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Bompiani, Milano 1979.

– *Giuseppe Volpi*, Marsilio, Venezia 1997.

RUSSOLO, Luigi, *Al di là della materia. Alla ricerca del vero. Alla ricerca del bello. Alla ricerca del bene*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1938.

– *Al di là della materia. Alla ricerca del vero, alla ricerca del bello, alla ricerca del bene*, Ferriani, Milano [1938] 1961 (II ed.).

SACCHINI, Paolo, *Regina Bracchi. Dagli esordi al Secondo Futurismo*, Scripta, Verona 2013.

– *L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta*, in «Ricerche di S/Confine», 2010, pp. 95-117.

SALADIN, Paolo Alcide, *Il pittore futurista Nicolay Diulgheroff*, in «Il Giornale d'avanguardia», settembre 1928.

SALARIS, Claudia, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Editori Riuniti, Roma 1985.

– *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

SALVAGNINI, Sileno, *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in «Italia contemporanea», 173, dicembre 1988, pp. 5-21.

– *Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-1932*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 4, a cura di V. Baradel, G. Dal Canton, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1998, pp. 49-56.

– *Il sistema delle arti in Italia 1919-1942*, Minerva, Bologna 2000.

SANGUINETI, Edoardo, *La guerra futurista*, in «Quindici», n. 14, dicembre 1968 (ora in Id., *Ideologia e linguaggio* (1978), a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001).

SANSONE, Luigi, *Joseph Stella e i rapporti con i futuristi italiani*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 613-629.

SAPORI, Francesco, *La XII mostra d'arte a Venezia. II. La scultura straniera*, in «Emporium», vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920.

SARAZANI, Fabrizio, *L'ultimo doge. Vita di Giuseppe Volpi di Misurata*, Edizioni del Borghese, Milano 1972.

SARFATTI, Margherita, Sarfatti, *Dux*, Mondadori, Milano 1926.

– *L'arte e il fascismo*, in *La civiltà fascista. Illustrata nella dottrina e nelle opere*, a cura di G.P. Pomba, Utet, Torino 1928, pp. 211-219.

– *Scuola di Parigi e pittori francesi a Venezia. Gli stranieri alla XVI Biennale*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», A. VI, n. 8, Agosto 1928.

– *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese editore, Roma 1930.

– *La diciottesima Biennale a Venezia*, in «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», giugno 1932.

SARTORI, Cesare, *Giuseppe Volpi di Misurata e i rapporti finanziari del gruppo Sade con gli U.S.A (1918-1930)*, in «Ricerche storiche», a. 9, n. 2-3, maggio-dicembre 1979, pp. 376-438.

SARTORIS, Alberto, *Gerardo Dottori. Futurista. Pitture dal 1908 al 1968 con uno scritto dell'artista*, Arte moderna italiana N. 55, a cura di G. Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1968.

SAVINIO, Alberto, *Secondo sguardo alla Biennale*, in «Oggi», Milano, 22 giugno 1940.

SCHETTINI, Alfredo, *La XVII Biennale d'arte di Venezia*, in «Roma», Napoli, 21 giugno 1930.

SCHIAFFINI, Ilaria, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Silvana, Cinisello Balsamo 2002.

SCHNAPP, Jeffrey, *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996.

SCUDIERO, Maurizio, LEIBER, David, *Depero futurista & New York. Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Longo Editore, Rovereto 1986.

– Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Egon, Rovereto 2009.

SERRA, Maurizio, *L'esteta armato. Il poeta-condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Il Mulino, Bologna 1990.

– *La ferita della modernità. Intellettuali, totalitarismo e immagine del nemico*, Il Mulino, Bologna 1992.

– *Al di là della decadenza. La rivolta dei moderni contro l'idea della fine*, Il Mulino, Bologna 1994.

Sessanta opere del maestro dell'aeropittura, catalogo della mostra (Roma, Galleria Russo, 5 - 28 febbraio 2015), a cura di S. Ventura, Palombi, Roma 2015.

SETTIS, Salvatore, *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002.

– *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014.

SEVERINI, Gino, *L'arte d'avanguardia*, in «Noi», a. III, n. 5-7, gennaio 1919.

– *L'arte d'avanguardia*, in «Noi», a. II, n. 2-4, febbraio 1918, p. 15; Id., *L'arte d'avanguardia*, in «Noi», a. III, n. 5-7, gennaio 1919.

SINI, Carlo, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

SIRONI, Mario, *Pittura in mostra*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», a. XII, n. 7, luglio 1934.

– *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Feltrinelli, Milano 1980.

SOFFICI, Ardengo, *Cubismo e futurismo*, Libreria della Voce, Firenze 1914.

– *Primi principi di una estetica futurista*, Vallecchi, Firenze 1920.

SPADINI, Pasqualina, *Antonio Maraini: la gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato Nazionale fascista di Belle Arti. Primi risultati di una ricerca d'archivio*, in *E42 Utopia e scenario del regime, II Urbanistica, architettura e decorazione*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 261-265.

– *Antonio Maraini artista e critico del Ventennio*, in *Officina della critica. Libri cataloghi e carte d'archivio*, a cura di E. Di Majo, G. Rescigno, P. Rosazza Ferraris, Electa, Milano 1991, pp. 69-76.

STARR, Frederick S., *Il padiglione di Melnikov a Parigi. 1925*, Officina, Roma 1979.

STONE, Marla Susan, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.

– *Biennale di Venezia*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di V. Di Grazia, S. Luzzatto, vol. I, Einaudi, Torino 2002, pp. 162-164.

STORCHI, Simona, *Margherita Sarfatti and Il Popolo d'Italia: National Classicism between Tradition and Modernity*, in «Modern Language Review», vol. 108, part 4, October 2013, pp. 1135-1155.

STRINGA, Nico, *La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Electa, Milano 2008, pp. 655-670.

TAGLIAPIETRA, Franco, *Note su Giovanni Korompay inedito e sui futuristi veneti alle Biennali*, in *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 17, Atti della Giornata di Studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 2007), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2008, pp. 43-54.

Tato. Mostra personale di aeropitture futuriste di guerra, catalogo della mostra, OND Ministero dell'Aeronautica, Roma 1941.

TATO [G. Sansoni], *Tato racconTato da Tato*, Casa editrice Oberdan Zucchi, Milano 1941.

TERNOVETZ, Boris, *Padiglione dell'U.R.S.S. (Unione delle Repubbliche Soviettiste Socialiste)*, in *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1924. Catalogo*, catalogo della mostra (Venezia 1924), C. Ferrari, Venezia 1924 (IV ed.), pp. 222-225.

TOMASELLA, Giuliana, *La «militanza» futurista di Roberto Longhi*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 70, 1987, pp. 37-48.

– *Avanguardia in crisi nel dibattito artistico fra le guerre*, Cleup, Padova 1995.

– *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001.

– *La critica d'arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Electa, Milano 2008, pp. 499-536.

TORRIANO, Piero, *La XVIII Biennale veneziana. III. La pittura italiana*, in «Illustrazione Italiana», 10 luglio 1932.

TUSCANO, Stefano, *Futurismo e Fascismo - Equivoco degli «undici paladini»*, in «Il Perseo», n. 12, 15 giugno 1937.

Un gruppo futurista dell'Esposizione di Parigi, in «La Nuova Venezia», 15 agosto 1925.

Una conferenza di Waldemar George sugli “Appels d'Italie”, in «Gazzetta di Venezia», 6 maggio 1930.

Una lettera di Margherita Sarfatti per una intervista, in «Gazzetta di Venezia», 9 dicembre 1925.

Una vivace intervista con F.T. Marinetti. "La Guardia al Brennero" - L'Esposizione Biennale - La Metropolitana, in «Il Giornale del Veneto», [27 aprile 1926].

UGOLINI, Gherardo, *Fantasie sulla biennale veneziana*, in «Scuola italiana moderna», 5 settembre 1938.

URSO, Simona, *La formazione di Margherita Sarfatti e l'adesione al fascismo*, in «Studi Storici», a. 35, gennaio-marzo 1994, pp. 153-180.

– (ad vocem) Grassini, Margherita, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 703-707.

– *Margherita Sarfatti. Dal mito del dux al mito americano*, Marsilio, Venezia 2003.

VERSARI, Maria Elena, *The Style and Status of the Modern Artist: Archipenko in the Eyes of the Italian Futurists*, in *Alexander Archipenko Revisited: An International Perspective*, Atti del Congresso (New York, Cooper Union, 17 settembre 2005), a cura di D.A. Godberg, A. Keiser, Archipenko Foundation, Bearsville 2008, pp. 11-31.

– *I rapporti internazionali del futurismo dopo il 1919*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 577-606.

VALERI, Diego, *La XXIII Biennale veneziana. I. Gli italiani*, in «Le Tre Venezie», Venezia, Luglio 1942.

VAN DER BOSSCHE, Ceci n'est pas un futuriste. *L'impatto del futurismo in Belgio*, in *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del Convegno Internazionale (Princeton, Princeton University, 9-10 ottobre 2009), a cura di P. Frassica, Interlinea edizioni, Novara 2011, pp. 135-156.

Vedova Tintoretto, catalogo della mostra, (Venezia, Scuola Grande di San Rocco, 24 maggio - 3 novembre 2013), a cura di G. Celant, S. Cecchetto, Marsilio, Venezia 2013.

Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale - Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno - 15 ottobre 1995), a cura di J. Clair, G. Romanelli, Fabbri, Milano 1995.

VON FALKENHAUSEN, Susanne, *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943*, Haag und Herchen, Frankfurt 1979.

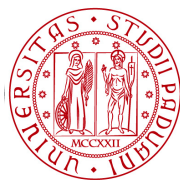
WIELAND, Karin, *Margherita Sarfatti. L'amante del Duce*, UTET, Torino 2006.

ZANI, Luciano, *Fascismo e comunismo: rivoluzioni antagoniste*, in *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di E. Gentile, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 191-228.

ZANZI, Emilio, *Novecentisti di tutto il mondo alla XVI Biennale di Venezia*, in [«Gazzetta del Popolo», 3 maggio 1928].

– *Gl'italiani alla XIX Biennale di Venezia*, in «Gazzetta del Popolo», 12 maggio 1934.

ZOPPI GARAMPI, Silvia, *La materia, la teoria, la poesia*, in *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2009), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 473-489.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Dottorato di Ricerca in:

Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali

CICLO XXVIII

TOMO II

***I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di
Venezia (1926-1942)***

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Elena Francesca Ghedini

Supervisor: Ch.ma Prof.ssa Giuseppina Dal Canton

Ch.ma Prof.ssa Giuliana Tomasella

Dottorando: Alberto Cibir

NORME REDAZIONALI DELL'APPARATO ICONOGRAFICO

L'apparato iconografico segue un ordine cronologico in base all'edizioni delle Biennali. Ogni manifestazione presenta poi gli autori in ordine alfabetico. La numerazione delle figure adotta la stessa dei cataloghi delle Biennali nelle edizioni riportate in bibliografia. La lettera dell'alfabeto che precede il numero della figura corrisponde all'anno della manifestazione:

A 1926

B 1928

C 1930

D 1932

E 1934

F 1935

G 1936

H 1938

I 1940

L 1942

Nell'edizione del 1942 le figure indicate con la sigla AER sono state esposte nel padiglione della Regia Aeronautica.

Le opere non esposte alle Biennali hanno invece una numerazione progressiva non preceduta da lettere dell'alfabeto. L'asterisco * indica la non perfetta coincidenza delle opere con la numerazione dei cataloghi delle Biennali a causa dell'identità dei titoli. Un punto di domanda tra parentesi quadre [?] equivale a un'identificazione dubbia.



Fig. A 1
AZARI FEDELE
Prospettive di volo, 1926
XV BIENNALE 1926

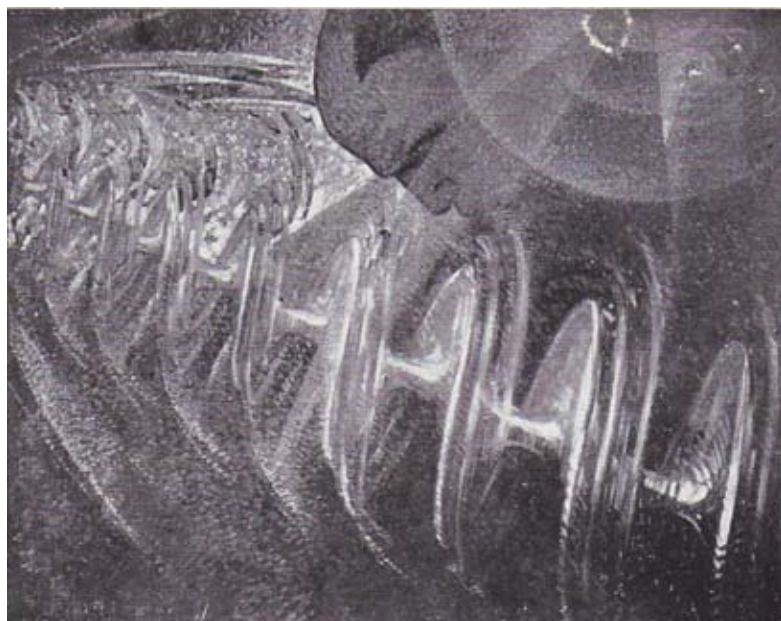


Fig. A 4
 BALESTRIERI LIONELLO
Penetrazione
 XV BIENNALE 1926

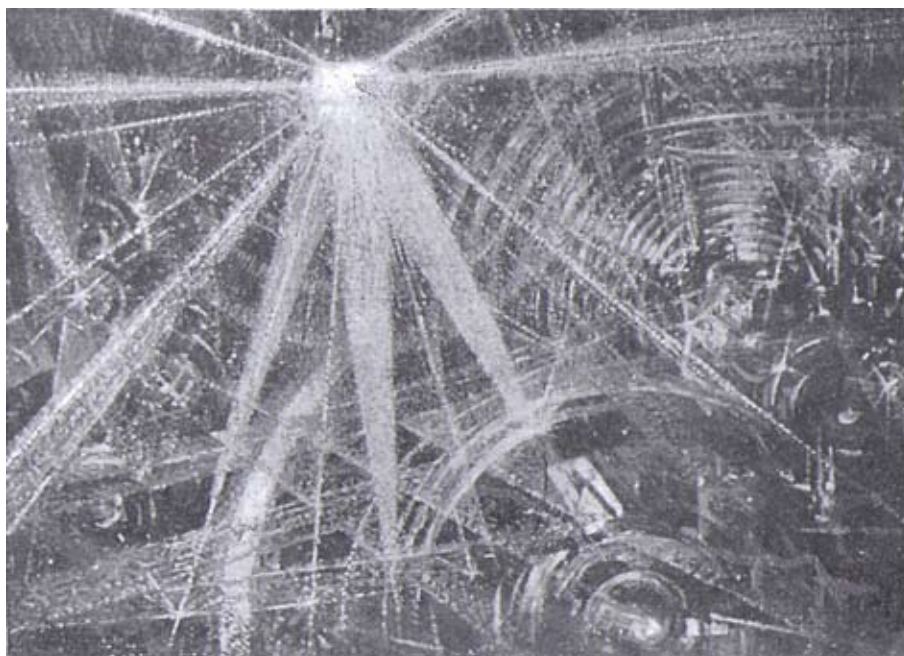


Fig. A 3
 BALESTRIERI LIONELLO
L'officina
 XV BIENNALE 1926

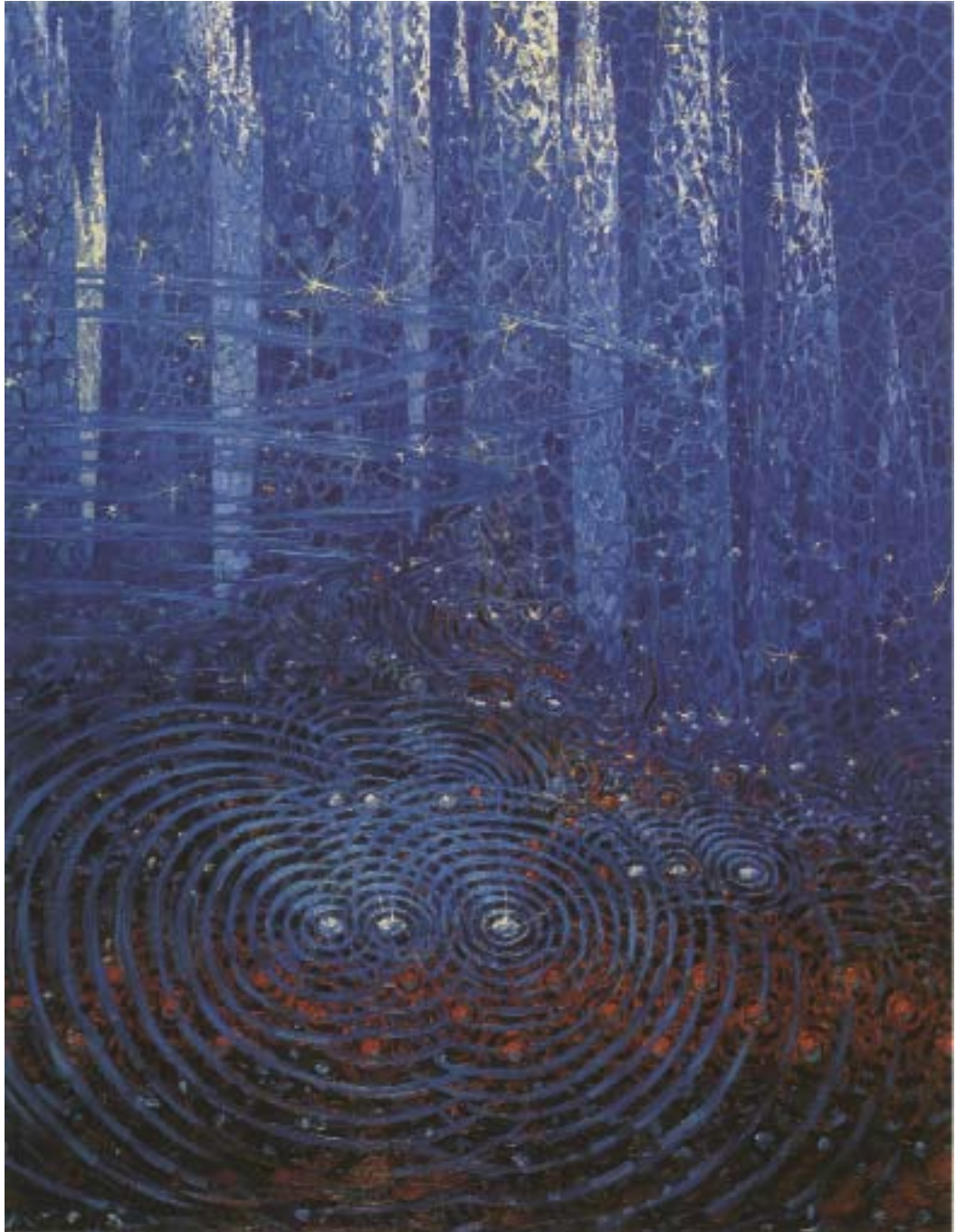


Fig. A 2

BALESTRIERI LIONELLO

Sensazione musicale, 1925-1926

XV BIENNALE 1926



Fig. A 7
BALLA GIACOMO
Numeri innamorati, 1920-1923
XV BIENNALE 1926



Fig. A 5
BALLA GIACOMO
S'è rotto l'incanto, 1922
XV BIENNALE 1926

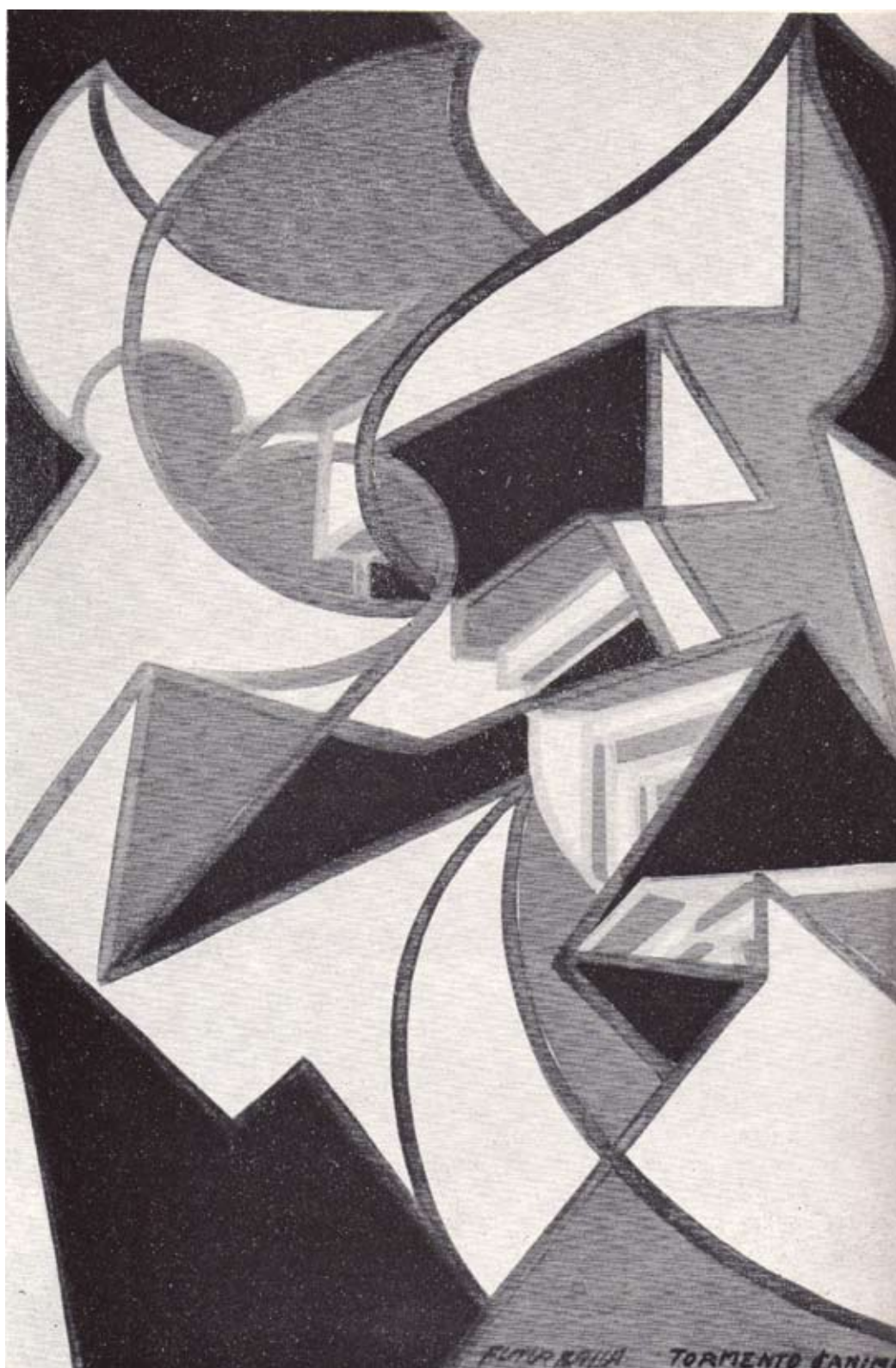


Fig. A 8
BALLA GIACOMO
Tormento, 1925-1926
XV BIENNALE 1926

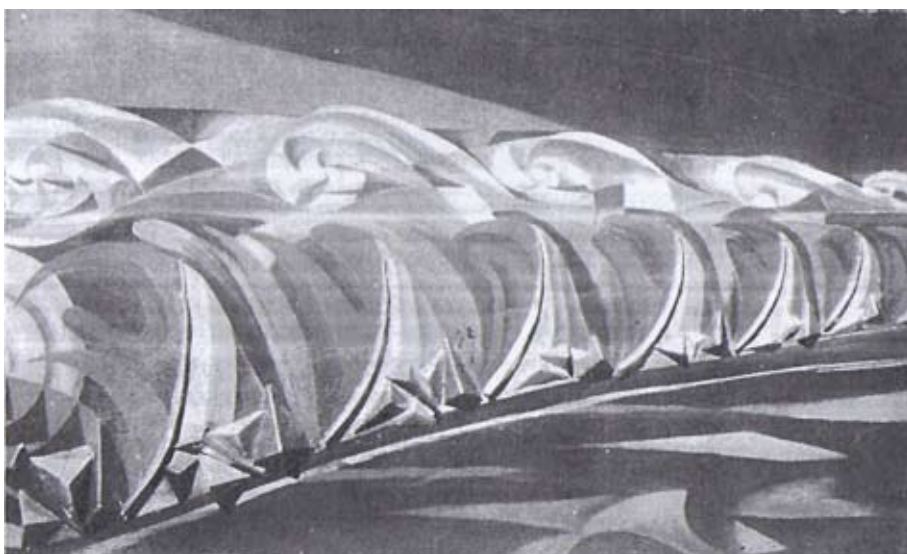


Fig. A 10
 BENEDETTA (Benedetta Cappa)
Luci e rumori di un treno notturno
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 9
 BENEDETTA (Benedetta Cappa)
Velocità di Motoscafo, 1923-1924
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 12
CAVIGLIONI ANGELO
Sintesi di paesaggio
XV BIENNALE 1926

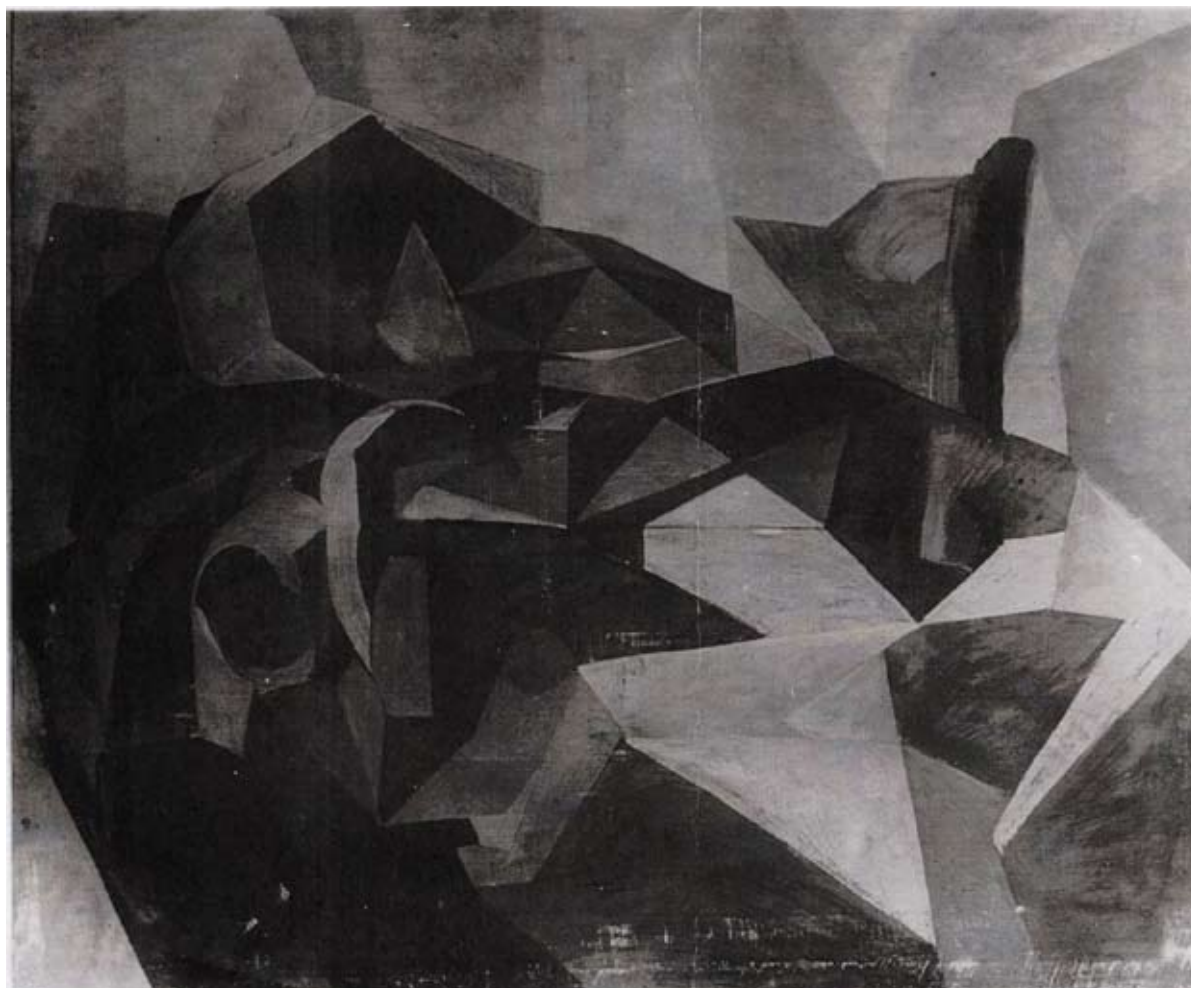


Fig. A 13
CAVIGLIONI ANGELO
Stazione ferroviaria - (sensazione dinamica)
XV BIENNALE 1926



Fig. A 14 a
CORONA VITTORIO
La caduta delle stelle
XV BIENNALE 1926



Fig. A 14
CORONA VITTORIO
Armature d'amore
XV BIENNALE 1926



Fig. A 15 b
 DEPERO FORTUNATO
Bitter Campari, 1926
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 15 c
 DEPERO FORTUNATO
L'uomo dai baffi, 1924-1925
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 15
 DEPERO FORTUNATO
Umanità d'acciaio, 1926
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 15 a
 DEPERO FORTUNATO
Radio incendio, 1926
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 43

DEPERO FORTUNATO

Guerra-festa, 1925

XV BIENNALE 1926

Fig. A 44
 DEPERO FORTUNATO
Velocità moderne, 1925
 XV Biennale 1926



Fig. A 44 [a]
 DEPERO FORTUNATO
Velocità moderne [particolare]
 XV Biennale 1926



Fig. A 45 a
 DEPERO FORTUNATO
Il Brennero, 1925-1926
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 45
 DEPERO FORTUNATO
Giovinezza, 1925-1926
 XV BIENNALE 1926

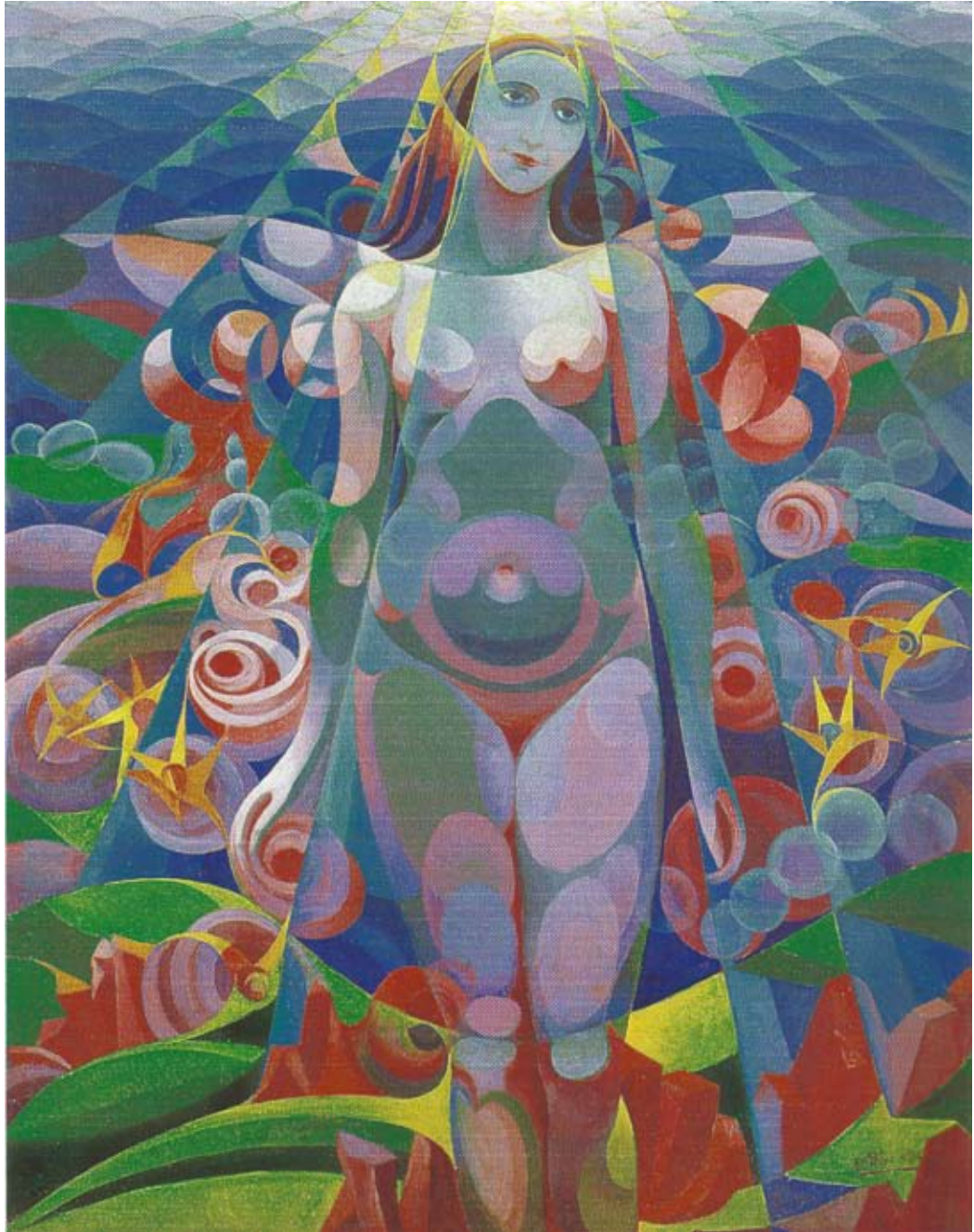


Fig. A 16
DOTTORI GERARDO
Flora, 1925
XV BIENNALE 1926



Fig. A 17
DOTTORI GERARDO
Incendio-città, 1925-1926
XV BIENNALE 1926

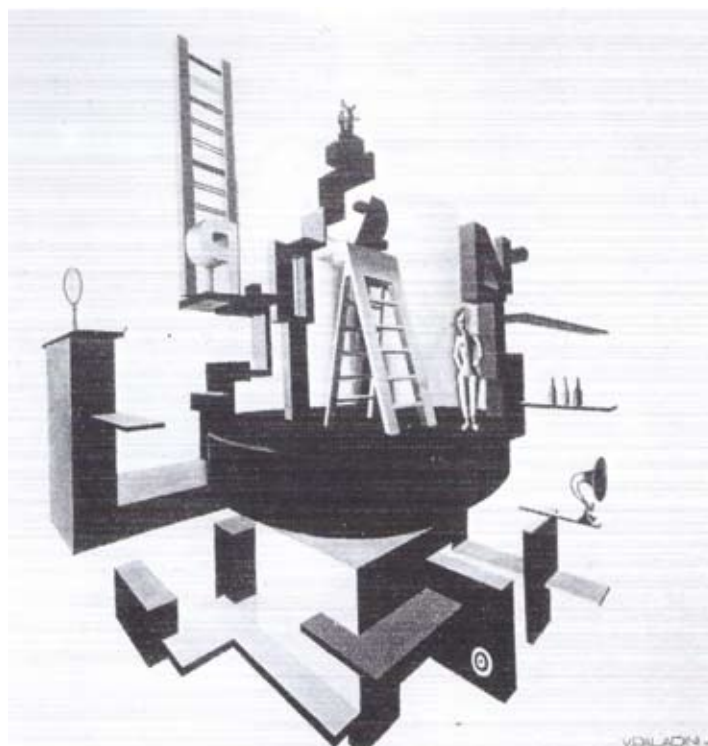


Fig. A 21
PALADINI VINCIO
Equilibrismi, 1926
XV BIENNALE 1926



Fig. A 22

PANNAGGI IVO

Funzione architettonica «H03», 1926

XV BIENNALE 1926



Fig. A 23

PANNAGGI IVO

Funzione architettonica «3U», 1926

XV BIENNALE 1926



Fig. A 25
PANNAGGI IVO
Il costruttore, 1926
XV Biennale 1926



Fig. A 41

PANNAGGI IVO

Derivazione plastica da Bottiglie, Bicchiere, Ambiente, 1926

XV BIENNALE 1926



Fig. A 30
PRAMPOLINI ENRICO
Architettura femminile, 1924 ca.
XV BIENNALE 1926



Fig. 1

PRAMPOLINI ENRICO

Menschliche Architektur [sic!], 1922 ca
Tratto da «Der Futurismus», n. 1, maggio 1922, p. 3.

Fig. 2

ARCHIPENKO ALEXANDER

Donna davanti allo specchio, 1916

Tratto da E. Wiese, *Alexander Archipenko*,
Klinkhardt, Lipsia 1923, p. XXIV

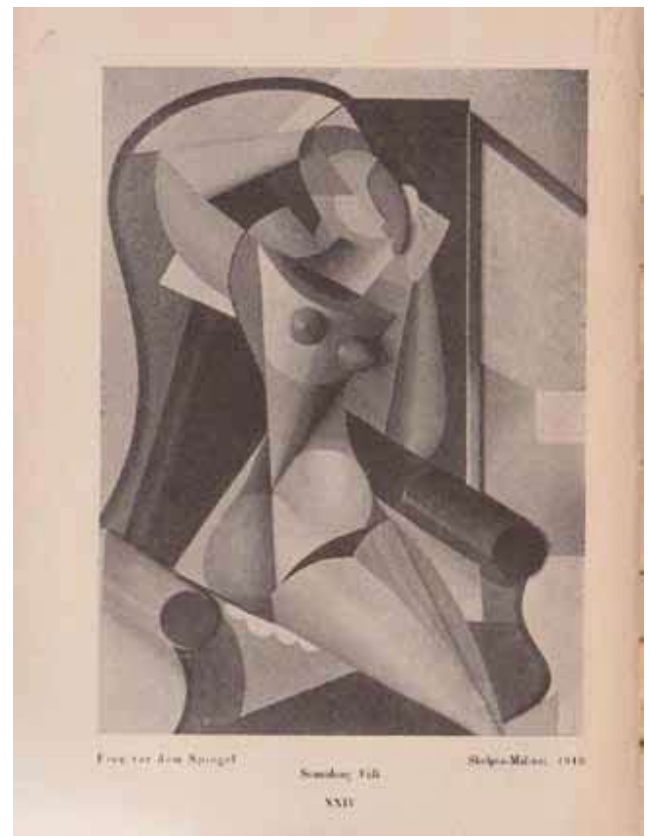




Fig. A 33
 PRAMPOLINI ENRICO
Marinetti (sintesi plastica), 1924
 XV BIENNALE 1926

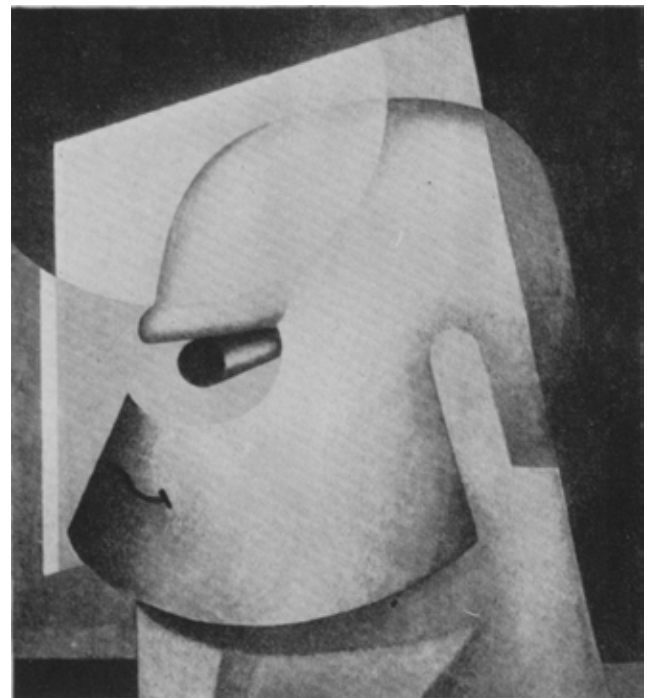


Fig. A 32
 PRAMPOLINI ENRICO
Mussolini (sintesi plastica)
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 56
PRAMPOLINI ENRICO
Pellicano distratto, 1925
XV BIENNALE 1926



Fig. A 57
PRAMPOLINI ENRICO
Ritmi infernali, 1923-1924
XV BIENNALE 1926



Fig. 3
 PRAMPOLINI ENRICO
Senza titolo
 XV BIENNALE 1926

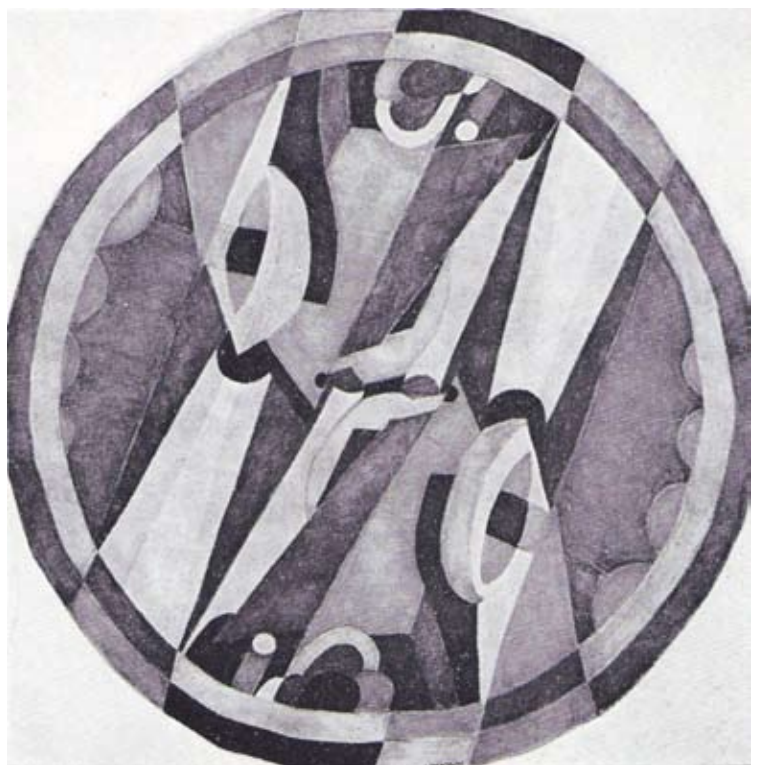


Fig. A 54
 PRAMPOLINI ENRICO
Ritmi di velocità, 1925 c.
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 31
PRAMPOLINI ENRICO
Danza meccanica, 1924
XV BIENNALE 1926



Fig. A 35
 RIZZO PIPPO
Futurismo e Fascismo, 1925-1926
 XV BIENNALE 1926



Fig. A 34
 RIZZO PIPPO
Lampi, 1926
 XV BIENNALE 1926



Fig. 4
Sala del «Futurismo italiano», Padiglione dell'Urss
XV BIENNALE 1926



Fig. 5
Sala del «Futurismo italiano», Padiglione dell'Urss
XV BIENNALE 1926



Fig. B 4
CORONA VITTORIO
Dinamismo aereo, 1927
XVII BIENNALE 1928



Fig. B 6
DAL MONTE MARIO GUIDO
Nevicata, 1928
XVI BIENNALE 1928



Fig. B 5
DAL MONTE MARIO GUIDO
Veglionissimo, 1928
XVI BIENNALE 1928



Fig. B 7
DIULGHEROFF NICOLAJ
Sintesi dello spirito umano, 1923
XVI BIENNALE 1928



Fig. B 10
FILLIA (Luigi Colombo)
Donna che legge
XVI BIENNALE 1928

Fig. B 11
FILLIA (Luigi Colombo)
Figura e ambiente
XVI BIENNALE 1928





Fig. B 14
MARASCO ANTONIO
Aeroplani, 1927-1928
XVI BIENNALE 1928



Fig. B 15
RIZZO PIPPO
Foot-ball
XVI BIENNALE 1928



Fig. B 18

VARVARO GIOVANNI

Città + Riflettori, 1927-1928

XVII BIENNALE 1928



Fig. 6
Copertina della rivista «Zenit»
Fondo Prampolini
Roma, Macro, CRDAV



Fig. 7
Opera di Kandinskij riprodotta nella
rivista «Zenit»
Fondo Prampolini
Roma, Macro, CRDAV



Fig. c 4
BALLA GIACOMO
Cagnolino al guinzaglio, 1912
XVII BIENNALE 1930

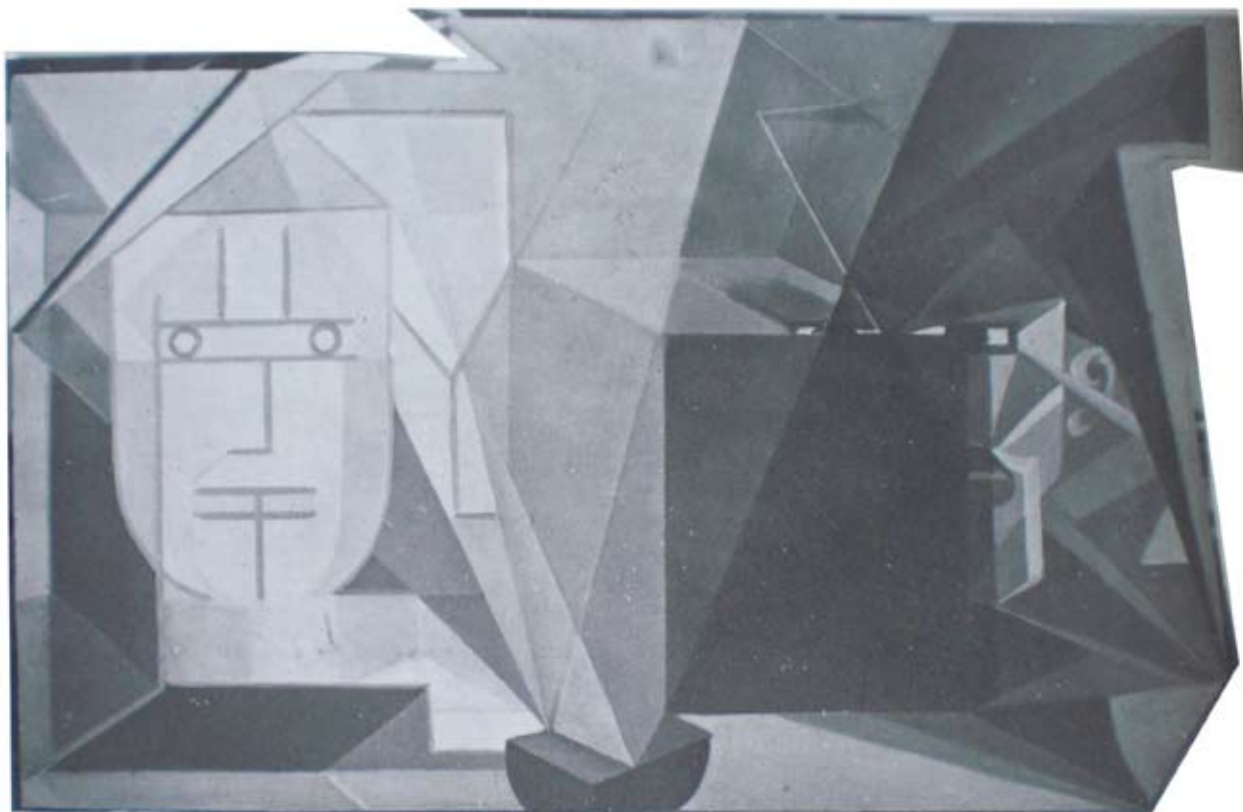


Fig. c 5
 BALLA GIACOMO
Sincero e falso, 1929
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 6
 BALLA GIACOMO
La signora Bionbruna, 1926
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 9
BENEDETTA (Benedetta Cappa)
Ritmi di rocce e mare, 1929
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 15
COCCHIA CARLO
I nuovi pugilatori, 1930
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 22

DIULGHEROFF NICOLAJ

Professore di meccanica razionale, 1930

XVII BIENNALE 1930

Fig. c 21

DIULGHEROFF NICOLAJ

Marinaio, 1929-1930

XVII BIENNALE 1930





Fig. c 23

DIULGHEROFF NICOLAJ

Realtà trascendente

XVII BIENNALE 1930



Fig. c 29
DOTTORI GERARDO
Lo stormo, 1930 c.
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 27 [a]
 DOTTORI GERARDO
Velocità - Trittico, 1925-1927
 XVII BIENNALE 1930

Fig. c 27 [b]
 DOTTORI GERARDO
Velocità - Trittico, 1925-1927
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 27 [c]
 DOTTORI GERARDO
Velocità - Trittico, 1925-1927
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 39
 FILLIA (Luigi Colombo)
Dramma , 1930
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 38
 FILLIA (Luigi Colombo)
Misteri d'ambiente, 1929
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 33
FILLIA (Luigi Colombo)
L'attesa, 1929
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 31
FILLIA (Luigi Colombo)
Simultaneità organizzata, 1929
XVII BIENNALE 1930

Fig. c 36
 FILLIA (Luigi Colombo)
Tendenze spirituali, 1929
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 35
 FILLIA (Luigi Colombo)
L'uomo e la donna
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 37
FILLIA (Luigi Colombo)
Gli sposi, 1930
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 41
FIOZZI ALDO
Bar
XVII BIENNALE 1930

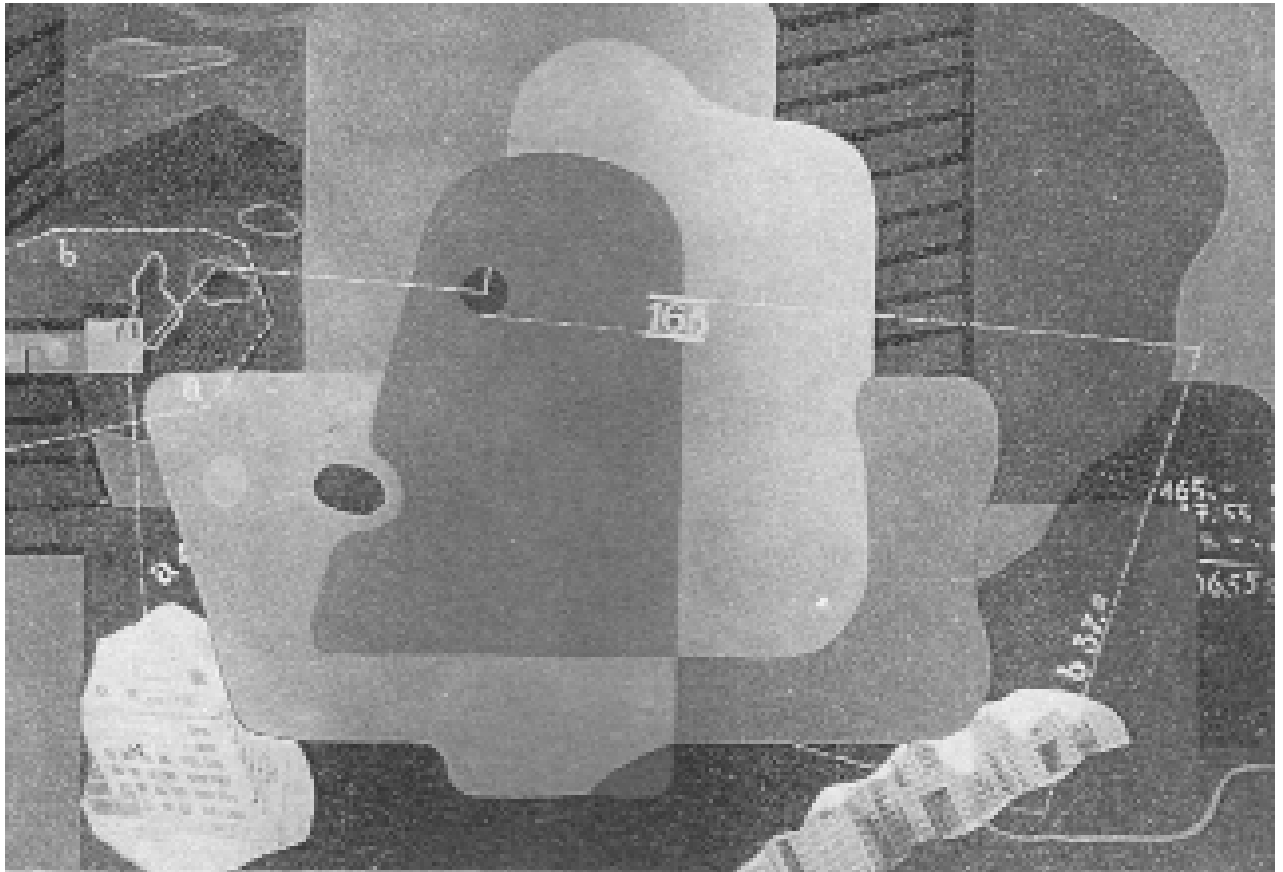


Fig. c 55 a
 ORIANI PIPPO
Ritratto di un geometra, 1929
 XVII BIENNALE 1930



Ritaglio tratto da «Sior Tonin Bona Grazia»,
Venezia, 25 ottobre 1930



Fig. c 54
ORIANI PIPPO
Ritratto Signorina B.B.
XVII BIENNALE 1930



Fig. 155
ORIANI PIPPO
Donna con anfora
XXII BIENNALE 1930

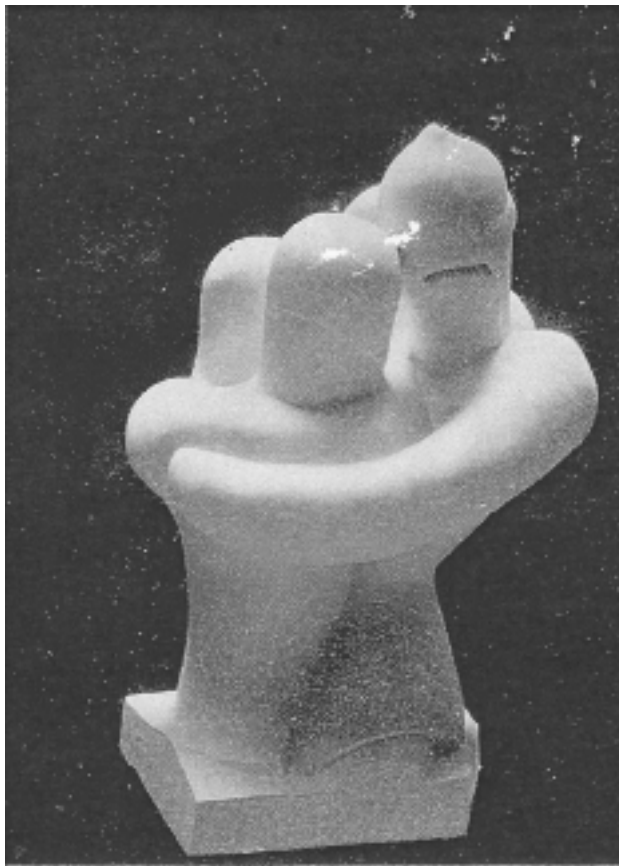


Fig. c 110
PEPE DIAZ
Disfatta
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 110 [a]
Ritaglio tratto da Giobia,
Futurismo passatista,
in «Lavoro», Genova,
11 settembre 1930



Fig. c 111
PEPE DIAZ
Il carico
XVII BIENNALE 1930

Fig. c 114 a
PEPE DIAZ
Donna 1929
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 112
PEPE DIAZ
Il bacio
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 68
PRAMPOLINI ENRICO
Mussolini, 1929 c.
XVII BIENNALE 1930

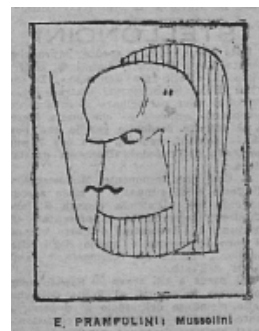


Fig. c 68 [a]
Ritaglio tratto da Giobia,
Futurismo passatista,
in «Lavoro», Genova,
11 settembre 1930



Fig. c 67
Ritaglio tratto da Giobia,
Futurismo passatista,
in «Lavoro», Genova,
11 settembre 1930

Fig. C 74
PRAMPOLINI ENRICO
Astronomia d'immagini, 1930 e 1949
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 69
 PRAMPOLINI ENRICO
Sintesi di Napoli, 1930 c.
 XVII BIENNALE 1930



Fig. c 64
 PRAMPOLINI ENRICO
Il palombaro delle nuvole, 1930 c.
 XVII BIENNALE 1930

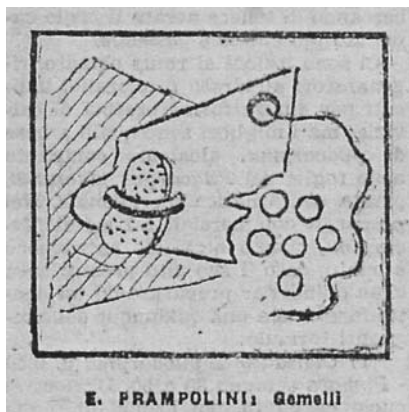


Fig. c 78
Ritaglio tratto da Giobia,
Futurismo passatista,
in «Lavoro», Genova,
11 settembre 1930

Fig. c 82
PRAMPOLINI ENRICO
Roger de Nerey, 1929 c.
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 83*
PRAMPOLINI ENRICO
Paesaggio femminile, 1928 c.
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 80
PRAMPOLINI ENRICO
Benedetta Marinetti, 1928
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 65
PRAMPOLINI ENRICO
Maternità, 1930
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 84*
PRAMPOLINI ENRICO
Paesaggio femminile, 1928
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 71*
PRAMPOLINI ENRICO
Paesaggio, 1929 c.
XVII BIENNALE 1930



Fig. C 62
PRAMPOLINI ENRICO
Itinerario plastico, 1929
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 63
PRAMPOLINI ENRICO
La fabbrica dell'emozione, 1930
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 116
ROSSO MINO
Architettura femminile, 1928
XVII BIENNALE 1930

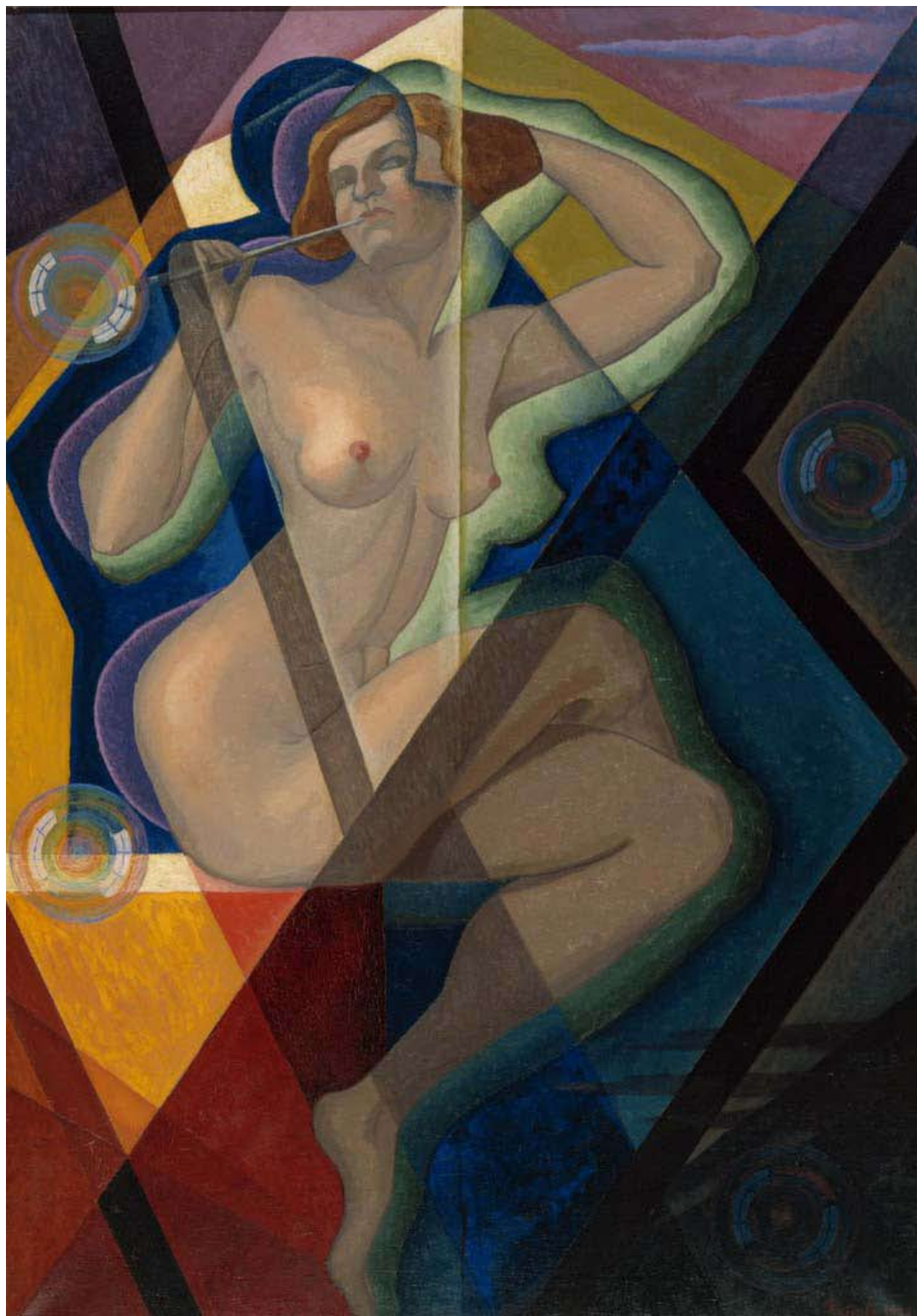


Fig. c 86
RUSSOLO LUIGI
Bolle di sapone, 1929
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 91
SALADIN PAOLO ALCIDE
Paesaggio
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 105
SOGGETTI GINO
Diva
XVII BIENNALE 1930

Fig. c 106
SOGGETTI GINO
Tre oche
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 104
SOGGETTI GINO
Meriggio miraggio
XVII BIENNALE 1930

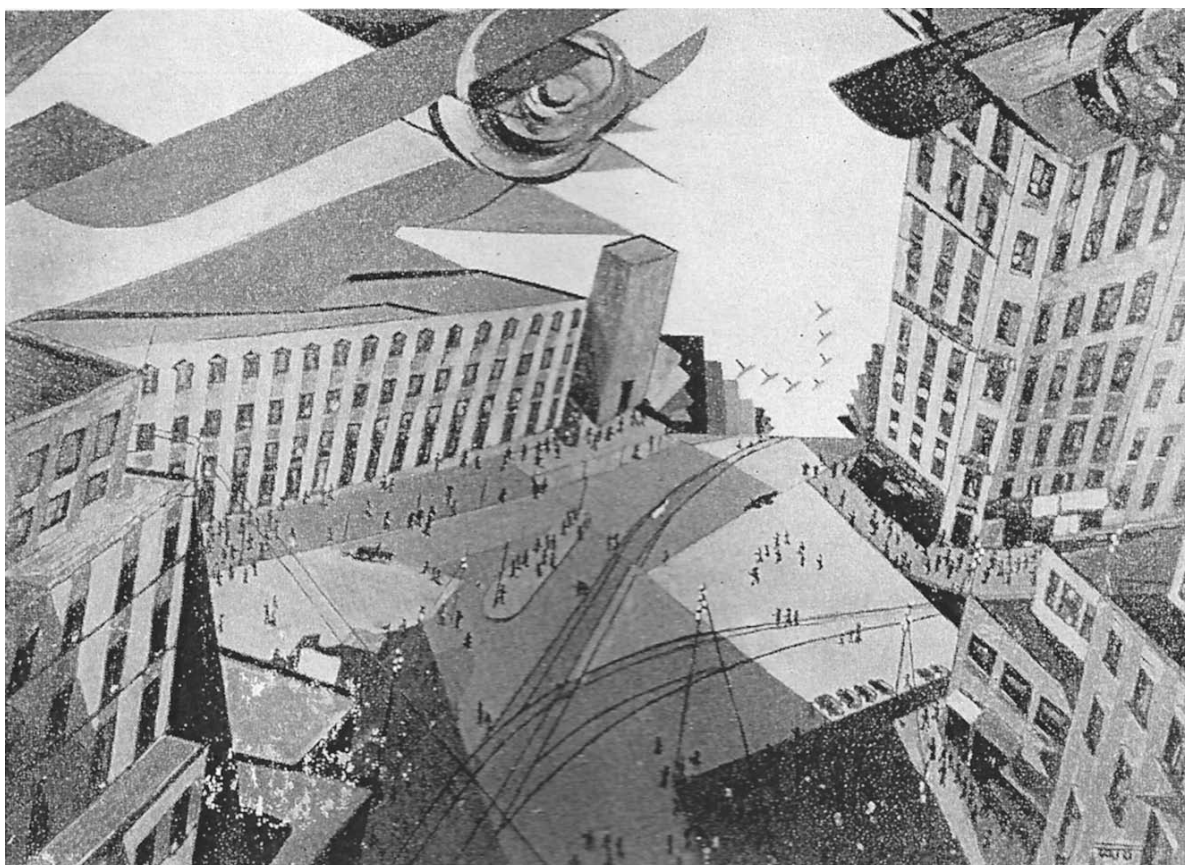


Fig. c 108
TATO (Guglielmo Sansoni)
Areoplani
XVII BIENNALE 1930



Fig. 8
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Porta sigarette in argento inciso
XVII BIENNALE 1930



Fig. 9
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Collana in Taiattite e argento
XVII BIENNALE 1930



Fig. 10
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Vetrina
XVII BIENNALE 1930



Fig. 11
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Medaglia con l'effigie del duce
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 122
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
La prua d'Italia
XVII BIENNALE 1930



Fig. 12
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Effigie del duce
XVII BIENNALE 1930

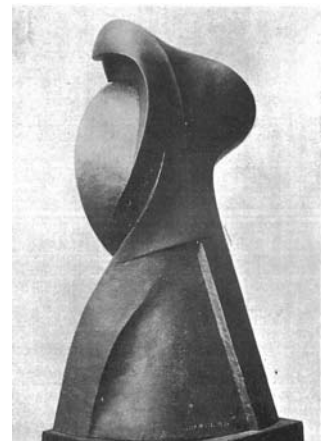


Fig. c 123
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Timoniere
XVII BIENNALE 1930



Fig. c 127
 THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Fienaiola
 XVII BIENNALE 1930



Fig. 13
 Ritaglio tratto da Gio-
 bia,
Futurismo pas-
satista, in «Lavoro», Genova,
 11 settembre 1930

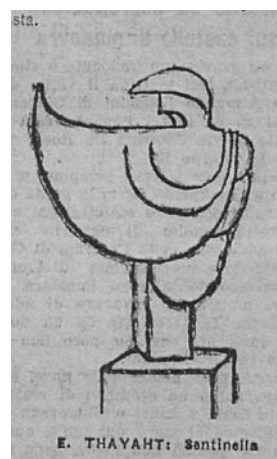


Fig. 14
 Ritaglio tratto da Gio-
 bia, *Futurismo pas-*
satista, in «Lavoro»,
 Genova,
 11 settembre 1930



Fig. c 126
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Violinista, 1927
XVII BIENNALE 1930



Fig. D 62
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Aerofecondità
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 67
 BENEDETTA (Benedetta Cappa)
Lirismo di volo
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 9
DEPERO FORTUNATO
Sassi di montagna
XVIII BIENNALE 1932

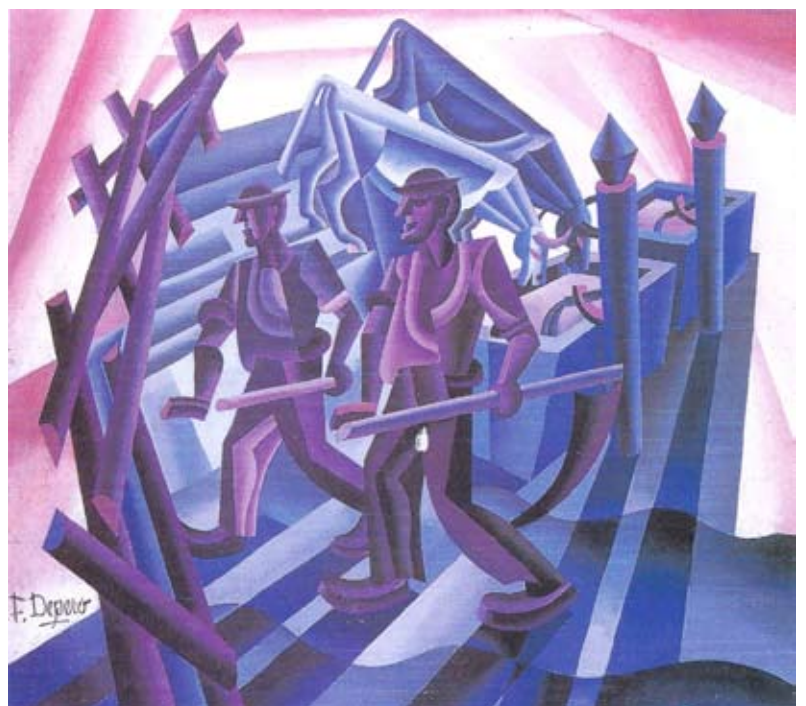


Fig. D 10
DEPERO FORTUNATO
Proiezione crepuscolare
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 5
DEPERO FORTUNATO
Elasticità di gatti
XVIII BIENNALE 1932

Fig. D 14
DEPERO FORTUNATO
Alto paesaggio d'acciaio, 1927
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 27
DEPERO FORTUNATO
Folla, ponti, fanali a New York
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 2
 DEPERO FORTUNATO
Dinamica e mimica di montagna, 1925-1926
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 3
 DEPERO FORTUNATO
Radioscopia alpestre
 XVIII Biennale 1932



Fig. D 4
 DEPERO FORTUNATO
Fulmine compositore, 1932
 XVIII BIENNALE 1932

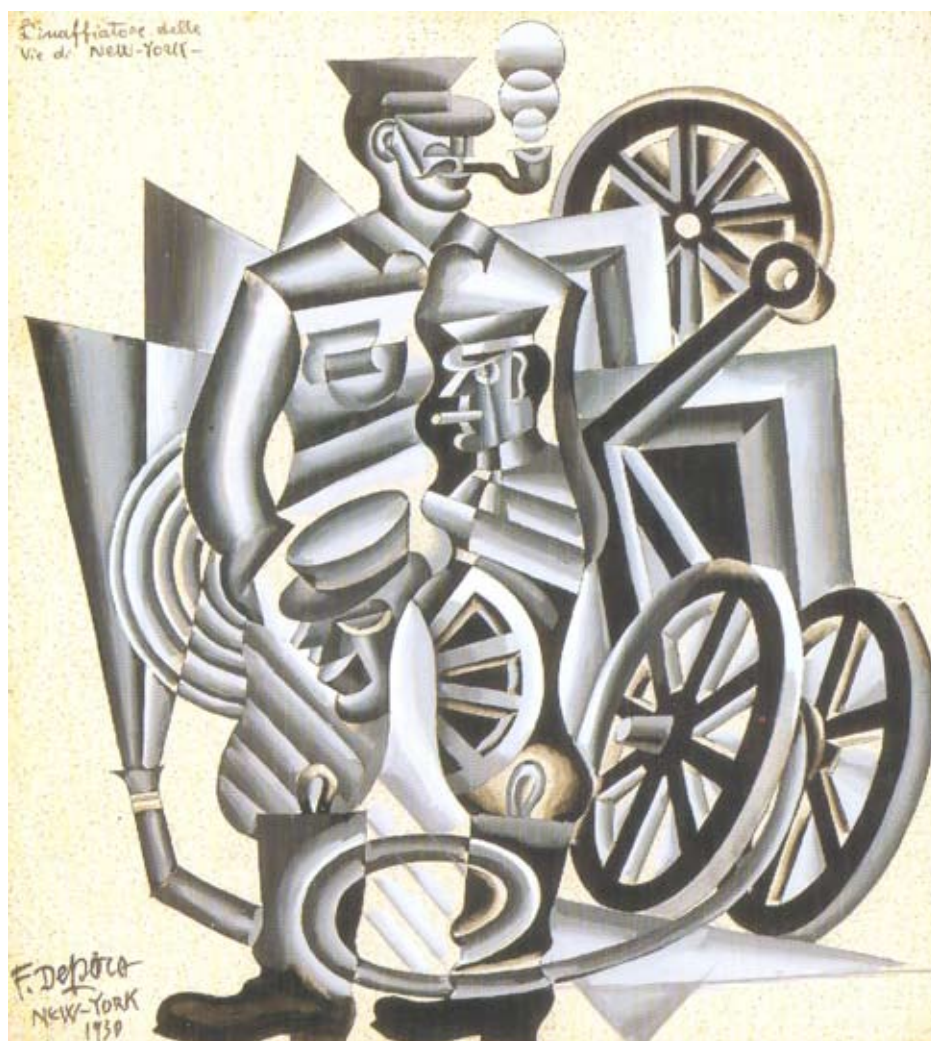


Fig. D 22
DEPERO FORTUNATO
Inaffiatore delle vie di New York, 1930
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 35
 DEPERO FORTUNATO
Sotto gli arcobaleni atlantici, 1930
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 11
 DEPERO FORTUNATO
Sintesi veneziana, 1932
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 15
DEPERO FORTUNATO
*Tronchi e legnaiolo - prospettiva
della luce*, 1926-1931
XVIII BIENNALE 1932

Fig. D 8
DEPERO FORTUNATO
Prismi lunari, 1931-1932
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 7
DEPERO FORTUNATO
Teste e travi, 1932
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 73

DOTTORI GERARDO

Ritratto aereo del futurista Mario Carli, 1931

XVIII BIENNALE 1932

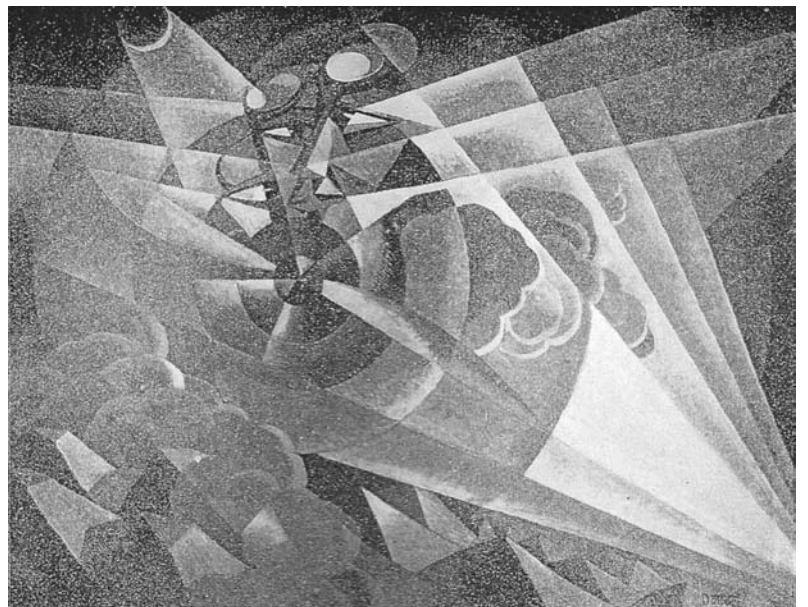


Fig. D 75

DOTTORI GERARDO

L'aviatore

XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 77
 DOTTORI GERARDO
Annunciazione in un tempio d'aria, 1932
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 76
 DEPERO FORTUNATO
Miracolo di luci volando, 1932
 XVIII BIENNALE 1932

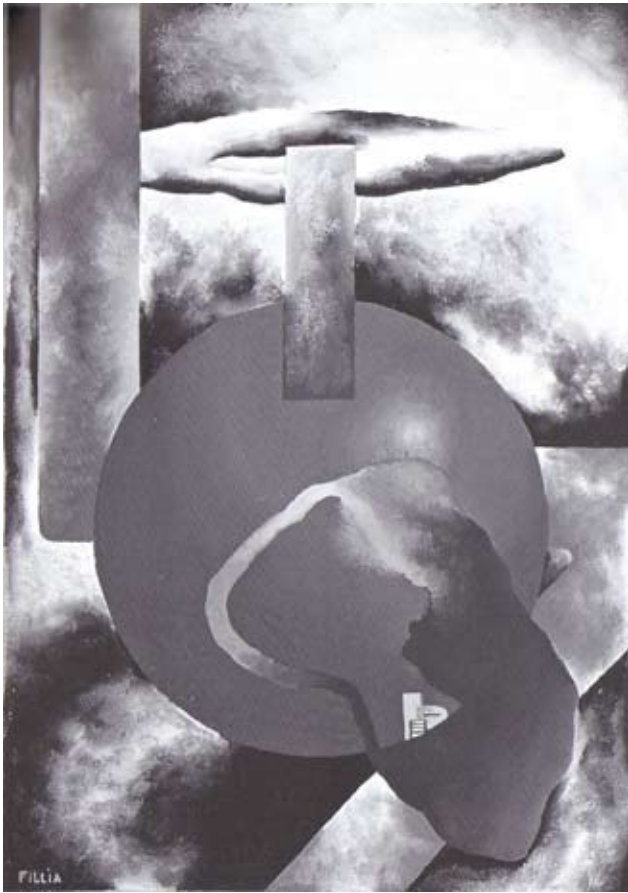


Fig. D 84
 FILLIA (Luigi Colombo)
Spiritualità aerea, 1930
 XVIII BIENNALE 1932

Fig. D 82
 FILLIA (Luigi Colombo)
Paesaggio italiano, 1930
 XVIII BIENNALE 1932





Fig. D 89
ORIANI PIPPO
Nascita della simultaneità
XVIII BIENNALE 1932

Fig. D 42
 PRAMPOLINI ENRICO
Il pilota dell'infinito, 1931-1932 c.
 XVIII BIENNALE 1932

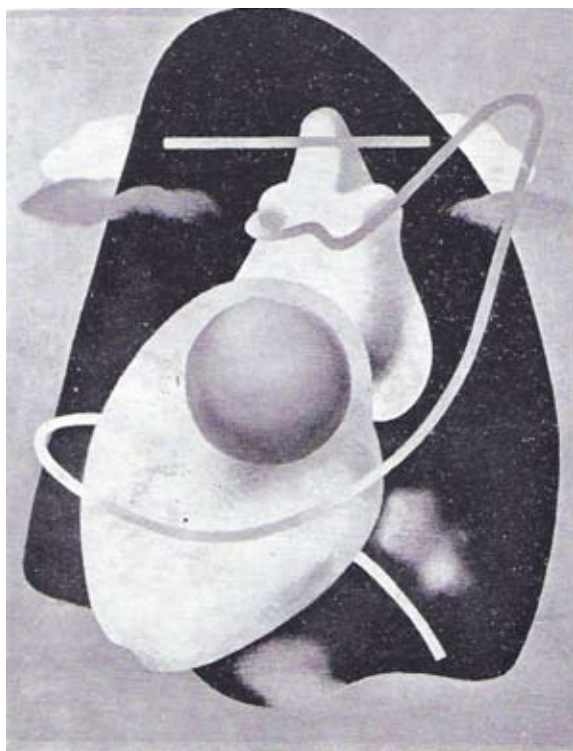
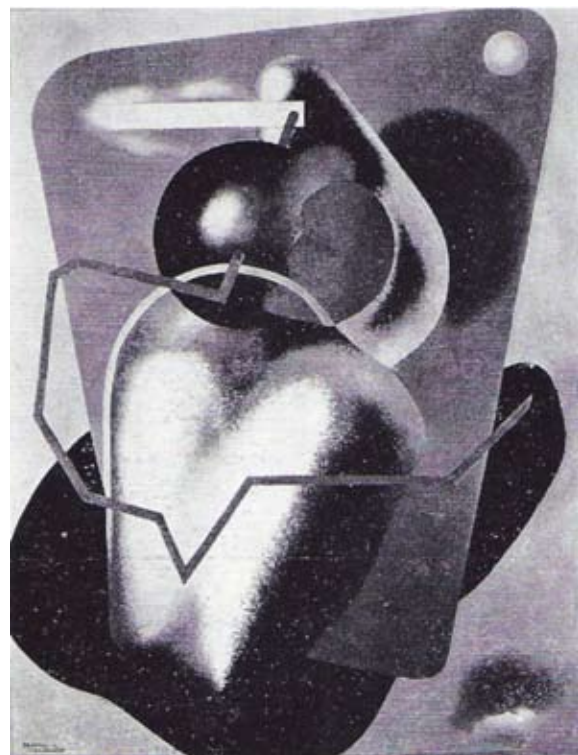


Fig. D 57
 PRAMPOLINI ENRICO
La madonna dell'aria, 1931-1932 c.
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 37
PRAMPOLINI ENRICO
Il sole tatuato, 1931
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 43
PRAMPOLINI ENRICO
Il seduttore di velocità, 1932
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 45

PRAMPOLINI ENRICO

Forme-forze nello spazio, 1932

XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 97 a
ROSSO MINO
La pianista, 1932
XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 93
TATO (Guglielmo Sansoni)
Paesaggio aereo
XVIII Biennale 1932

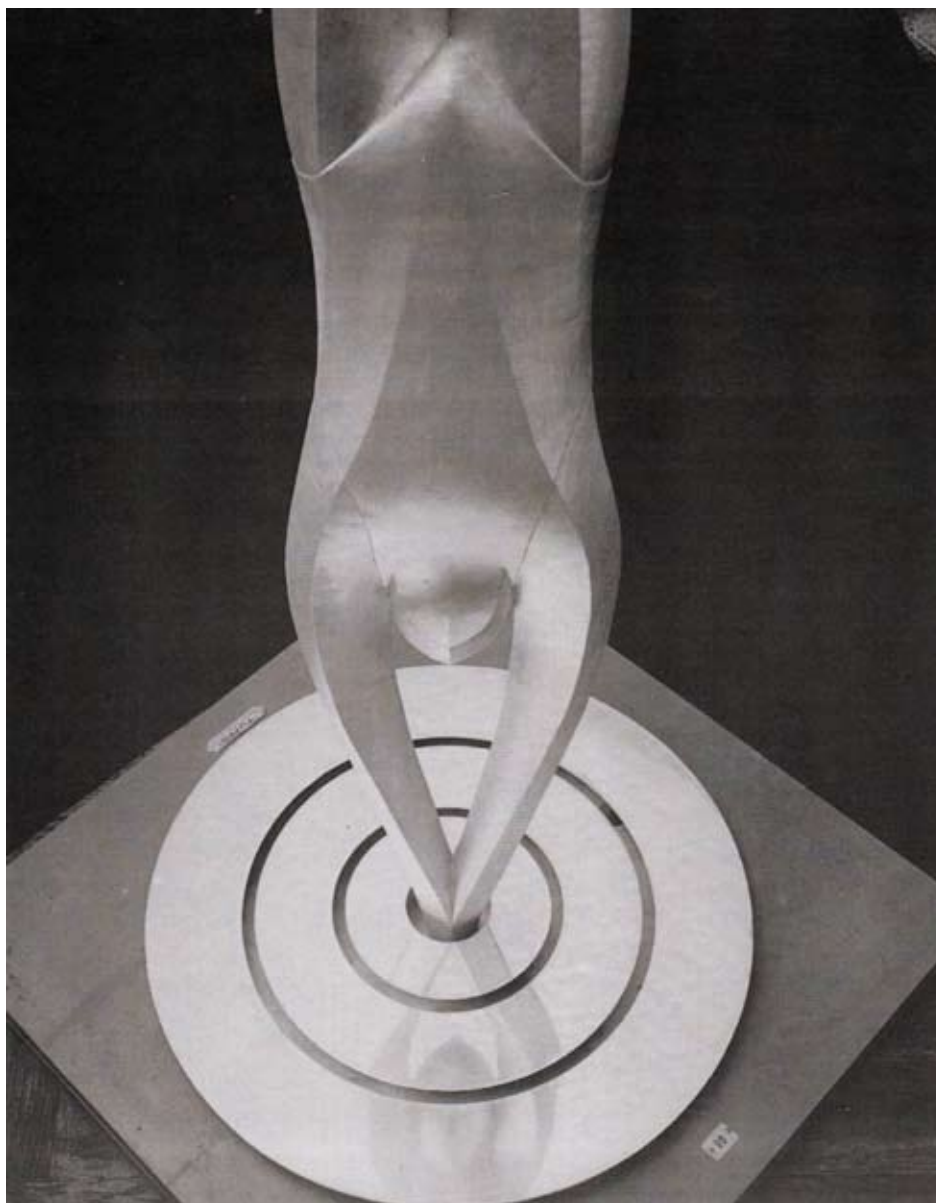


Fig. D 98
 THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Tuffo [particolare]
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. D 99
 THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Trittico dell'amicizia [particolare]
 XVIII BIENNALE 1932



Fig. E 6
BENEDETTA (Benedetta Cappa)
Elica-paesaggio in volo
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 6 a
 BONENTE NANNI
Lotta fra mezzi di locomozione
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 7
 BRUSCHETTI ALESSANDRO
Acrobazie tra le nubi
 XIX BIENNALE 1934

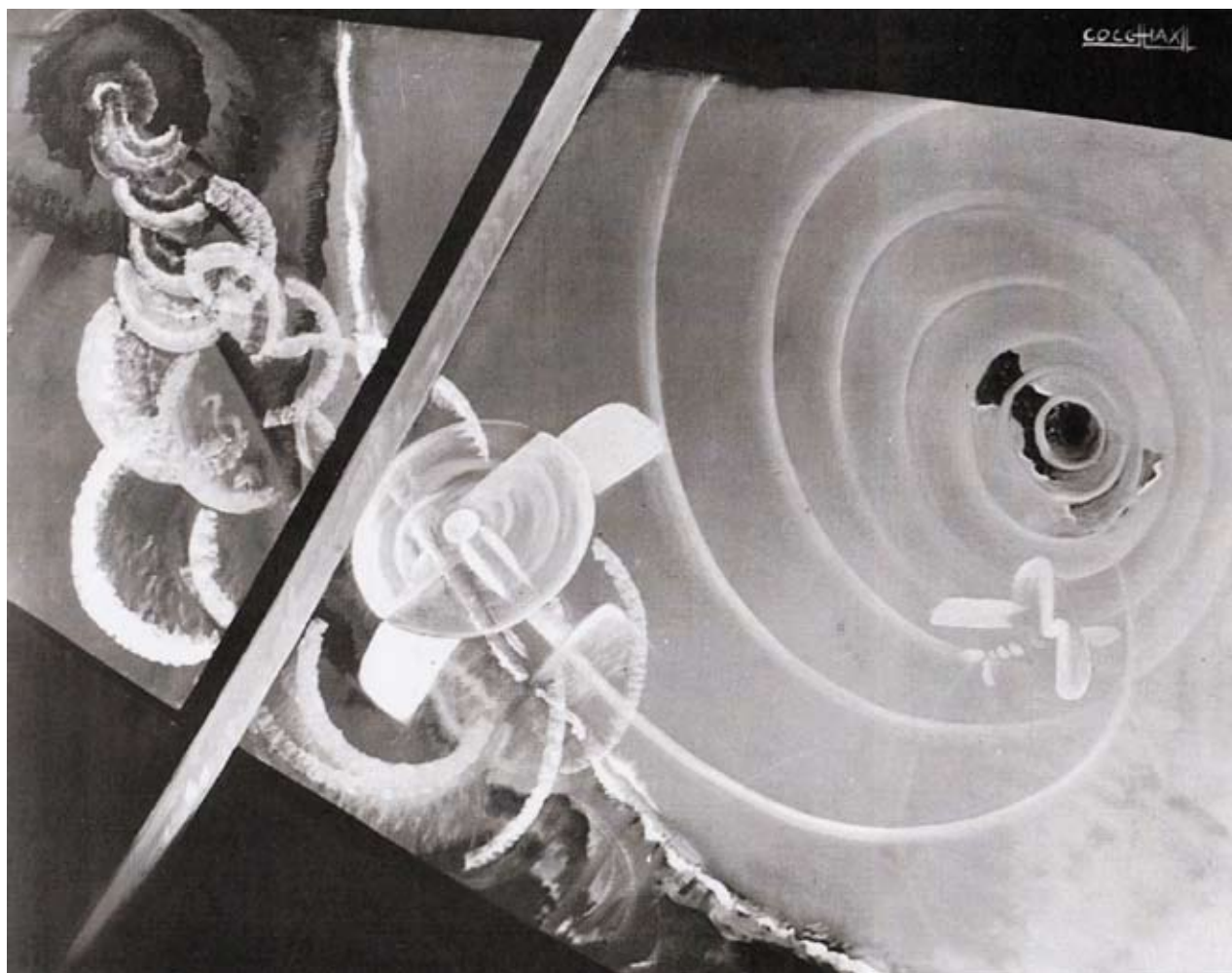


Fig. E 10

COCCHIA CARLO

Trapanando il mio cielo

XIX BIENNALE 1934

Fig. E 14
D'ANNA GIULIO
Amanti nello spazio
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 13
DAL BIANCO ARMANDO
Aeropittura "Radia"
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 15
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Aerovisioni sintetiche e simultanee del lago di Garda, 1934
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 16* [?]
 DIULGHEROFF NICOLAJ
Aeropittura
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 24
 DOTTORI GERARDO
Venezia - festa dall'alto
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 18
 DOTTORI GERARDO
Paese dall'alto, 1934
 XIX BIENNALE 1934

Fig. E 25
DOTTORI GERARDO
Sul lago, 1934
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 20
DOTTORI GERARDO
A 300 chilometri sulla città, 1934
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 28
 FILLIA (Luigi Colombo)
L'idolo del cielo, 1932
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 35
 FILLIA (Luigi Colombo)
Lerici - aeropittura
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 29
 FILLIA (Luigi Colombo)
Più pesante dell'aria, 1933-1934
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 27
 FILLIA (Luigi Colombo)
Divinità della vita aerea
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 32
FILLIA (Luigi Colombo)
Forme plastiche della sensibilità aerea
XIX BIENNALE 1934

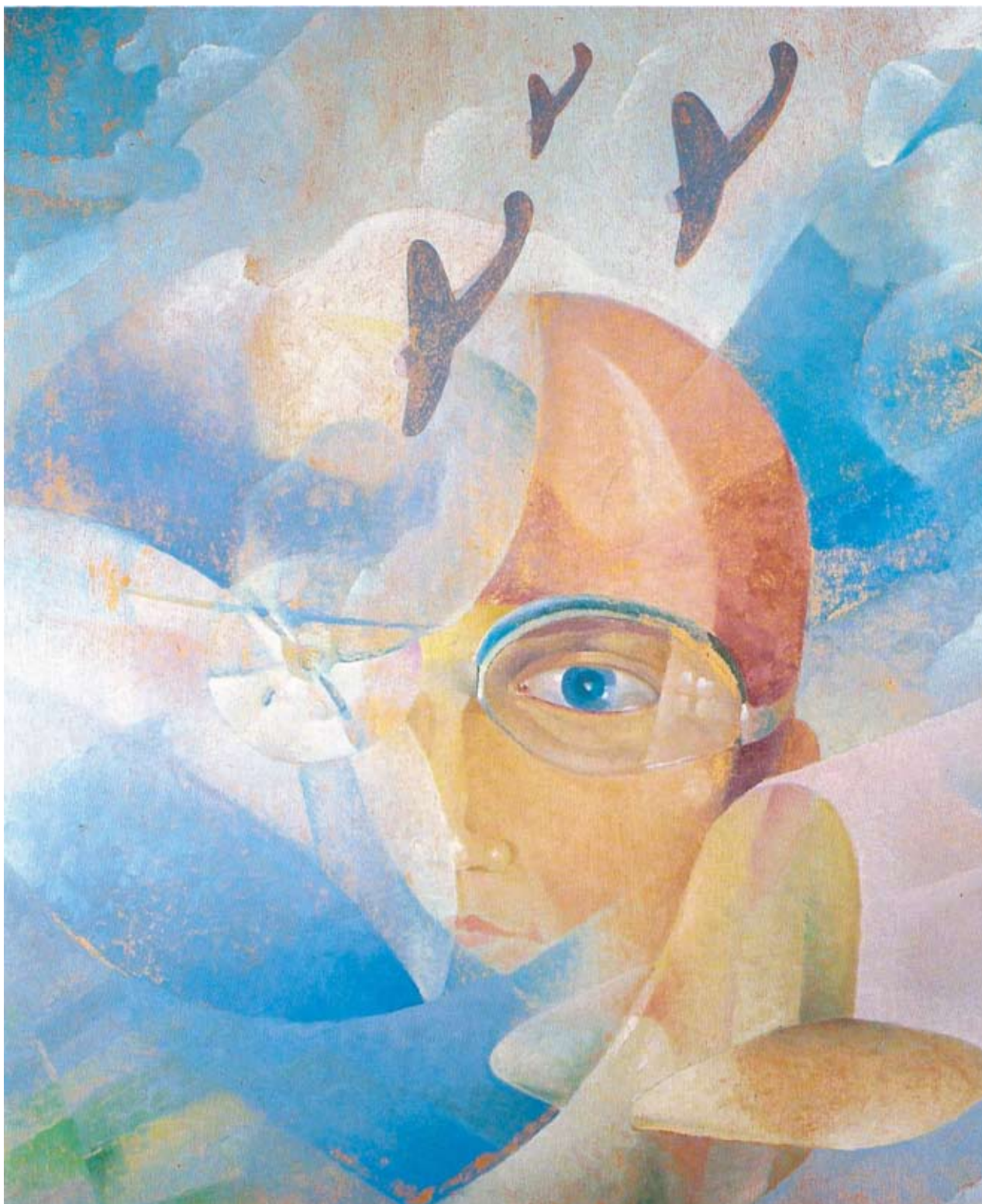


Fig. E 39
MARIOTTI BALDO
Ebbrezza di volo
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 40
MORI MARISA
Aeropittura
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 46
ORIANI PIPPO
Paesaggio interplanetario
XIX BIENNALE 1934

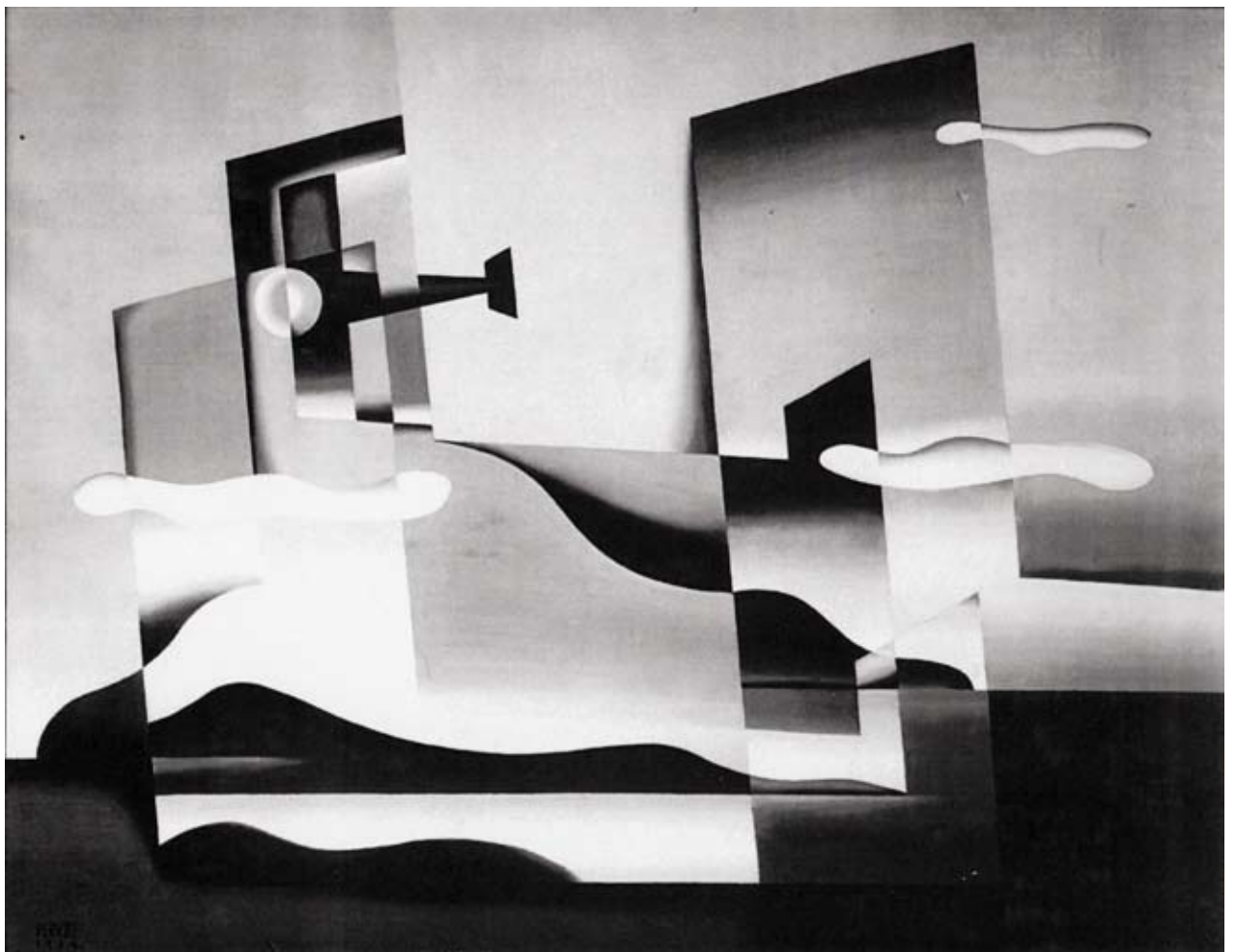


Fig. E 50
PERUZZI OSVALDO
Aeropittura
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 51
POZZO UGO
Voli sulla città nuova
XIX BIENNALE 1934

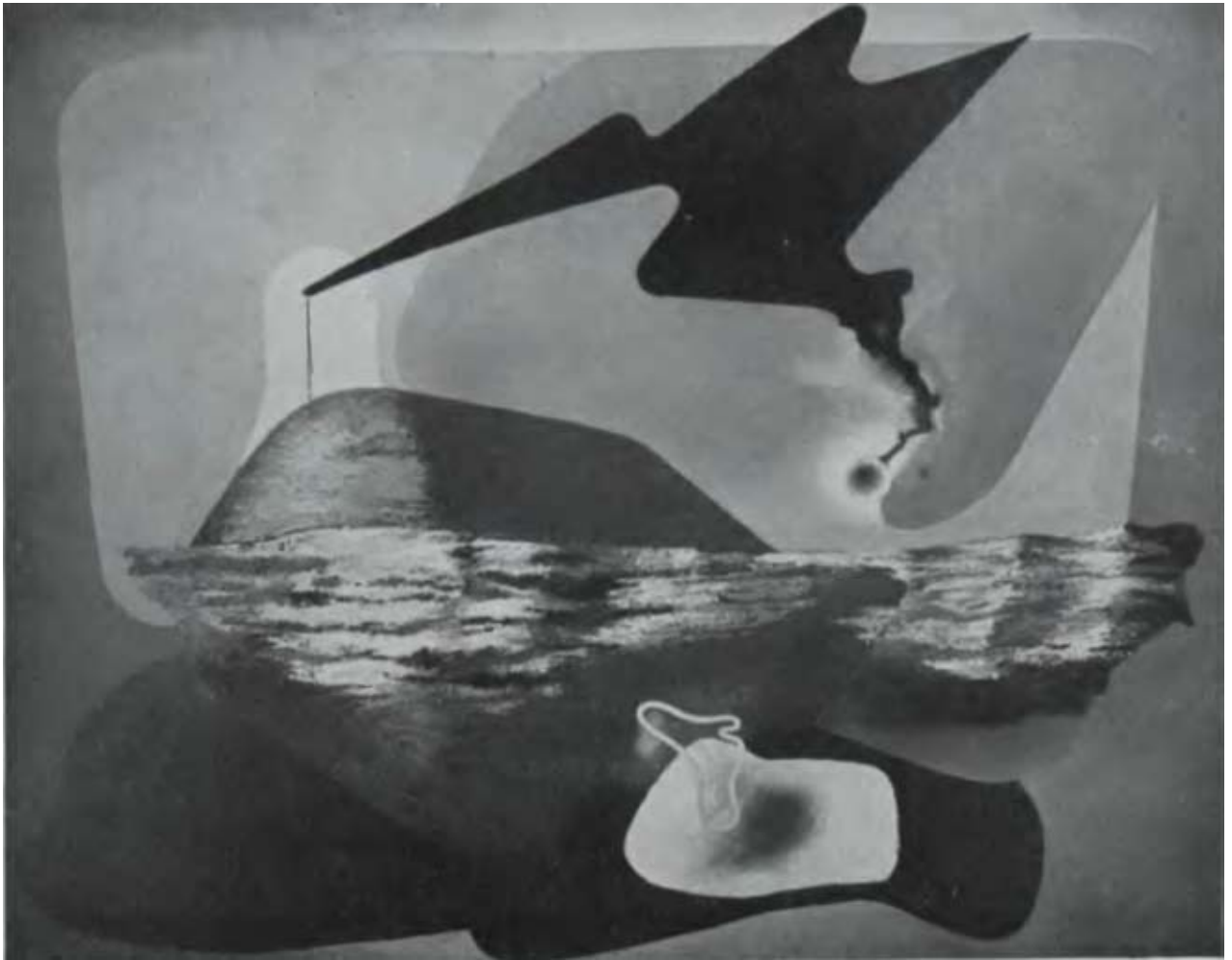


Fig. E 56
 PRAMPOLINI ENRICO
Metamorfosi geologica
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 55
 PRAMPOLINI ENRICO
Autoritratto cosmico
 XIX BIENNALE 1934



Fig. E 63

PREZIOSI GIUSEPPE

Paesaggio umbro dall'alto

XIX BIENNALE 1934



Fig. E 85 a
REGINA (Regina Cassolo)
Aerosensibilità (Il pittore) [particolare]
XIX BIENNALE 1934



Fig. 15
REGINA (Regina Cassolo)
Aerosensibilità
Tratto da U. Nebbia, *La diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in «Emporium», N 474, giugno 1934, p. 372.



Fig. E 88
ROSSO MINO
Volo sulla città-aeroscultura
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 87
ROSSO MINO
Marciare cantando
XIX BIENNALE 1934





Fig. E 68
SALADIN PAOLO ALCIDE
L'idolo del cielo
XIX BIENNALE 1934

Fig. E 73
TANO BRUNO
Evoluzione su grattacieli, 1934
XIX BIENNALE 1934

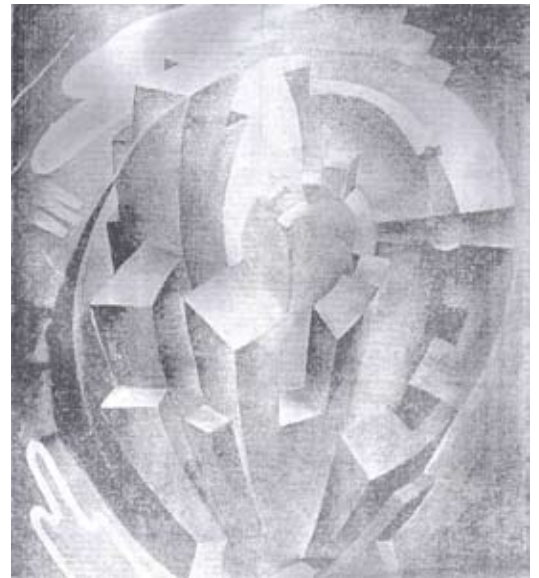


Fig. E 76
TATO (Guglielmo Sansoni)
Splendore meccanico
XIX BIENNALE 1934

Fig. E 75
TATO (Guglielmo Sansoni)
Un seimotori su monti-mare
XIX BIENNALE 1934



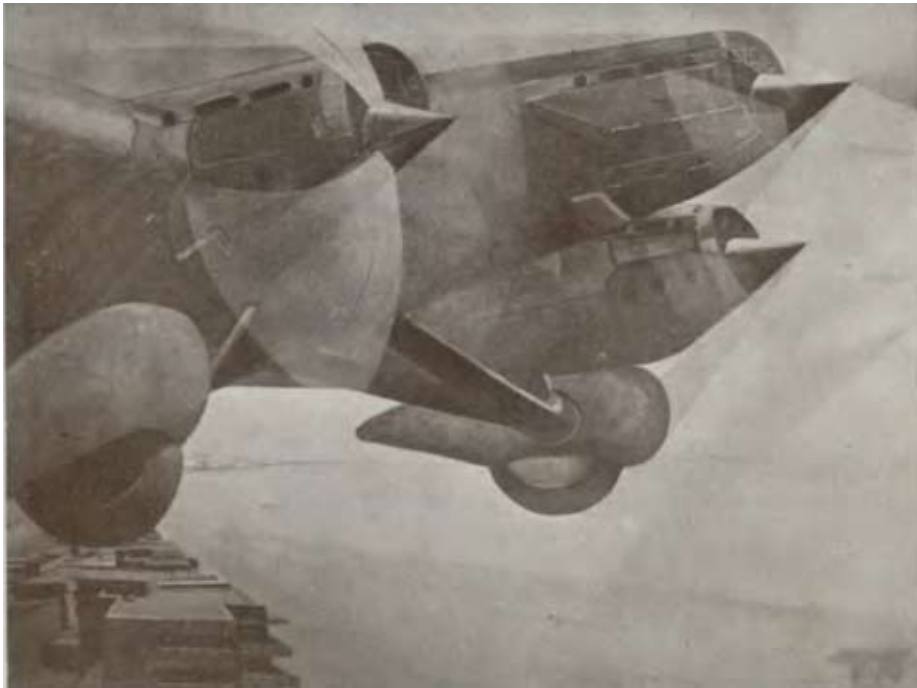


Fig. E 74
TATO (Guglielmo Sansoni)
Trimotore nel Calambrone
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 78
TATO (Guglielmo Sansoni)
Me ne frego e vado sù
XIX BIENNALE 1934

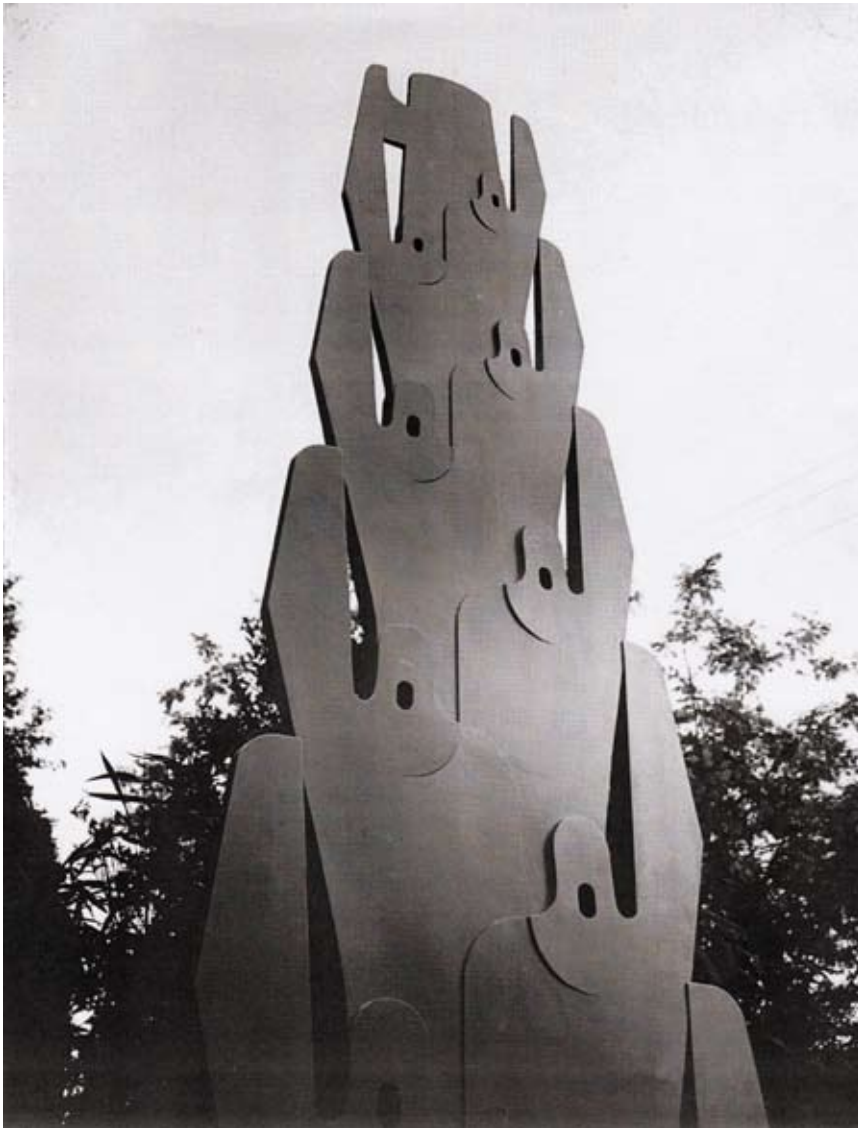


Fig. E 95
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Gli atlantici salutano il Duce
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 94
THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Giro aereo del mondo
XIX BIENNALE 1934



Fig. E 80
VOLTOLINA NELLO
Glorificazione della terra
XIX BIENNALE 1934



Fig. F 3 [a]
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Forze fasciste di terra mare e cielo
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 3
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Forze fasciste di terra mare e cielo, 1934 c.
 Foto d'epoca
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 1
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Duce, 1935
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935

Fig. F 2

AMBROSI ALFREDO GAURO

Tristezza della Natura morta, 1934

MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 4

AMBROSI ALFREDO GAURO

Aerovita, 1935

MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935

Fig. F 5

AMBROSI ALFREDO GAURO

"1920", 1935

MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



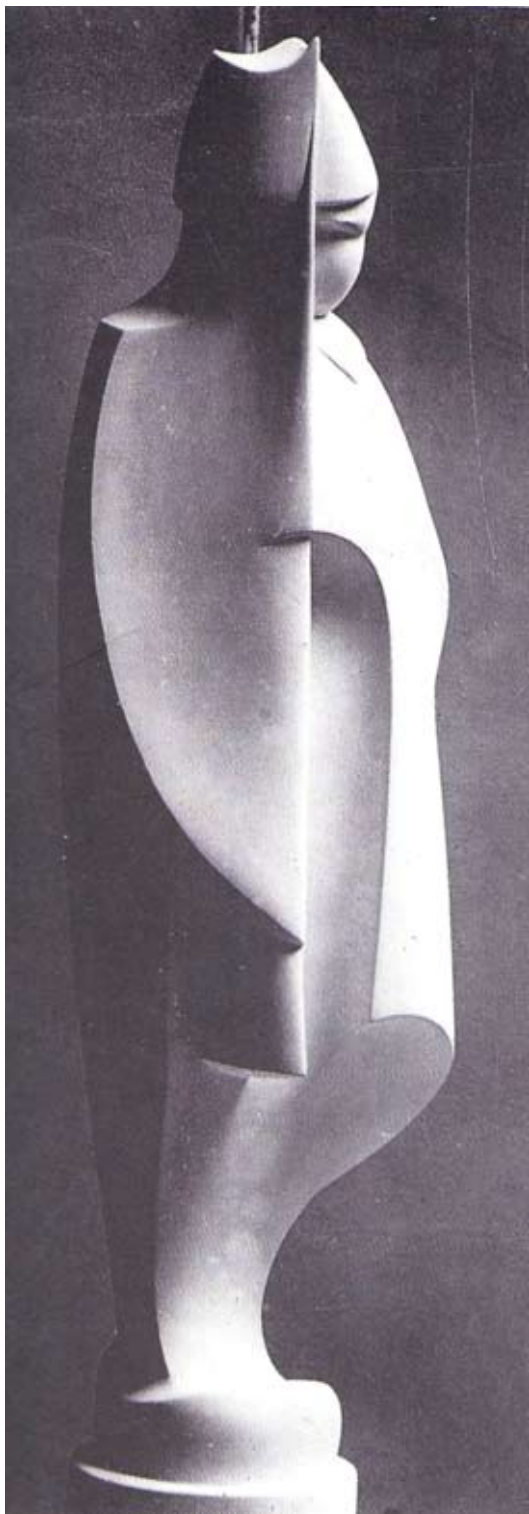


Fig. F 17

DI BOSSO RENATO

Balilla-sintesi plastica, 1934

MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935

Fig. F 9
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Giocatori di tennis
MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 16
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Il Duca d'Aosta - ritratto sintetico, 1933
MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935

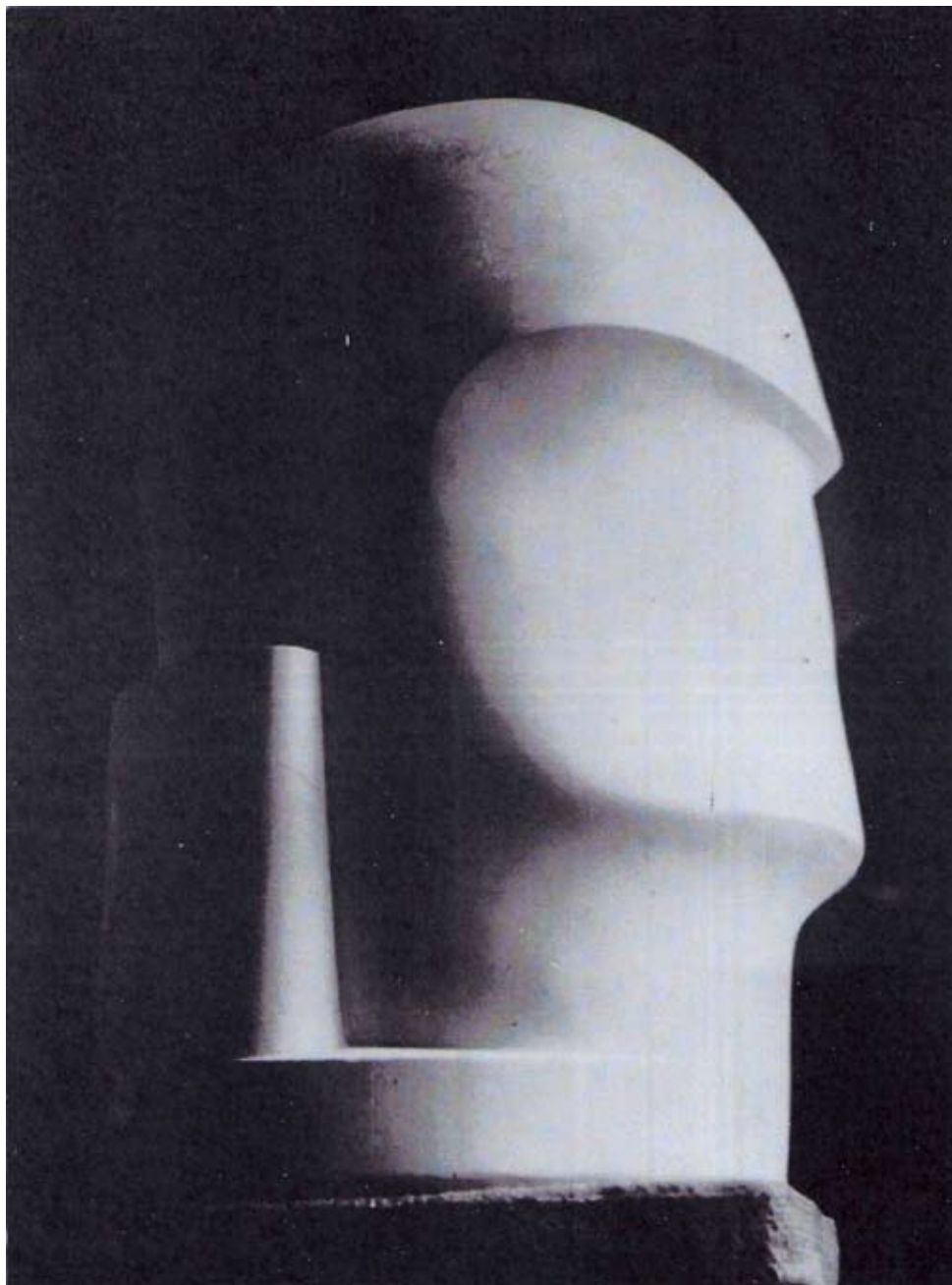


Fig. F 15
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Il Duce - ritratto sintetico
MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 8
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Linee-forze di maternità mistica
MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935

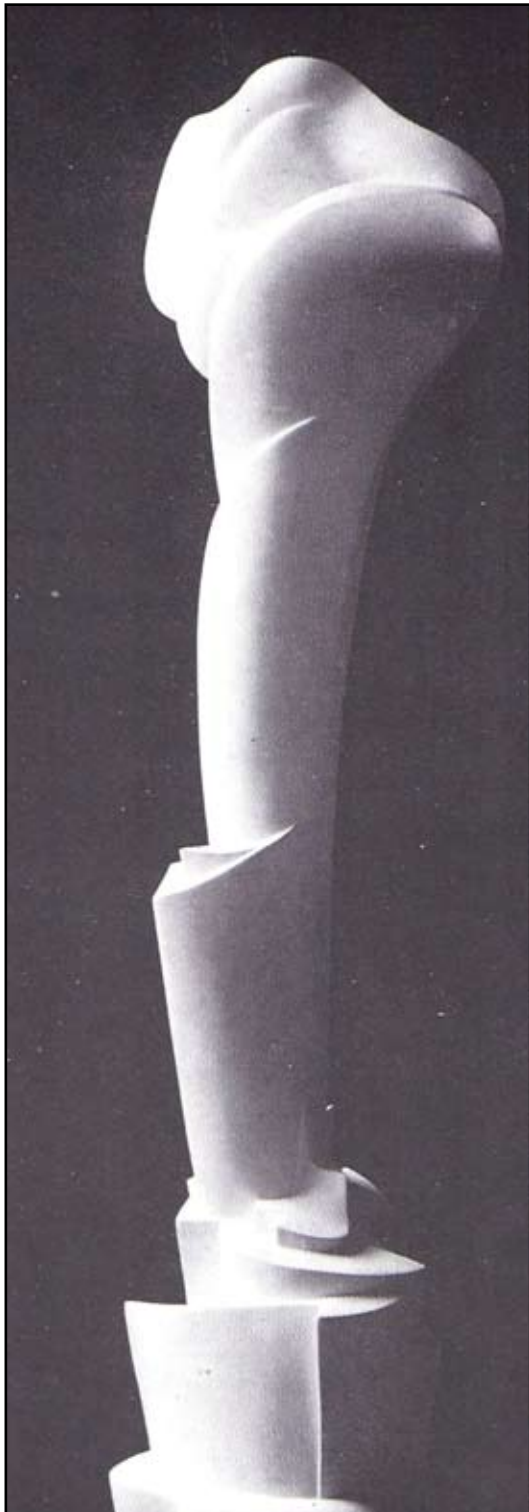


Fig. F 19

DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Paracadutista - aeroscultura, 1935
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935

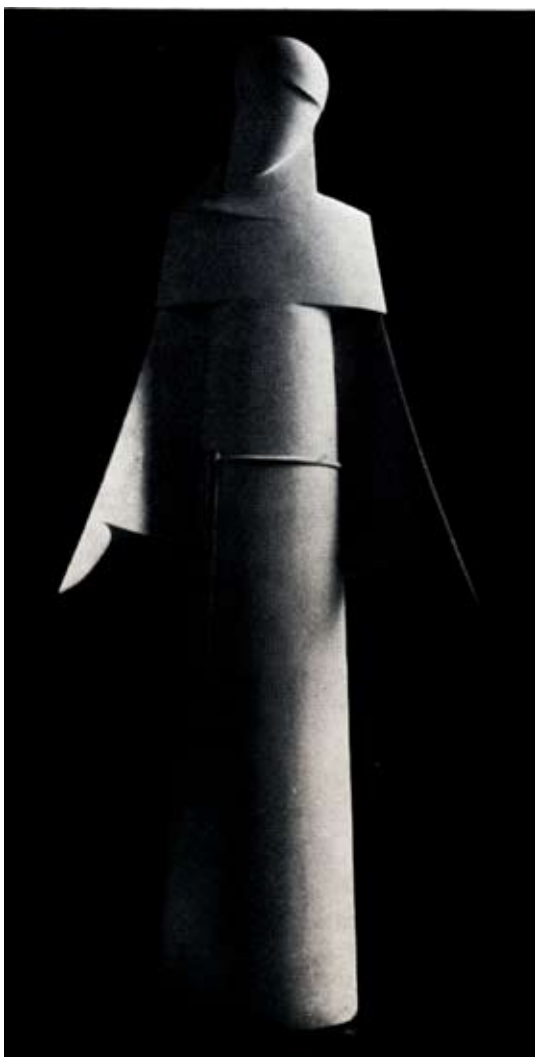


Fig. F 18
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Sintesi plastica di figura mistica
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 12
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Spiralando sull'Isola di Garda
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 11
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Spiralando sull'Arena di Verona
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 10
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Spiralando su centro rurale
 MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. F 13
MARIOTTI TEOBALDO
Aereospaziando, 1934-1935
MOSTRA DEI QUARANT'ANNI 1935



Fig. G 2

ABBATECOLA ORONZO

La sacra famiglia, 1935-1936

XX BIENNALE 1936

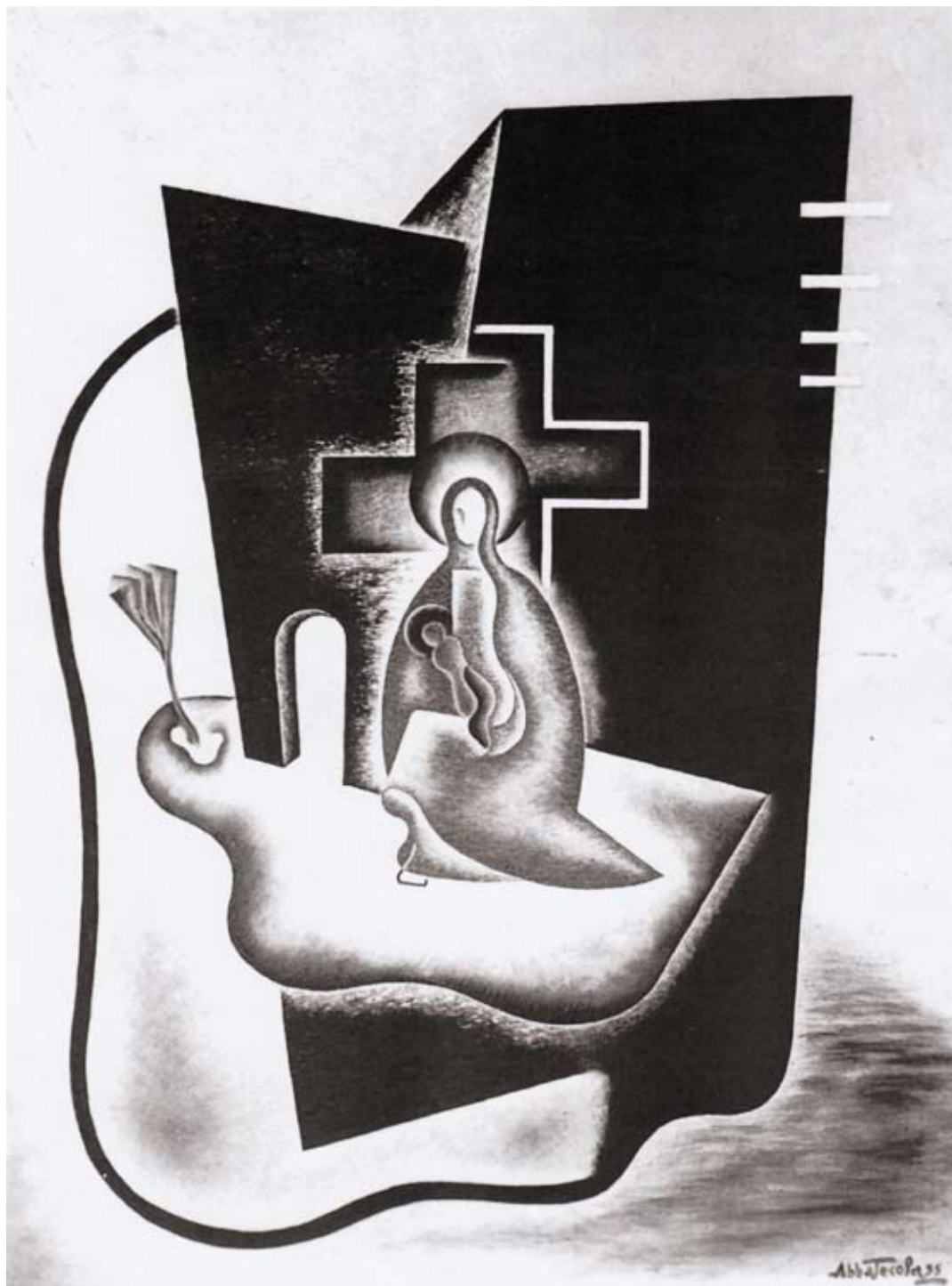


Fig. 16
ABBATECOLA ORONZO
Madonna, 1935
XX BIENNALE 1936
[Opera inviata ma non esposta]



Fig. G 6
AMBROSI ALFREDO GAURO
"Noi tireremo dritto"
XX BIENNALE 1936



Fig. 17
ANNENKOV YURY
Ritratto di L. Trotzky
XIV BIENNALE 1924

Fig. G 5
AMBROSI ALFREDO GAURO
Madonna di Loreto, 1932
XX BIENNALE 1936





Fig. G 8

AMBROSI ALFREDO GAURO

Bombardamento in A. O., 1936

XX BIENNALE 1936

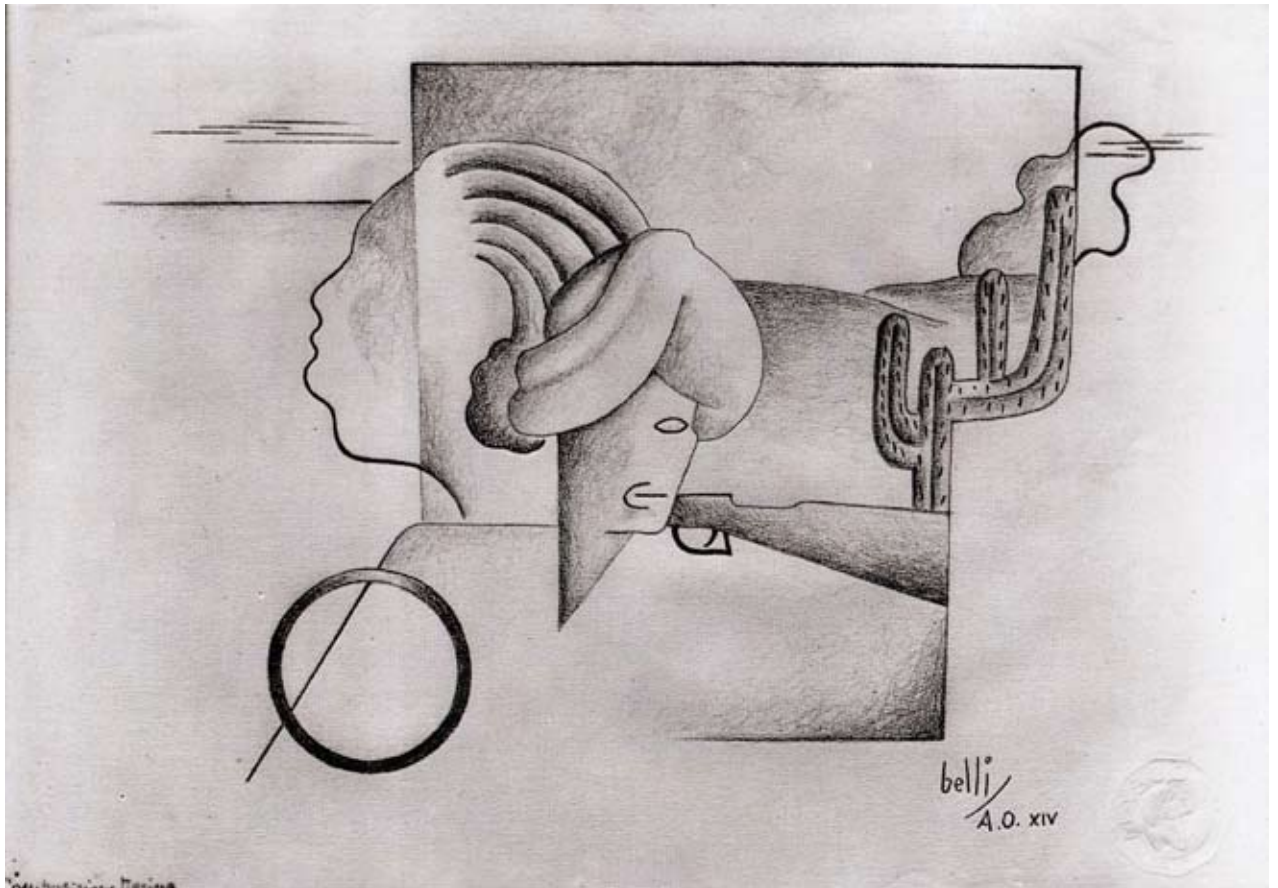


Fig. G 14*

BELLI DOMENICO

Due dinamismi abissini [*Simultaneità tigrina*]

XX BIENNALE 1936



Fig. G 15
 BENEDETTA (Benedetta Cappa)
Cime arse di solitudine, 1936 c.
 XX BIENNALE 1936



Fig. G 16
 BENEDETTA (Benedetta Cappa)
Interpretazione mistica d'un paesaggio
 XX BIENNALE 1936



Fig. G 19
BRUSCHETTI ALESSANDRO
Simultaneità della Resurrezione
XX BIENNALE 1936



Fig. G 21
BRUSCHETTI ALESSANDRO
Solidità dei monti-villaggi-fiumi
XX BIENNALE 1936



Fig. G 25
COSTA FRANCO
Ritmi di forme bianche
XX BIENNALE 1936

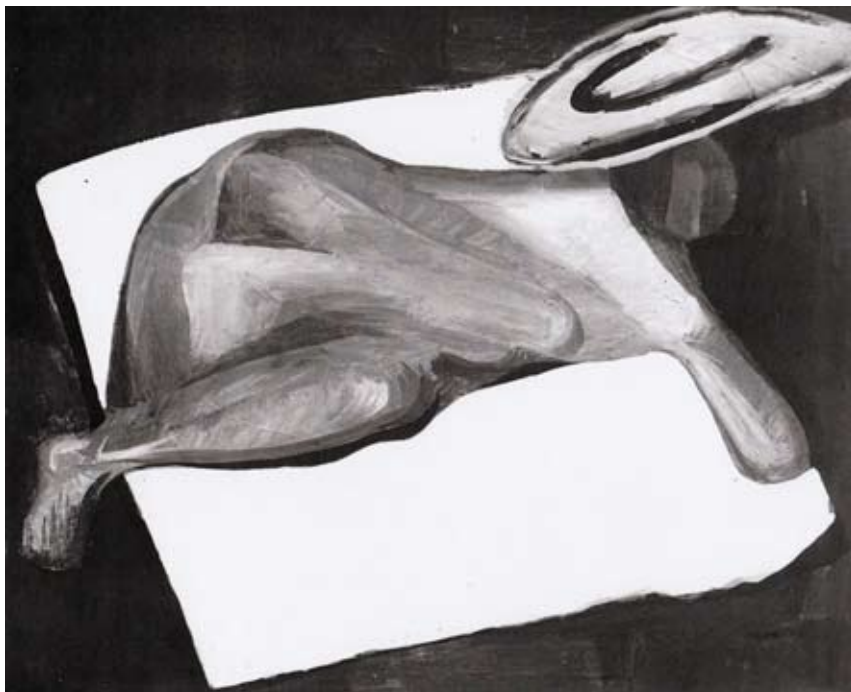


Fig. G 27
COSTA FRANCO
Figure africane
XX BIENNALE 1936



Fig. G 29
CRALI TULLIO
I volatori
XX BIENNALE 1936



Fig. G 31
CRALI TULLIO
I sommersi
XX BIENNALE 1936



Fig. G 32 a
D'ANNA GIULIO
Sfere erotiche
XX BIENNALE 1936



Fig. 18
DEPERO FORTUNATO
Natura morta accesa, 1936
XX BIENNALE 1936



Fig. 19

DEPERO FORTUNATO

Palombaro fra le macchine, 1934

XX BIENNALE 1936

Fig. 20

DEPERO FORTUNATO

Case alpestri in grigio, 1936

XX BIENNALE 1936



Fig. 21

DEPERO FORTUNATO

Case alpestri in bleu, 1936

XX BIENNALE 1936

Fig. G 34
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Legionari in marcia
 XX BIENNALE 1936



Fig. G 36 a
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Spiralando su Sabaudia
 XX BIENNALE 1936

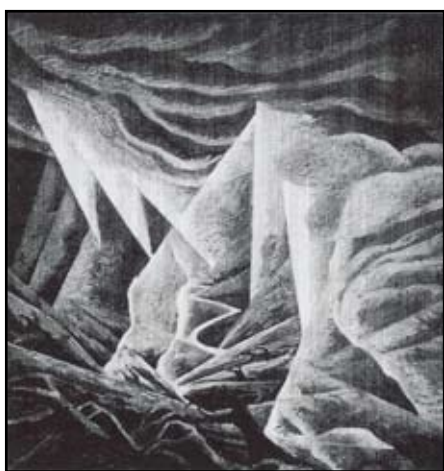


Fig. G 44
DOTTORI GERARDO
Distruzione, 1936
XX BIENNALE 1936



Fig. G 48
FILLIA (Luigi Colombo)
La Sacra Famiglia, 1932 c.
XX BIENNALE 1936



Fig. G 46
FALCHETTO MAGDA
Aeropittura
XX BIENNALE 1936



Fig. G 57
KOROMPAY GIOVANNI
Aeropittura
XX BIENNALE 1936

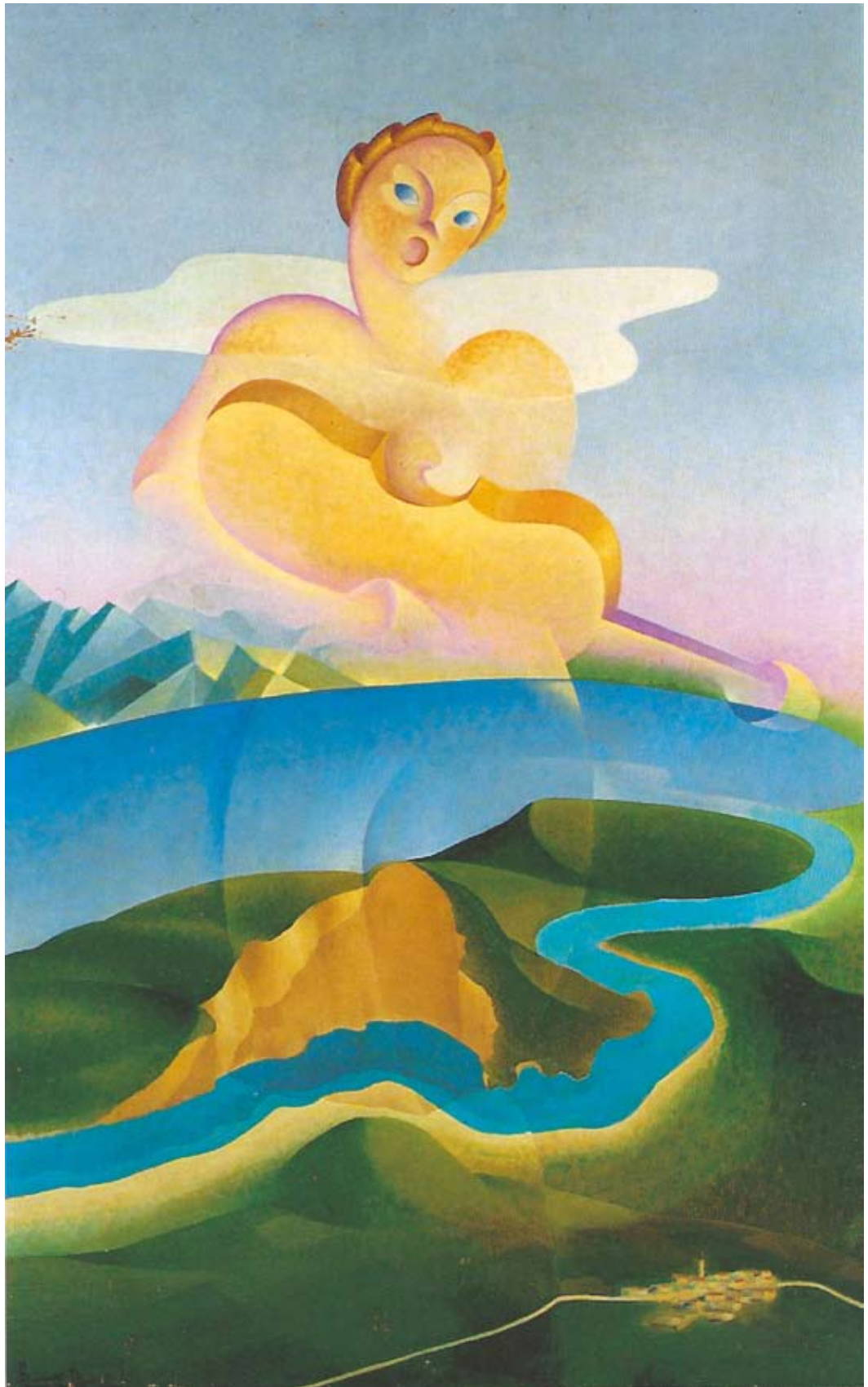


Fig. G 59
MARIOTTI BALDO
La primavera, 1935-1936
XX BIENNALE 1936



Fig. G 62

MENIN MARIO

La difesa di Passo Uarieu vissuta dalla camicia nera futurista Menin, 1936

XX BIENNALE 1936



Fig. G 64

MENIN MARIO

Gli aeroplani mitragliano il Scimarbò

XX BIENNALE 1936



Fig. G 63
MENIN MARIO
Abbi-Addi, 1936
XX BIENNALE 1936

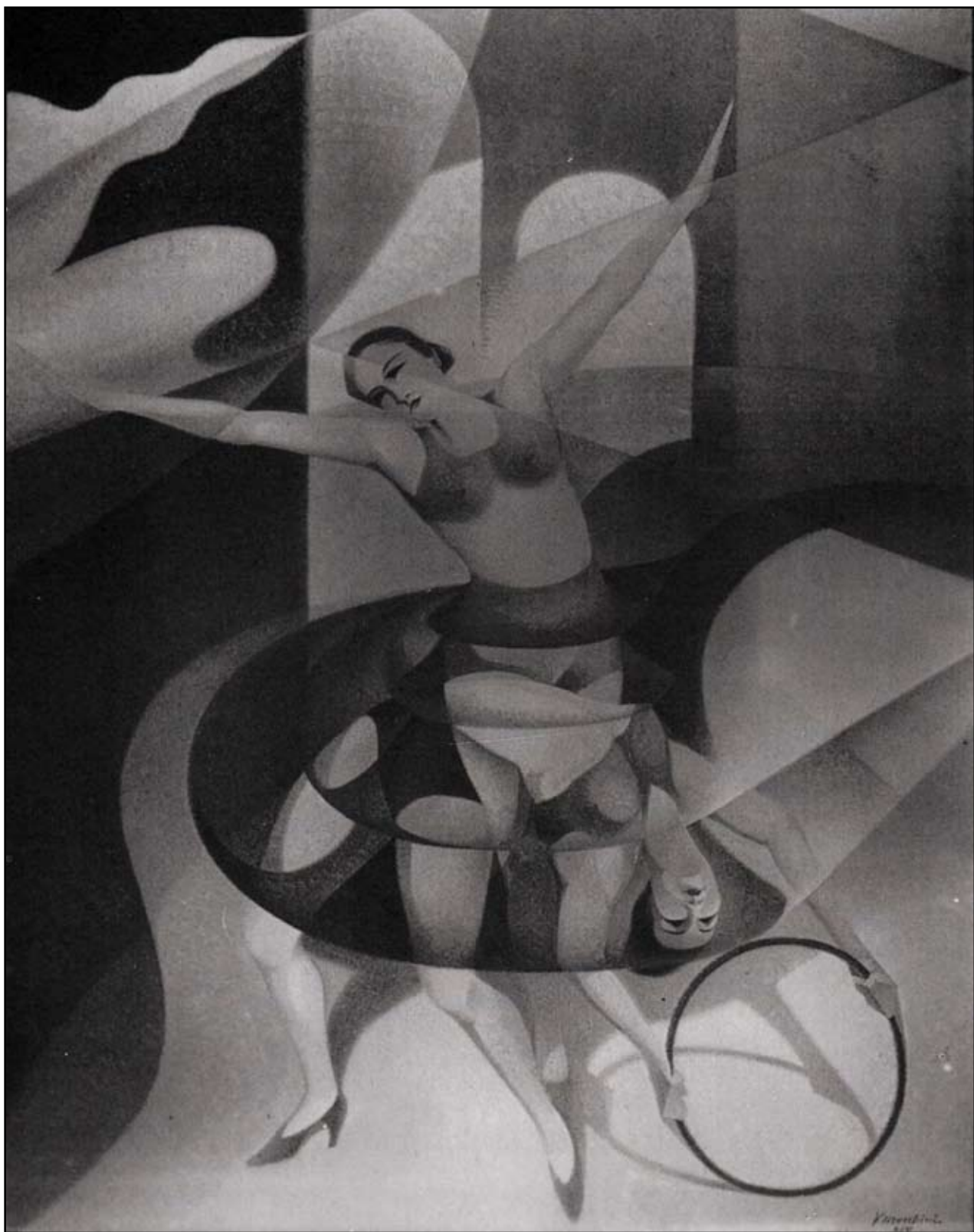


Fig. G 67
MESCHINI VITTORIO
Ritmi di danza
XX BIENNALE 1936

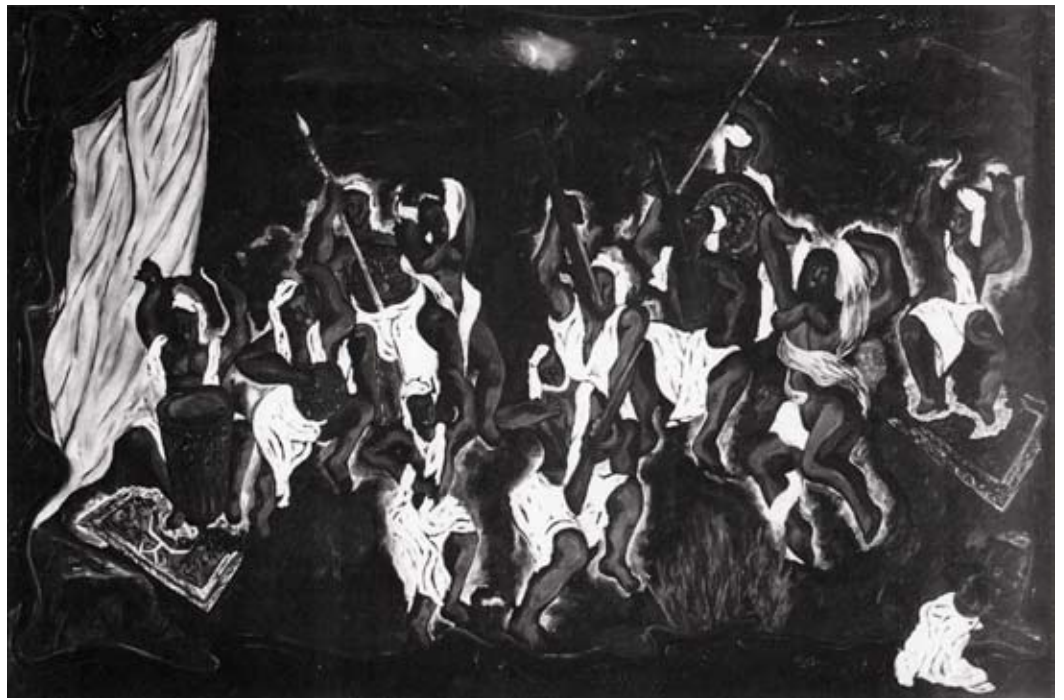


Fig. G 70
 ORIANI PIPPO
Fantasia di Dubat
 XX BIENNALE 1936

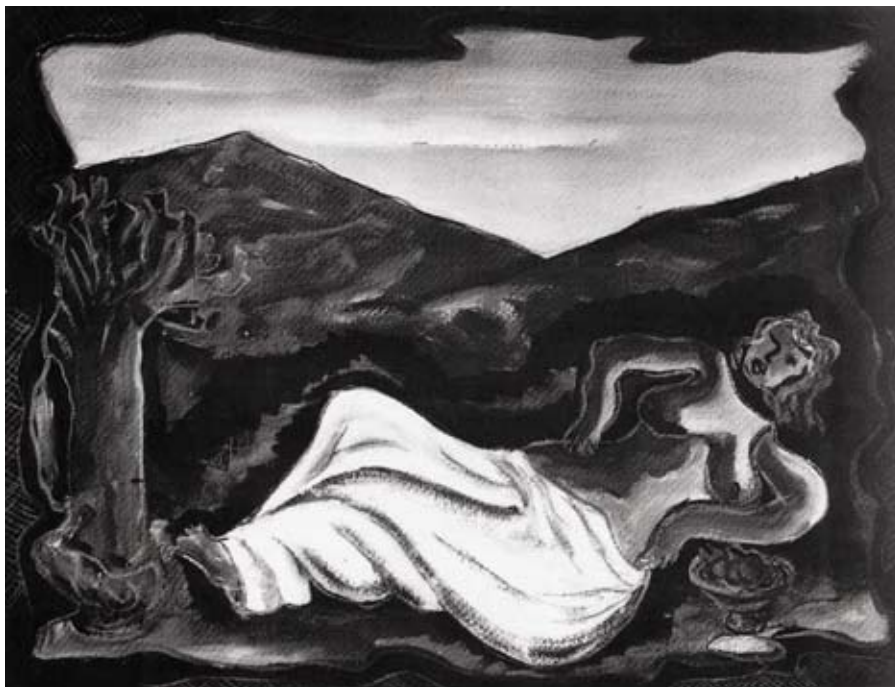


Fig. G 77
 ORIANI PIPPO
Contrasti plastici
 XX BIENNALE 1936



Fig. G 78
PERUZZI OSVALDO
Il Duce parla
XX BIENNALE 1936

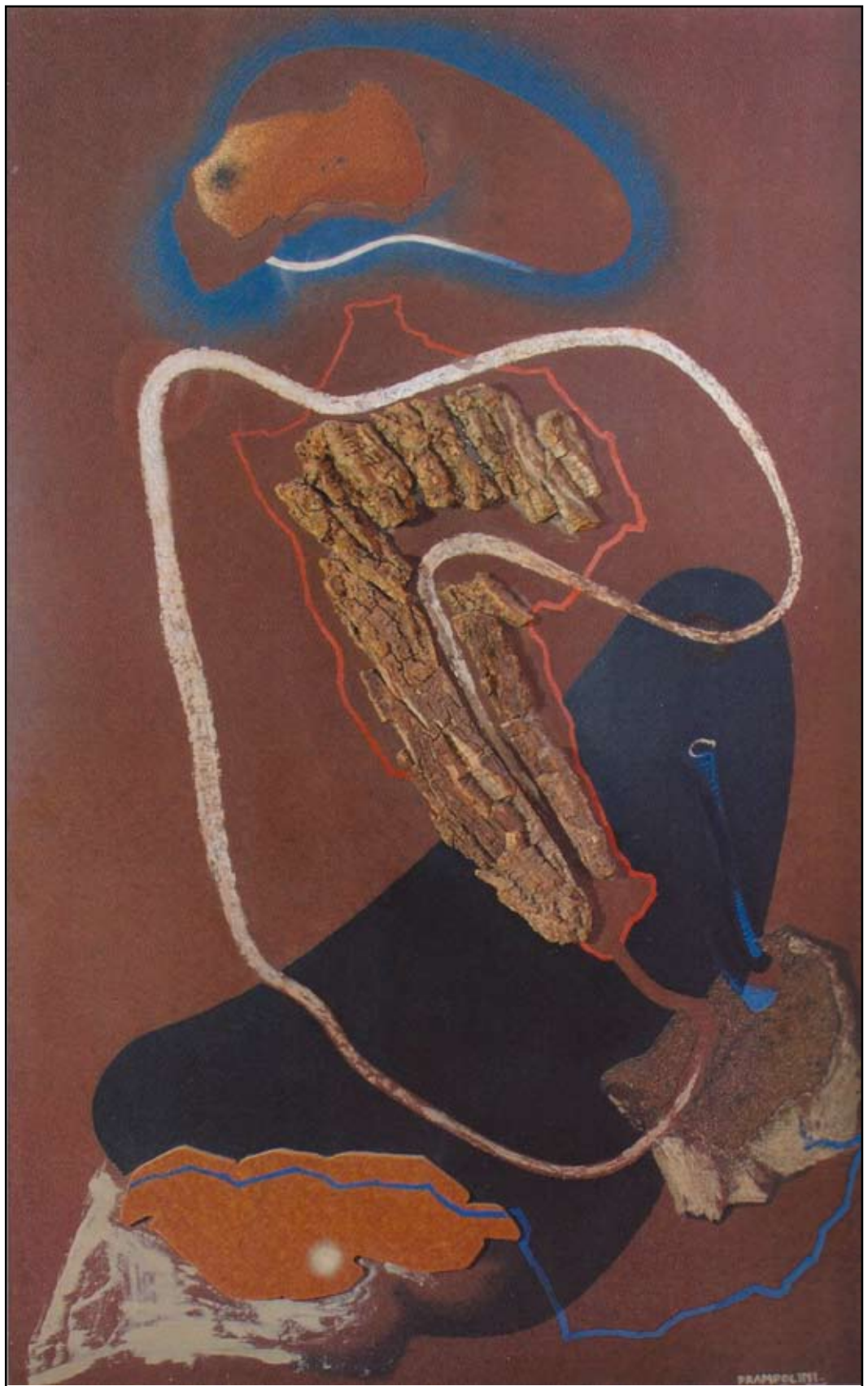


Fig. G 81
PRAMPOLINI ENRICO
Apparizione aerodinamica, 1935
XX BIENNALE 1936

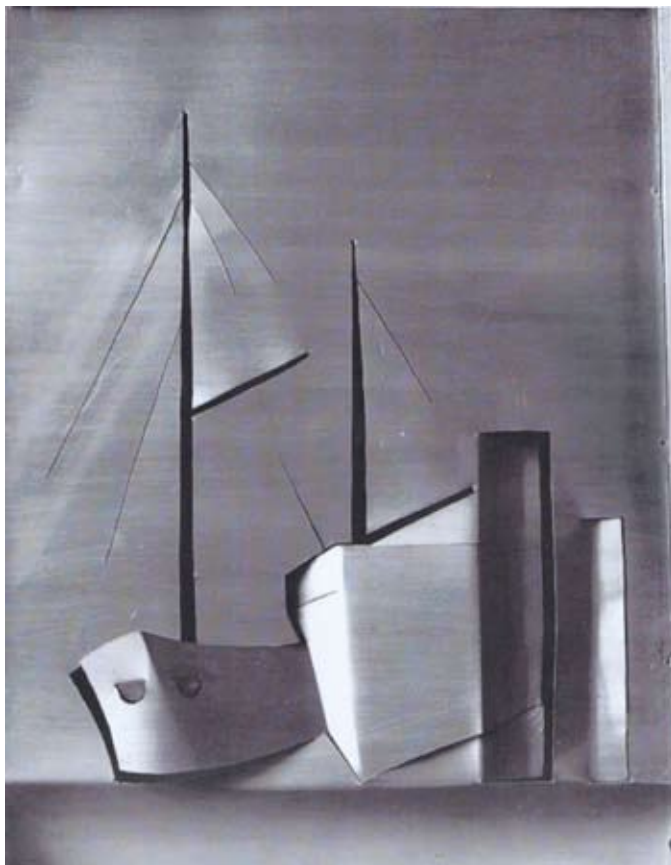


Fig. G 90 b
REGINA (Regina Cassolo)
Porto n°1
XX BIENNALE 1936



Fig. G 90 c
REGINA (Regina Cassolo)
Porto n°2
XX BIENNALE 1936



Fig. G 93
ROSSO MINO
Dinamismo di forme
XX BIENNALE 1936



Fig. G 96 a
SALADIN PAOLO ALCIDE
Armonia spaziale
XX BIENNALE 1936



Fig. G 98
TANO BRUNO
Oasi, 1935
XX BIENNALE 1936

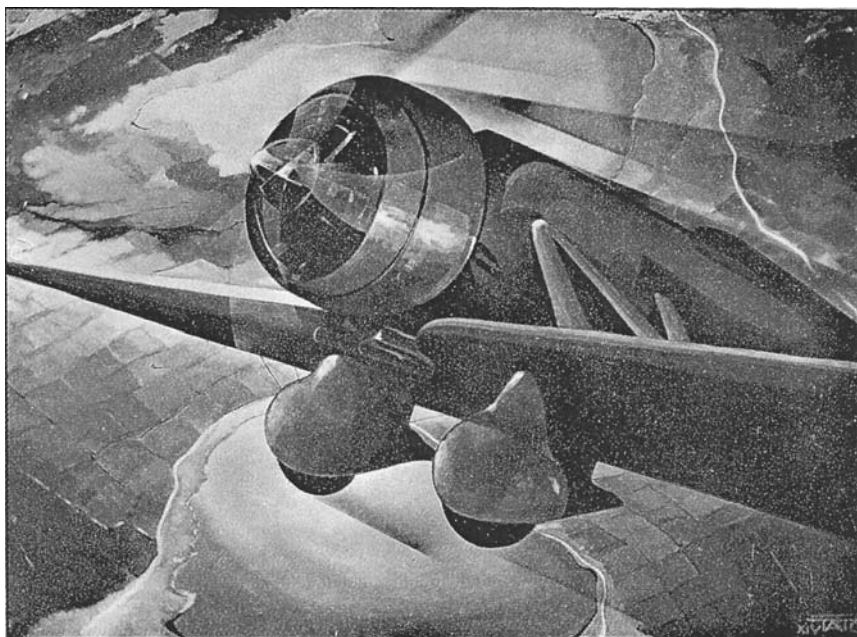


Fig. G 102
TATO (Guglielmo Sansoni)
Canta motore va
XX BIENNALE 1936



Fig. G 107
 THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Assalto
 XX BIENNALE 1936



Fig. G 109 a
 THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Pesce
 XX BIENNALE 1936

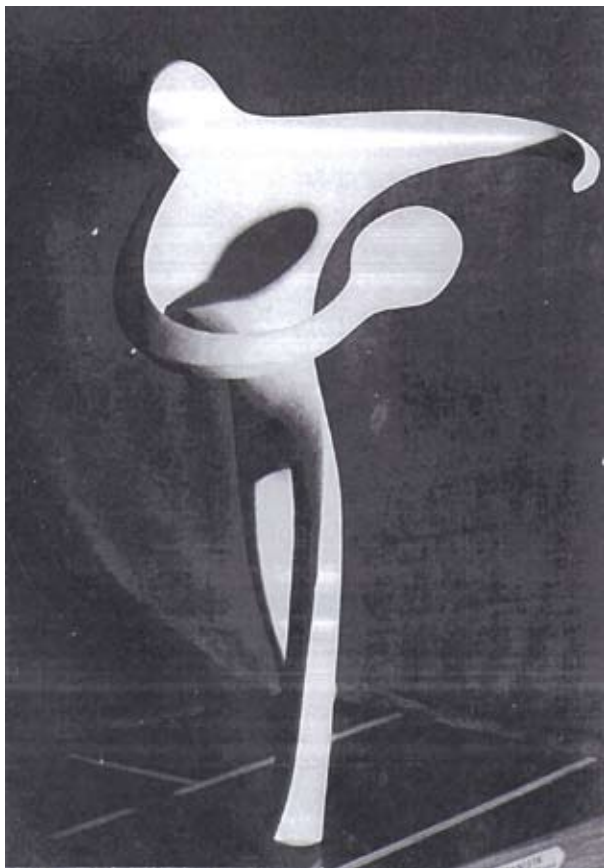


Fig. G 105
 THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Tennista
 XX BIENNALE 1936

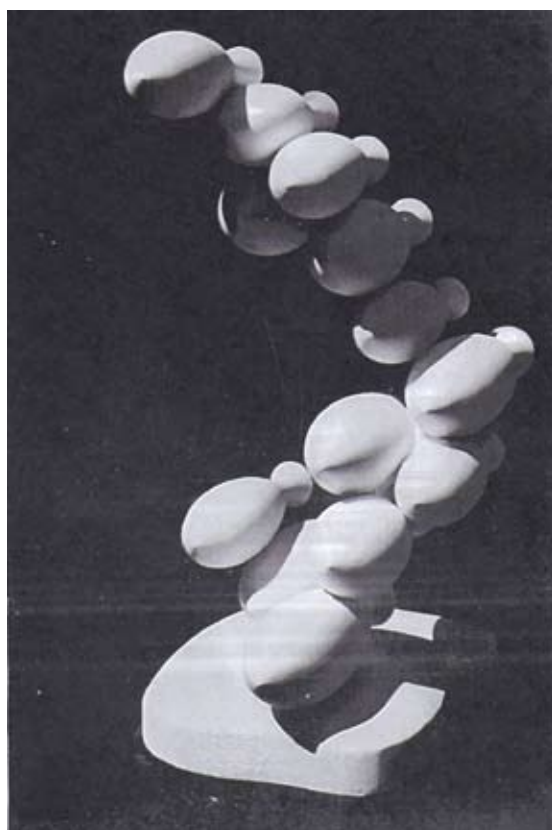


Fig. G 108
 THAYAHT (Ernesto Michahelles)
Velocità di pesci
 XX BIENNALE 1936



Fig. G 112
VOTTERO ELIA
L'amante del pilota
XX BIENNALE 1936



Fig. H 4

AMBROSI ALFREDO GAURO

Aeroritratto di Benito Mussolini Aviatore

XXI BIENNALE 1938



Fig. H 5
AMBROSI ALFREDO GAURO
Aeroritratto di S.E. Galeazzo Ciano
XXI BIENNALE 1938



Fig. H 9

ANDREONI CESARE

Combattimento aereo nel cielo di Spagna

XXI BIENNALE 1938



Fig. H 13 b
BRUSCHETTI ALESSANDRO
Bombardamento di Tukul
XXI BIENNALE 1938

Fig. H 27
CRALI TULLIO
Incunearsi nell'abitato
XXI BIENNALE 1938



Fig. H 28 a
DELLE SITE MINO
Acrobazie di paracadutista
XXI BIENNALE 1938



Fig. H 36
FASULLO (Italo Fasolo)
Battaglia di Sassabanè, 1938
XXI BIENNALE 1938



Fig. H 38

FORLIN CORRADO

Ritratto sintetico di Benito Mussolini, 1936-1937

XXI BIENNALE 1938



Fig. H 39

KOROMPAY GIOVANNI

Ali legionarie

XXI BIENNALE 1938



Fig. H 41

MENIN MARIO

Gli artiglieri nel Poema Africano di Marinetti

XXI BIENNALE 1938



Fig. H 57
TATO (Guglielmo Sansoni)
Urbanismi obliqui
XXI BIENNALE 1938



Fig. 147
ACQUAVIVA GIOVANNI
Aeroritratto del Duce
XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 15
AMBROSI ALFREDO GAURO
Aeroritratti, 1939
XXII BIENNALE 1940



Fig. 13

CAVIGLIONI ANGELO

Aeroritratto: il conte Rossi

XXII BIENNALE 1940

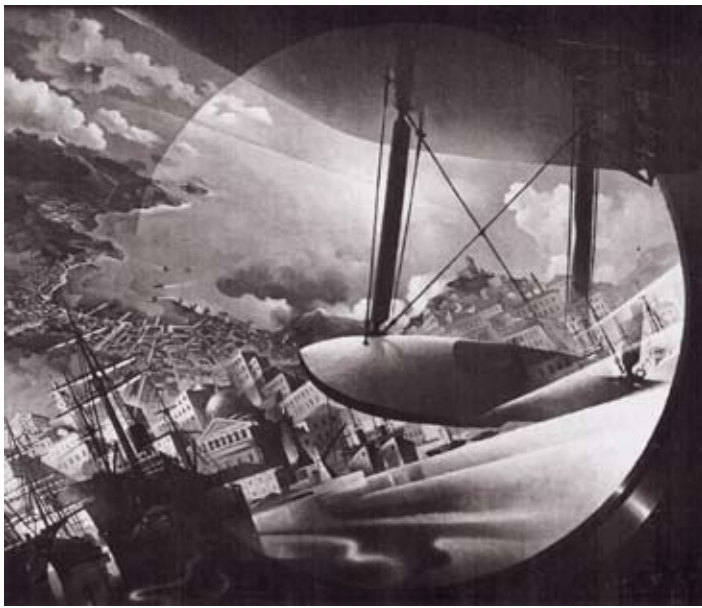


Fig. 1 30
 CRALI TULLIO
Calando nel golfo
 XXII BIENNALE 1940

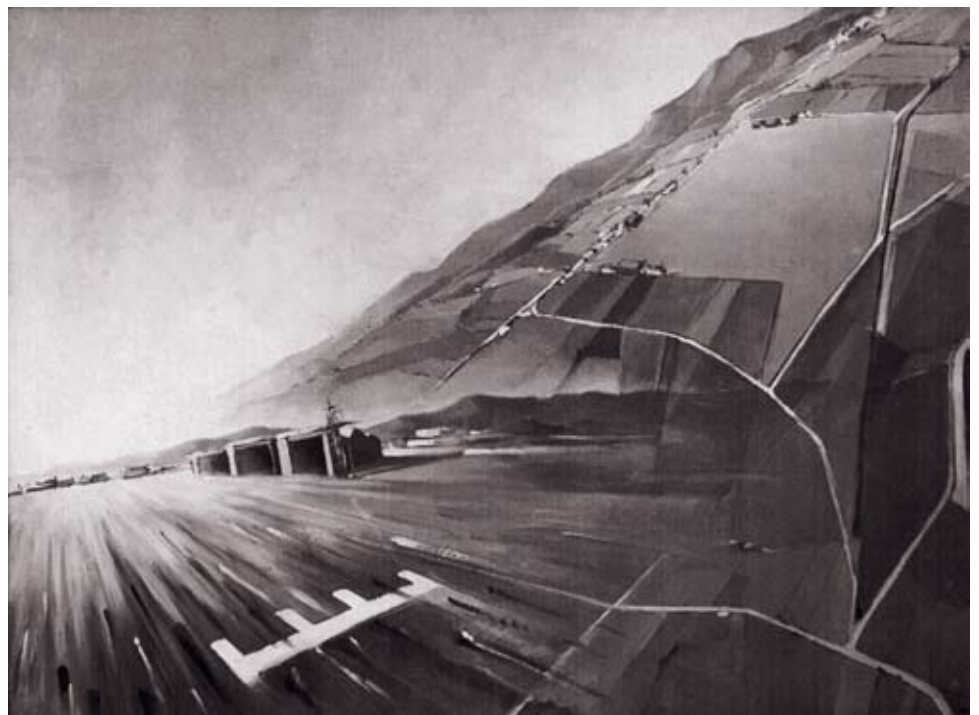


Fig. 1 23
 CRALI TULLIO
Decollo
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 26
 CRALI TULLIO
Prima che si apra il paracadute, 1939-1940
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 22
 CRALI TULLIO
Seduttore di nuvole
 XXII BIENNALE 1940

Fig. I 27
CRALI TULLIO
Volo danzato sul nemico
XXII BIENNALE 1940



Fig. I 25
CRALI TULLIO
Sfiorando la città
XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 17

DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Aeroritratto dell'aeropoeta Marinetti
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 22
 LUZ
Senza titolo
 Foto d'epoca



Fig. I 18
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Aeroritratto di Verossì, 1940
 XXII BIENNALE 1940



Fig. I 67
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Giucatore di pallacorda, 1940
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 52
 FASULLO (Italo Fasolo)
Eternità di Marconi
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 53
 FASULLO (Italo Fasolo)
Eternità di Galilei
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 54

FORLIN CORRADO

Aeroritratto del futurista Mario Massai
XXII BIENNALE 1940

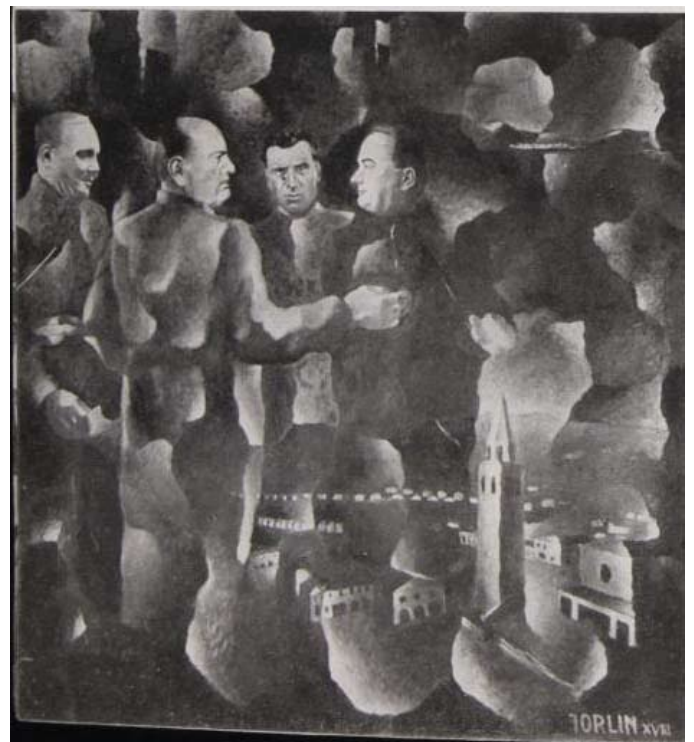


Fig. 1 58

FORLIN CORRADO

Aeroritratto del creatore di Carbonia
XXII BIENNALE 1940



Fig. 157
FORLIN CORRADO
Marcia su Roma
XXII BIENNALE 1940

Fig. 155
FORLIN CORRADO
Palombari e donne sottomarine, 1938
XXII BIENNALE 1940



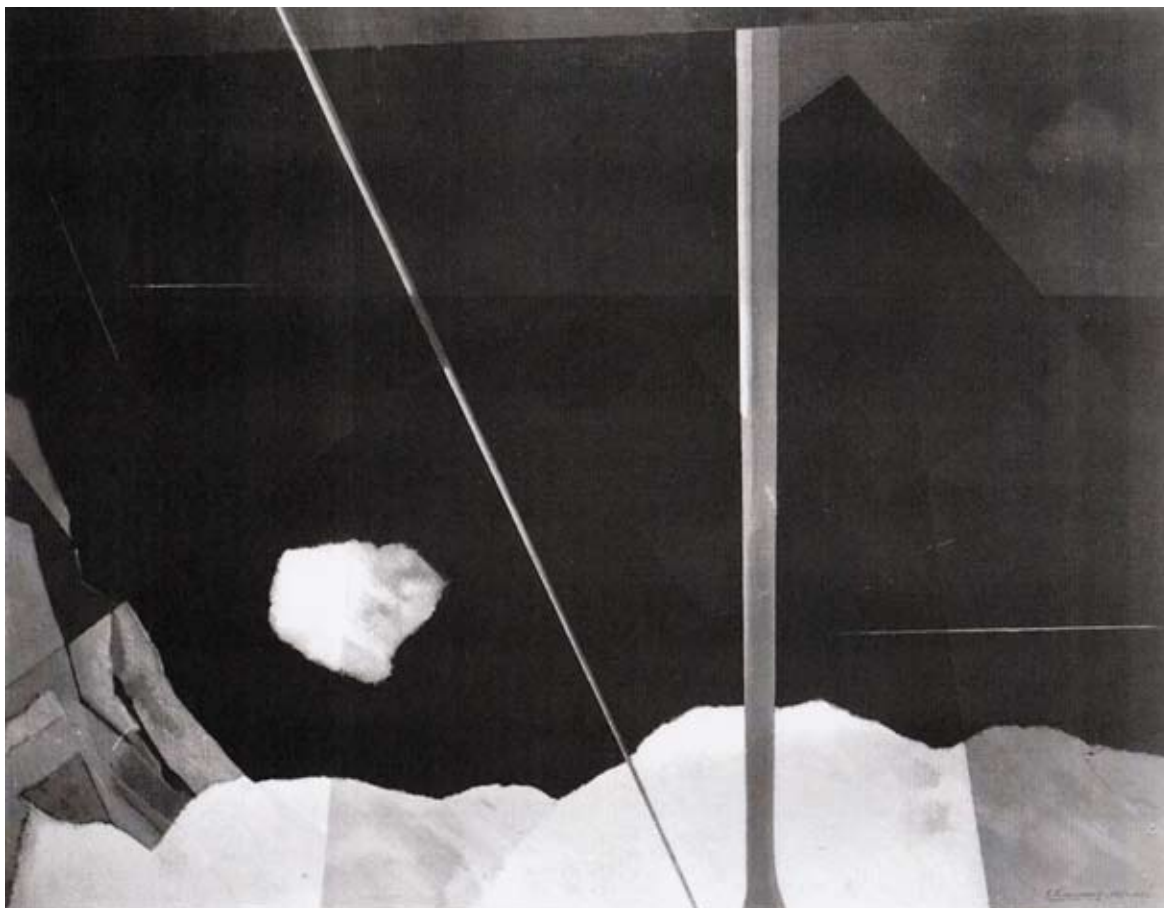


Fig. 14 c [?]

KOROMPAY GIOVANNI

Aereoplano davanti lo specchio

XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 38 b
 MONACHESI SANTE
Volo sul lago
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 38 c
 MONACHESI SANTE
Foglia morta su Roma
 XXII BIENNALE 1940



Fig. I 39

ORIANI PIPPO

Tre tempi di volo

XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 60

ROSSO MINO

*Aerocultura in bronzo del Paese degli
aviatori*

XXII BIENNALE 1940



Fig. 1 61

ROSSO MINO

Aerocultura in bronzo della gran volta

XXII BIENNALE 1940



Fig. 162

ROSSO MINO

Bozzetto in bronzo per aeroscultura monumentale, 1939 c.

XXII BIENNALE 1940



Fig. 16
 VEROSI (Albino Siviero)
"Non disturbare il pilota..."
 XXII BIENNALE 1940



Fig. 23
Il Duce, in G. Mattioli, *Mussolini aviatore e la sua opera per l'aviazione*, Pinciana, Roma 1935-1936, Tav I



Fig. L AER 84
 AMBROSI ALFREDO GAURO
I "Ca 101" in A. O.
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 85
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Bombardamento di "Ca 313"
 XXIII BIENNALE 1942

Fig. L AER 86
AMBROSI ALFREDO GAURO
Attaccando la città nemica
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 87
AMBROSI ALFREDO GAURO
Pronto per l'attacco - Canale di Sicilia
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 89

AMBROSI ALFREDO GAURO

Atmosfera di guerra nell'interno dell'apparecchio

XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 92
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Guerra nel cielo
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 93
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Attaccando le basi nemiche
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 94
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Bombardamenti di Malta
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 97
 AMBROSI ALFREDO GAURO
Allarme a Bordo - Canale di Sicilia
 XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 19
BADIALI CARLA
Dinamismo astratto in rosa
XXIII BIENNALE 1942





Fig. L 21
BADIALI CARLA
Dinamismo astratto n° 35
XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 33
 BRUSCHETTI ALESSANDRO
*Aeropittura di battaglia aerea in Finlan-
 dia*
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 34
 BRUSCHETTI ALESSANDRO
Aeropittura di battaglia aerea in costa
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 40
CASTELLO RAFFAELLO
Mare
XXIII BIENNALE 1942

Fig. L AER 78
CHETOFFI GIOVANNI
Combattimento aereo
XXIII BIENNALE 1942

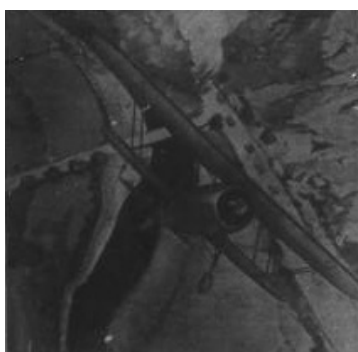


Fig. L AER 76
CHETOFFI GIOVANNI
“Caccia” tutto fare
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 98
CHETOFFI GIOVANNI
Bombardamento dell'Iraklion
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 48
 CRALI TULLIO
Battaglia danzata di paracadutisti
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 49
 CRALI TULLIO
Aeropittura di squadriglia vittoriosa
 XXIII BIENNALE 1942

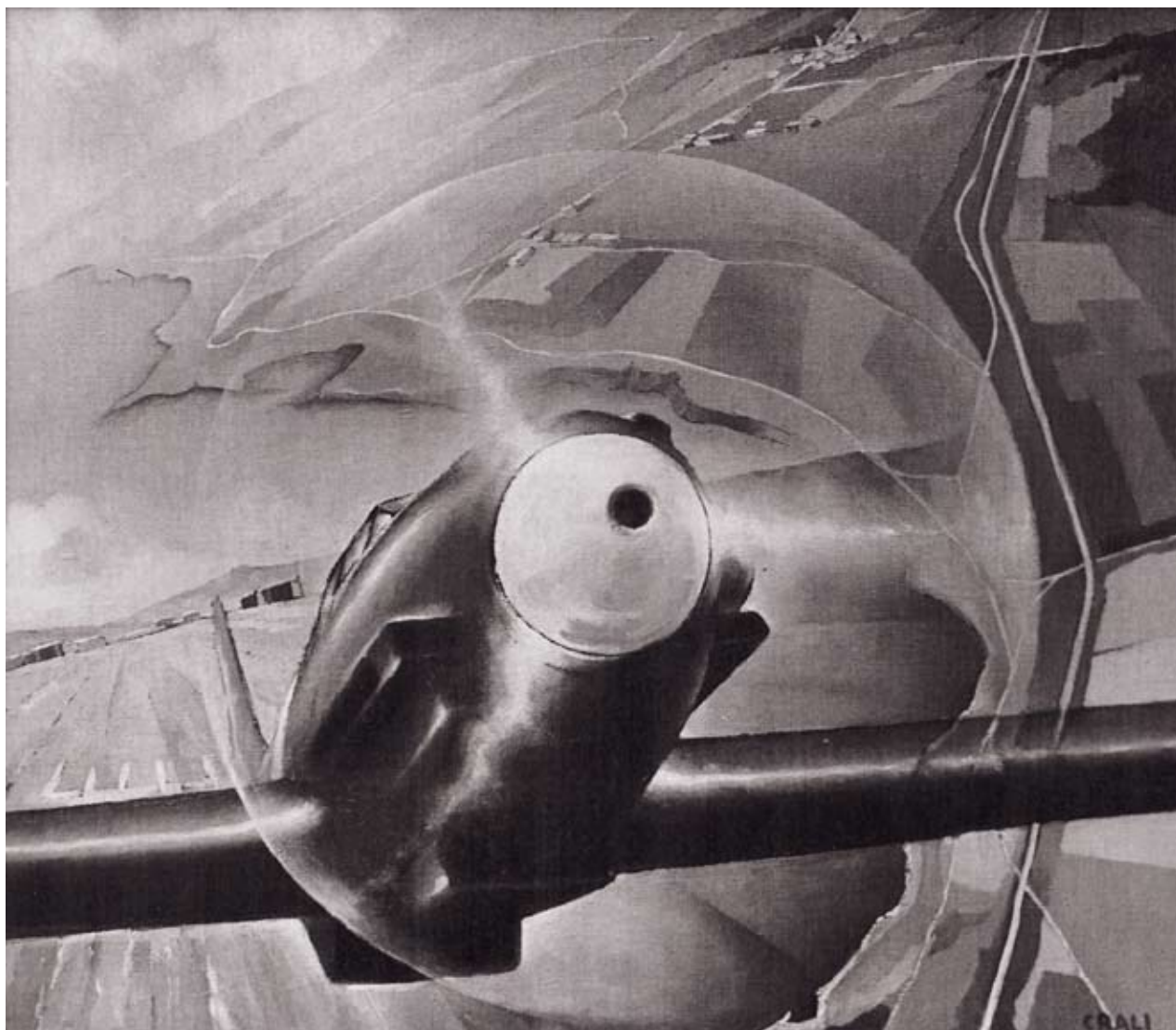


Fig. L 54

CRALI TULLIO

Aeropittura di Macchi 202 in decollo

XXIII BIENNALE 1942

Fig. L AER 79
CRALI TULLIO
Intercettando aerosiluranti inglesi
XXIII BIENNALE 1942

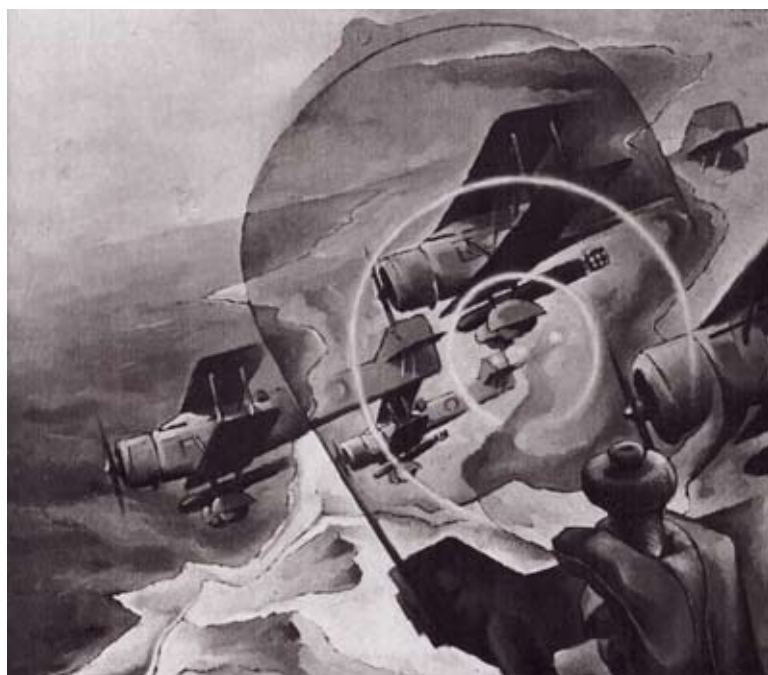


Fig. L AER 83
CRALI TULLIO
Luci di guerra sul Mediterraneo
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 59

DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Aeropittura di macchine di guerra
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 60

DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)

In volo sul villaggio "M. Bianchi", 1938

XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 222

DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)

Pilota stratosferico, 1938

XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 225
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Regata a vela, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 226
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Calcio
 XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 227
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Motonautica, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 228
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Ciclismo, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 229
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Pugilato, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 230
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Ippica, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 231
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Pallacanestro, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 232 (Renato Righetti)
 DI BOSSO RENATO
Palla a corda, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 77
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Paracadutista lanciato
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 81
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Partenza su allarme con "Macchi 202"
XXIII BIENNALE 1942

Fig. L AER 95
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Armiere in azione su "Ca 311"
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 99
DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Aeromitragliere d'Africa
XXIII BIENNALE 1942

Fig. L AER 187
 DI BOSSO RENATO (Renato Righetti)
Paracadutisti, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L AER 188 (Renato Righetti)
 DI BOSSO RENATO
Volo a vela, 1940
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 63
 DOTTORI GERARDO
Lago Umbro-alba, 1942
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 77
 DOTTORI GERARDO
Aeroritratto, 1934
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 79

DOTTORI GERARDO

*Aeropittura di battaglia aerea
sul Golfo di Napoli, 1941*

XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 98 b [a] [?]
 FASULLO (Italo Fasolo)
Armonie universali - Simultaneità atomica
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 98 b [b] [?]
 FASULLO (Italo Fasolo)
Armonie universali - Simultaneità cerebrale
 XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 104 a
 FORLIN CORRADO
Ardentismo di Bersagliere all'imbarco
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 104 b
 FORLIN CORRADO
Ardentismo di Bersagliere in sogno
 XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 104 c
 FORLIN CORRADO
*Ardentismo di Bersagliere
 all'assalto*
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 104
 FORLIN CORRADO
*Ardentismo della Battaglia
 del grano, 1940*
 XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 108
GIUPPONE ALBA
Aeropittura di acrobatismi
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 109
GIUPPONE ALBA
Aeropittura di volo a bassa quota
XXIII BIENNALE 1942

Fig. 24
 GIUPPONE ALBA
Aeropittura di battaglia aero-navale
 XXIII BIENNALE 1942
 [Opera inviata ma non esposta]

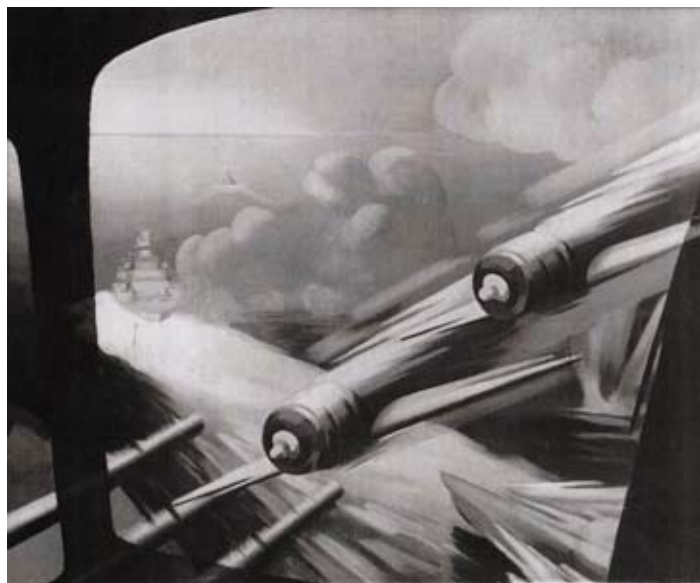


Fig. 25
 GIUPPONE ALBA
*Aeropittura di mitragliamento
 a volo radente*
 XXIII BIENNALE 1942
 [Opera inviata ma non esposta]



Fig. L 234* [a]
 KOROMPAY GIOVANNI
Venere spaziale
 XXIII BIENNALE 1942

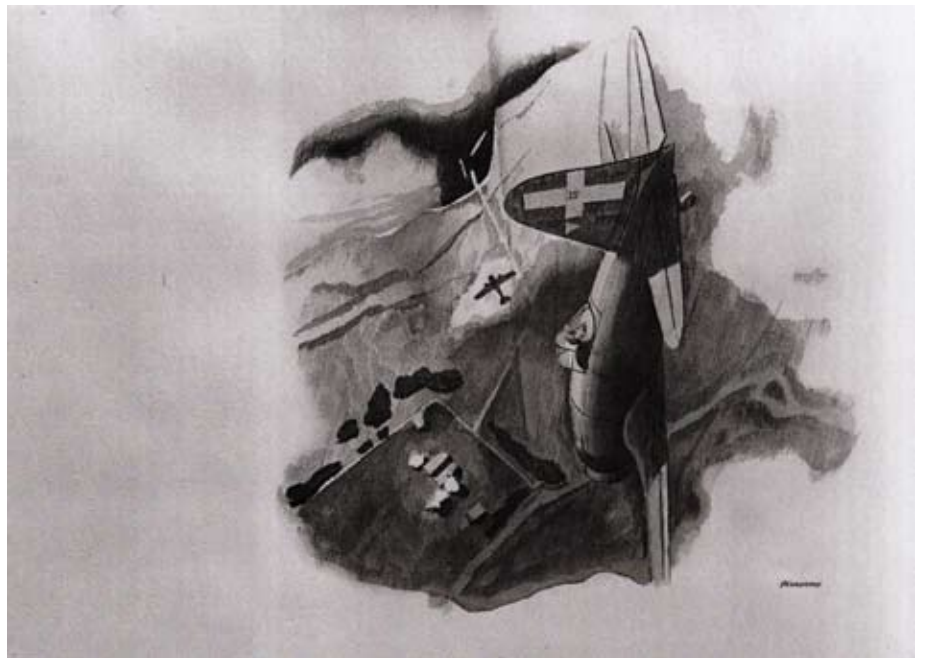


Fig. L 234* [b]
 KOROMPAY GIOVANNI
Aeropittura
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 112

LATTANZI DANILO

Dinamismo di pescatori-barche

XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 122

MARIOTTI TEOBALDO

Aeropittura del possesso dello spazio, 1935

XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 127

POZZO UGO

Aeropittura di intercettore

Fiat G.50

XXIII BIENNALE 1942

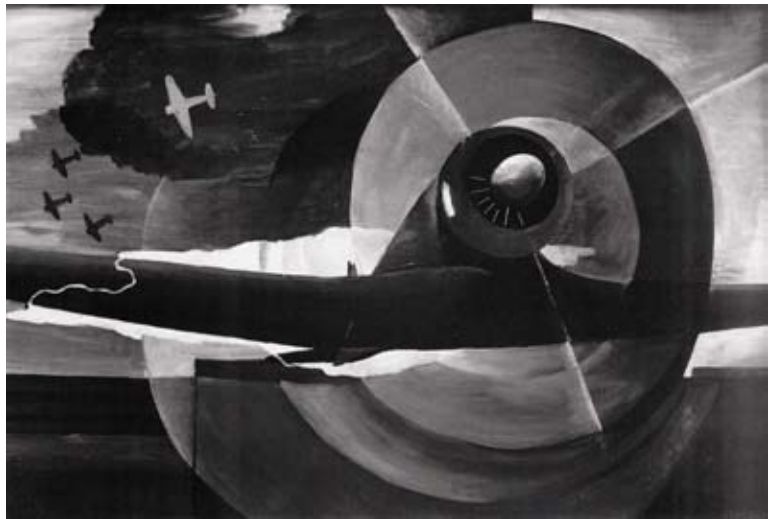


Fig. L 128*

POZZO UGO

Aeropittura

XXIII BIENNALE 1942

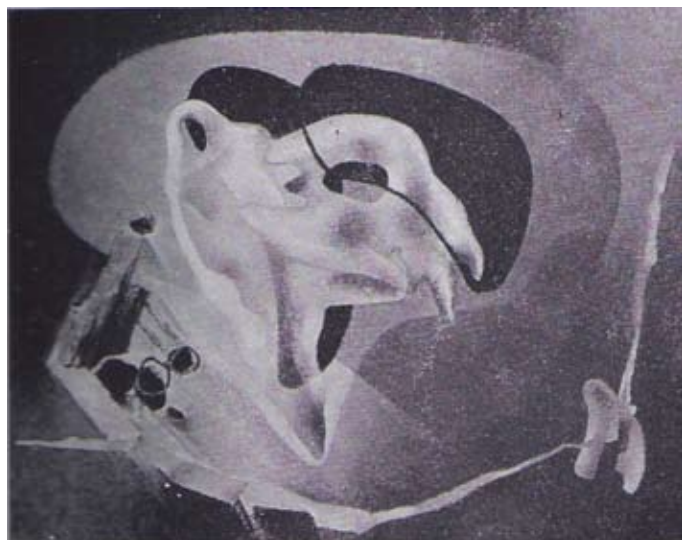


Fig. L 130
PRAMPOLINI ENRICO
Rarefazione siderale, 1940
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 133
PRAMPOLINI ENRICO
Vita bioplastica, 1938
XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 135
PRAMPOLINI ENRICO
Spazialità solare
XXIII BIENNALE 1942

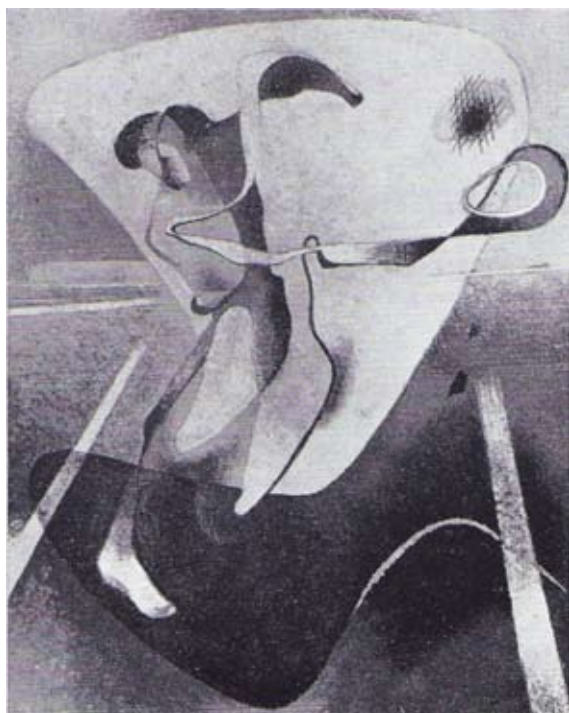
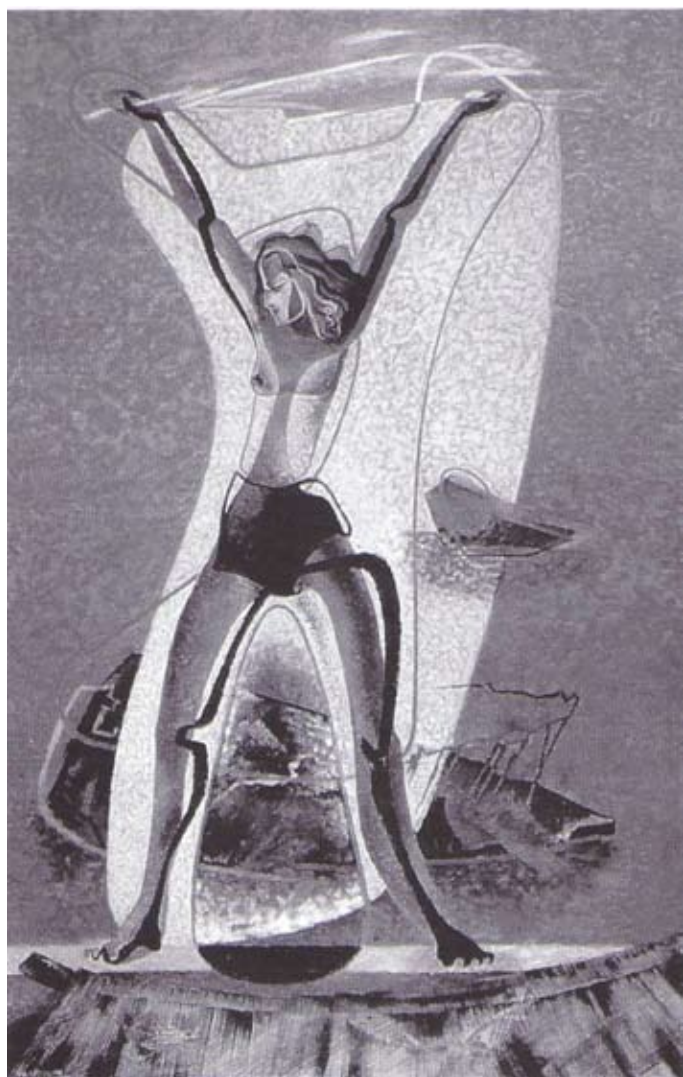


Fig. L 136
PRAMPOLINI ENRICO
Pallacorda, 1936
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 137
PRAMPOLINI ENRICO
Sintesi di Taormina, 1939
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 138
PRAMPOLINI ENRICO
Sintesi di Tivoli, 1938
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 139

PRAMPOLINI ENRICO

Automatismi polimaterici, 1941

XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 142*
PRINA CARLA
Dinamismo astratto, 1942
XXIII BIENNALE 1942

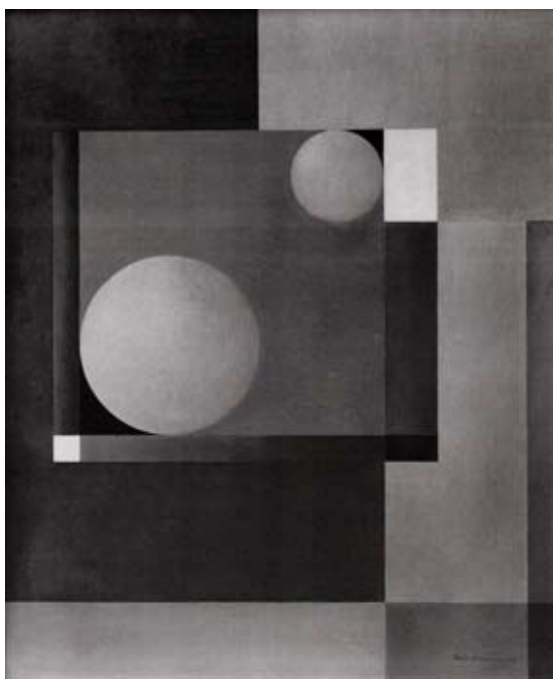
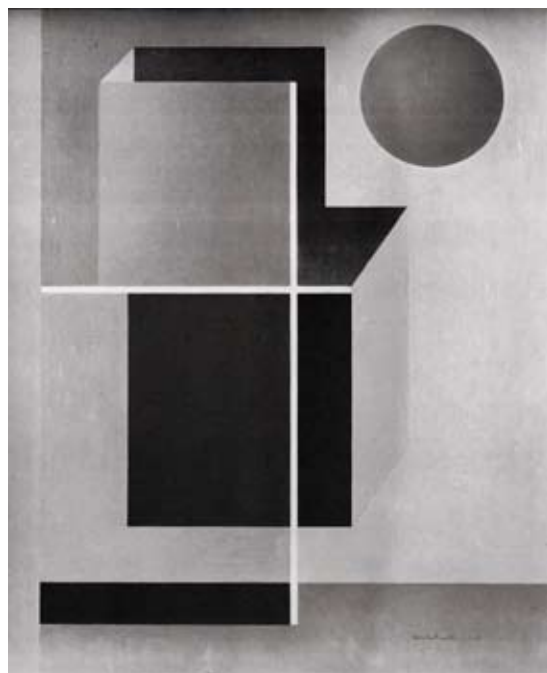


Fig. L 143*
PRINA CARLA
Dinamismo astratto, 1942
XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 144*
PRINA CARLA
Dinamismo astratto, 1942
XXIII BIENNALE 1942

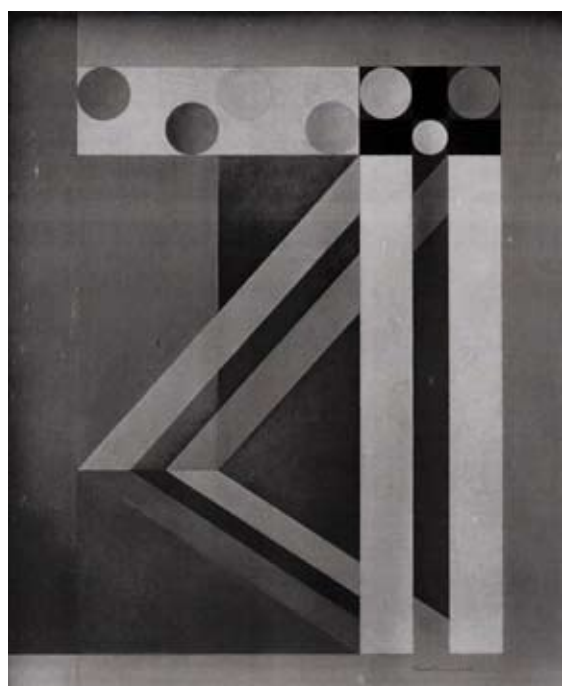


Fig. L 153*
 SALADIN PAOLO ALCIDE
Aeropittura
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 154
 SALADIN PAOLO ALCIDE
Paesaggio celeste
 XXIII BIENNALE 1942

Fig. L 155*

SALADIN PAOLO ALCIDE

Aeropittura

XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 156*

SALADIN PAOLO ALCIDE

Aeropittura

XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 170
TANO BRUNO
Sogno di liberazione
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 171
TANO BRUNO
Paracadutista
XXIII BIENNALE 1942



Fig. 26

TANO BRUNO

Parete personale del pittore Bruno Tano

XXIII BIENNALE 1942

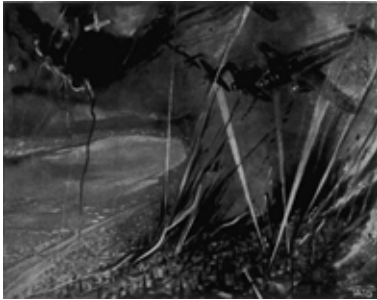


Fig. L 194
TATO (Guglielmo Sansoni)
Aeropittura di Alessandria bombardata
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 196 a
TATO (Guglielmo Sansoni)
Aeropittura di Londra bombardata
XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 196 c
TATO (Guglielmo Sansoni)
Aeropittura di bombardamento
XXIII BIENNALE 1942

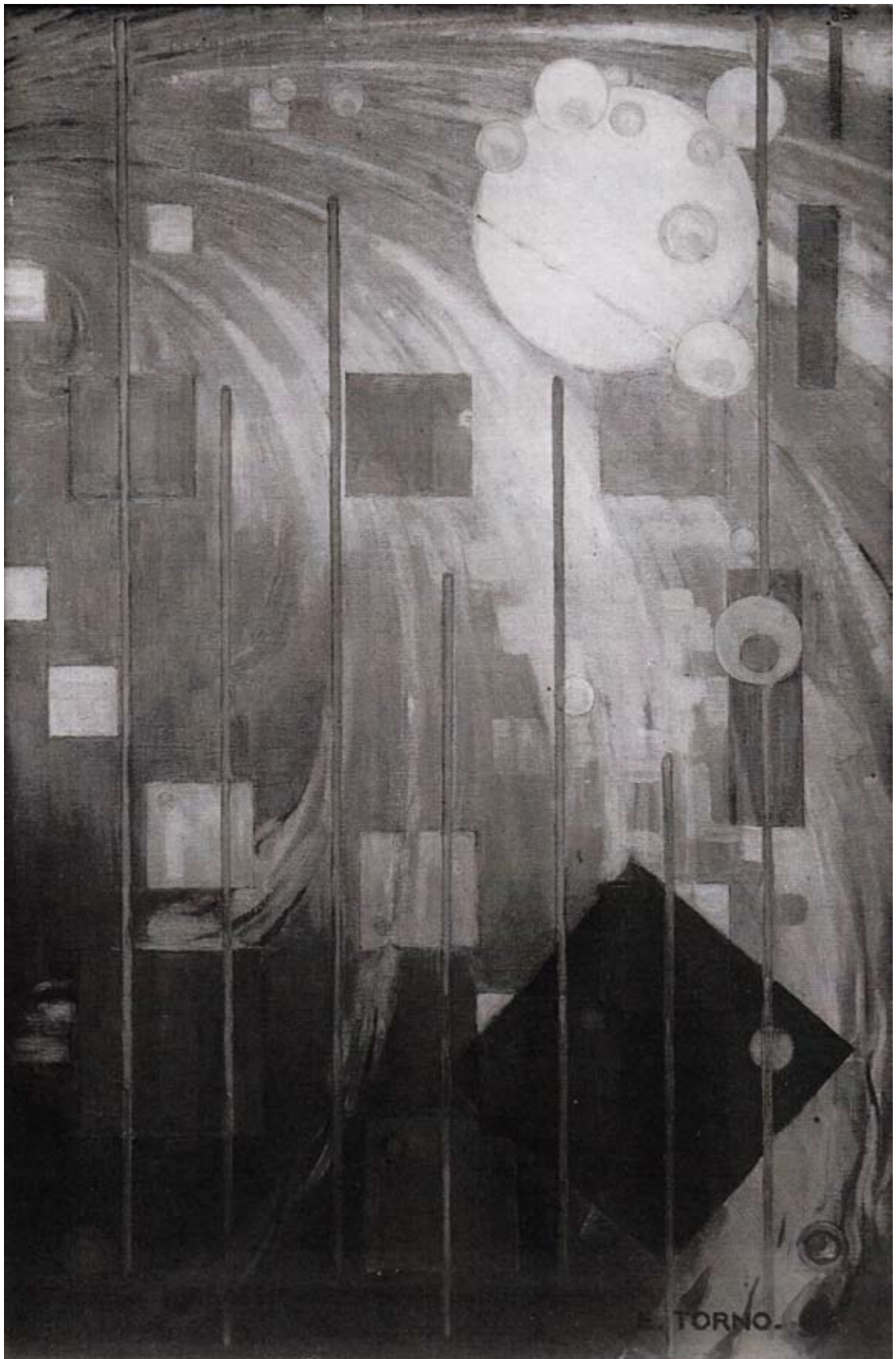


Fig. L 197

TORNO ELIGIO

Danza dei Macrocosmi, 1942

XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 149 a

RESTA FERMO (TORRI FRANCESCO) (Franco Marinotti)

Alba sulla città

XXIII BIENNALE 1942

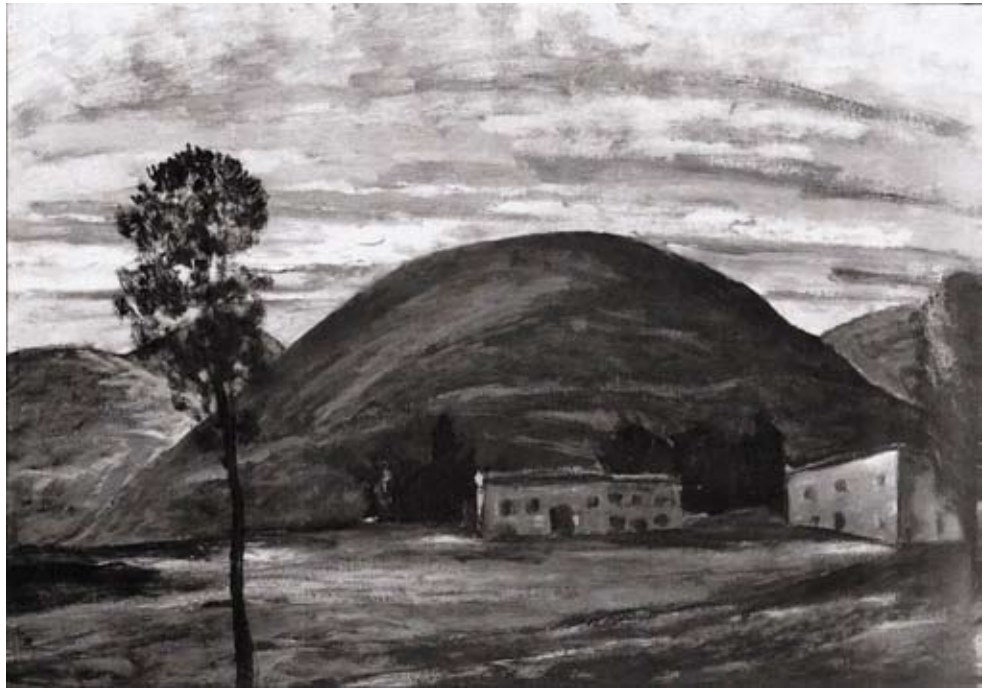


Fig. L 149 b
 RESTA FERMO (TORRI FRANCESCO) (Franco Marinotti)
Sera
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 149 c
 RESTA FERMO (TORRI FRANCESCO) (Franco Marinotti)
La casa rosa
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 149 d
 RESTA FERMO (TORRI FRANCESCO) (Franco Marinotti)
Bianche vele
 XXIII BIENNALE 1942



Fig. L 149 e
 RESTA FERMO (TORRI FRANCESCO) (Franco Marinotti)
Paesaggio vicentino
 XXIII BIENNALE 1942

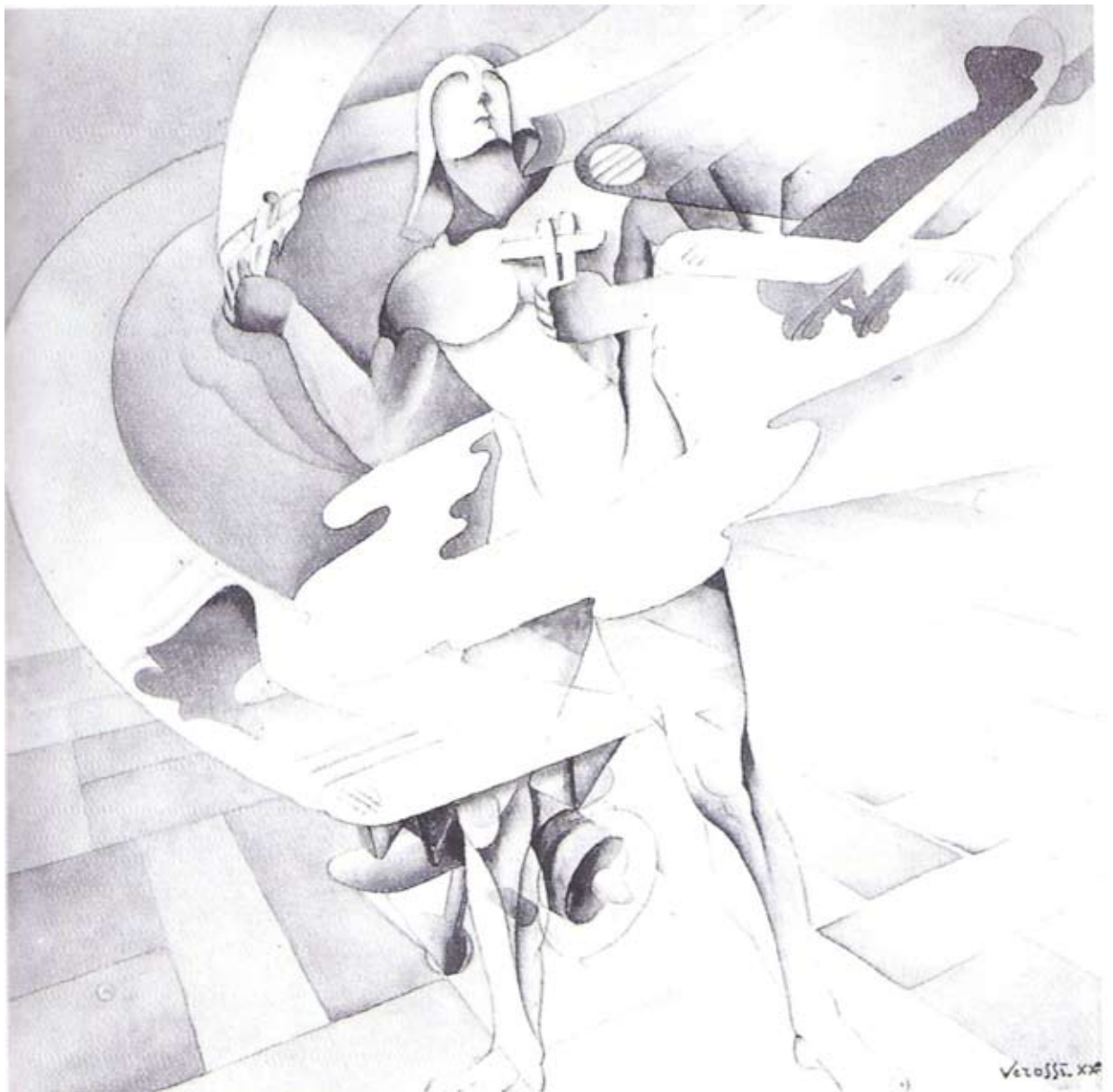


Fig. L 214
VEROSSÌ (Albino Siviero)
L'aviazione
XXIII BIENNALE 1942

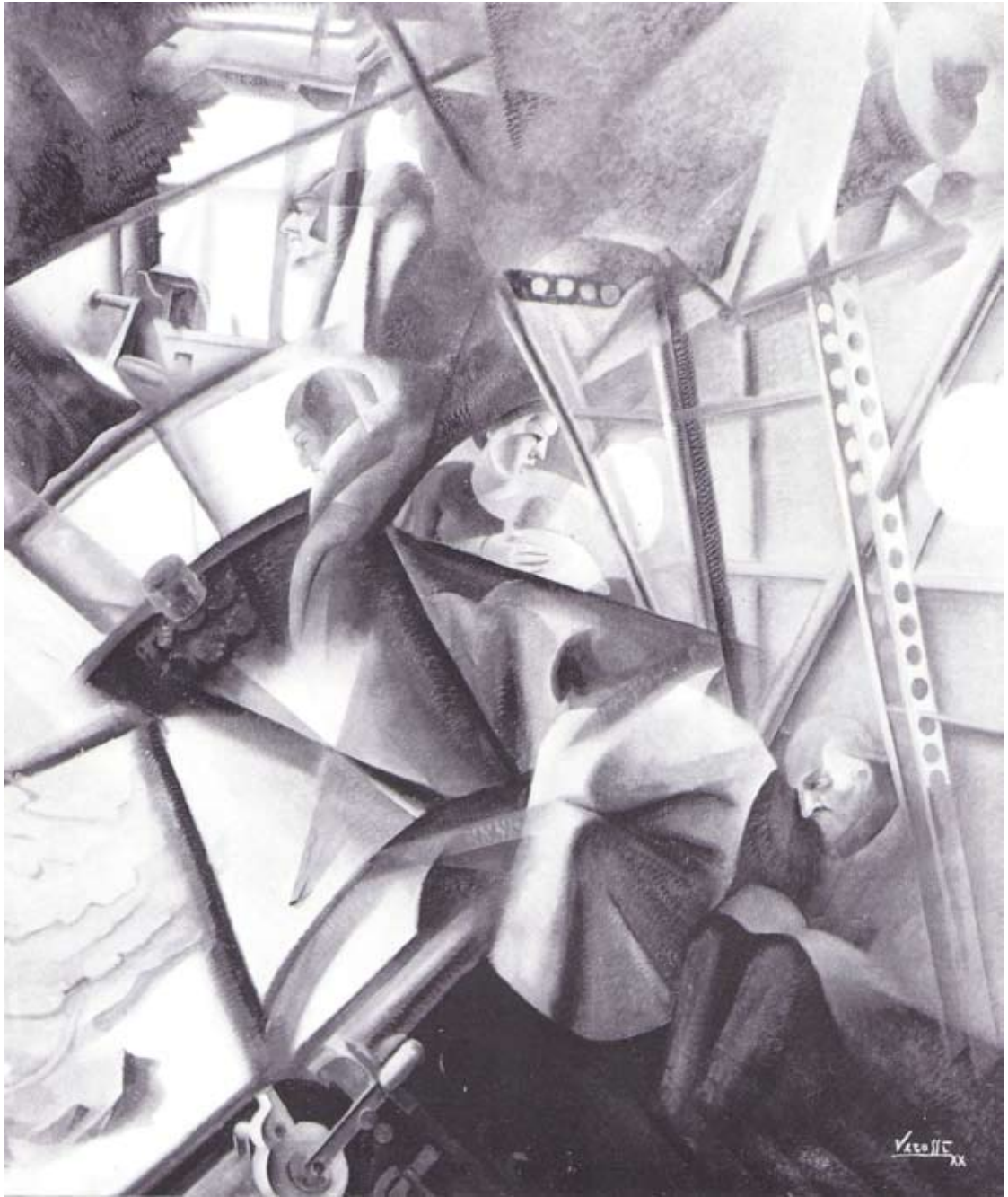


Fig. 27
VEROSSÌ (Albino Siviero)
Profughi nell' "S 81"
XXIII BIENNALE 1942



Fig. 28

DEPERO FORTUNATO

La congiura

Tratto da F. Depero, Fortunato Depero nelle opere e nella vita
Trento, 1940

Fig. 29

Gruppo di Tetrarchi, inizi del IV secolo d.C.
Venezia, Basilica di San Marco





Fig. 30

DEPERO FORTUNATO

Senza titolo

Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento
e Rovereto

Fig. 31

Busto di Caligola

I secolo d. C.

Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



Fig. 32

Dittico di Stilicone

Fine del IV - inizi del V secolo d. C.

Monza, Tesoro della Cattedrale

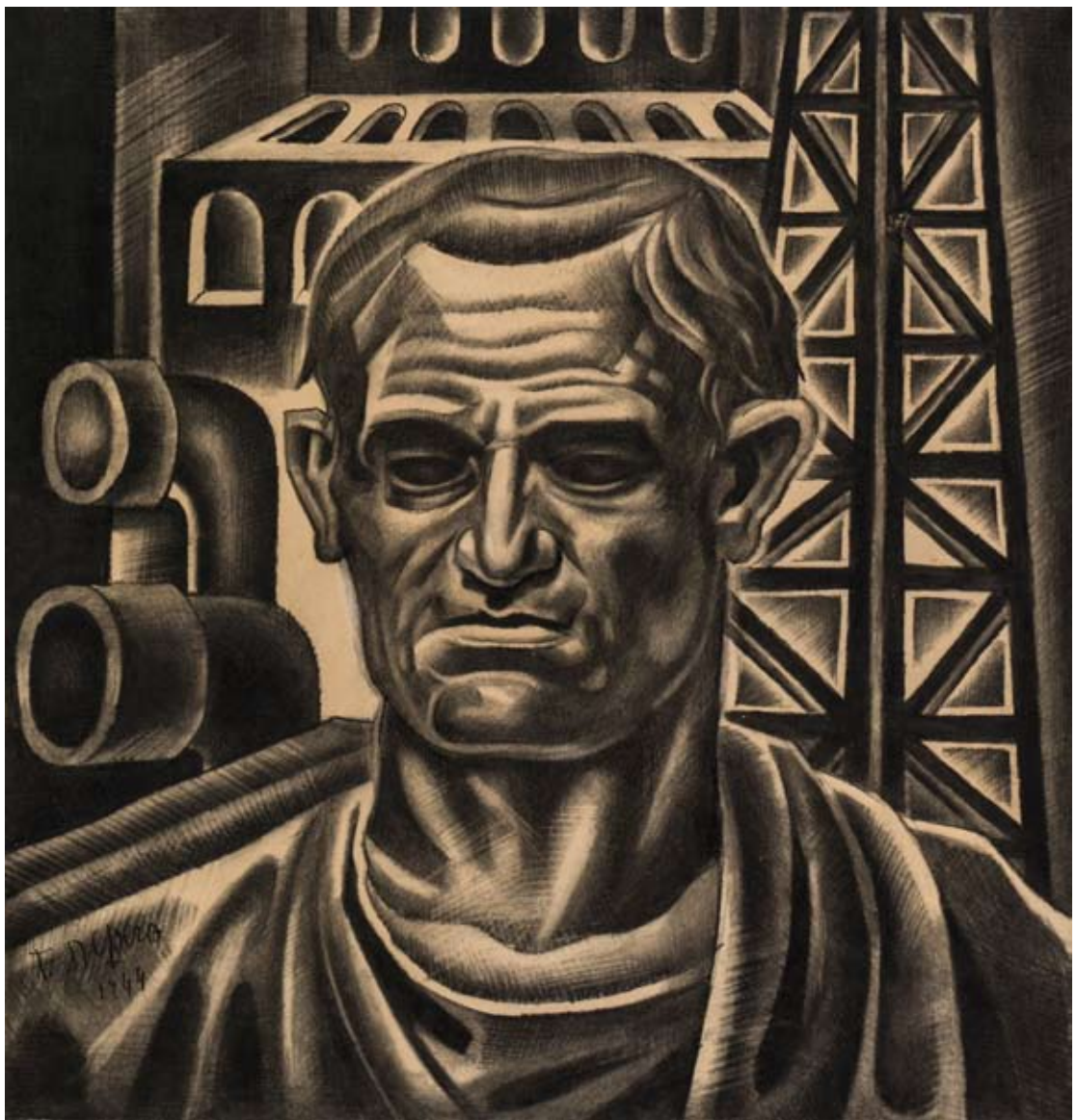


Fig. 33

DEPERO FORTUNATO

Senza titolo (Busto d'uomo)

Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento
e Rovereto

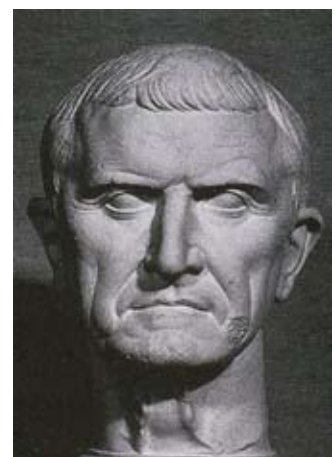


Fig. 34

Testa d'uomo [o ritratto di Crasso (?)]

Metà del I secolo a. C.

Parigi, Musée du Louvre



GINO SEVERINI: S. SEBASTIANO E S. NICOLA (AFFRESCI NELLA CHIESA DI SENSIALES) (1925)

ragioni del loro colore e della loro sostanza. I suoi ritratti si fanno di sostanza plastica, tutto ciò che è stato già nelle sue esperienze ritorna arricchito, fatto maturo. La sua composizione allegorica della «Carta del Lavoro» nel padiglione delle industrie italiane alla Mostra del 1937 a Parigi, gli «schemi tecnici» stilizzati per la Mostra del Minerale a Roma nel 1938, possono spiegare l'idea della funzione sociale che può essere assunta dall'arte in una forma nobilissima. E, insieme, l'opera ultima del Severini porta così il «fantastico Orfeo» arido e come sospeso veramente in un sogno irreali, i brani pittorici di un'elaborazione più ricca, più compresa di una sensualità coloristica: il «Fanciullo col gallo», le nature morte con il «Gallo e pesci», la «Piramide di mele».

Chi assiste all'attività del Severini può assistere al fenomeno di una giovanilità spirituale, tranquilla e precisa che accompagnò, mantenendosi sempre tale, una serie di esperienze così varie e profonde da permettere quasi di ricostruire le vicende di quasi tutta la storia della

pittura. Dalle prove primissime compiute in armonia con il decadentismo letterario di un tempo che è quasi disperato delle forme che potrà ancora dare la stanca pianta umana, egli può passare alla fanciullesca barbarie dell'amore per le cose considerate in se stesse, e di qui ad un'immaginazione capace di collegare, di animare le cose per toglierle dalla loro apparente inerzia e dare ad esse un'attività. Logicamente egli ritrova quindi le ragioni religiose dell'opera d'arte, e riconosce le possibilità espressive delle rievocazioni della scena sacra, e dei suoi significati dogmatici e teologici. E, artista cristiano, sa vedere con verità le figure umane, le cose, e agitare la fantasia perché la tristezza intima e malinconica che è nel suo cuore vibri nelle sue figure. I complessi elementi sono stati distribuiti con un ordine ed una disciplina mirabili dall'artista per mezzo di espressioni tecniche diversissime, consoni alle diverse posizioni intellettuali. Il richiamo ad una visione eccezionale dell'arte fu data, ed è data dal Severini con l'autorità di un esempio degno di essere raccolto.

GIORGIO NICODEMI

Fig. 35
Tratto da G. Nicodemi, *Artisti contemporanei, Gino Severini*,
in «Emporium», n. 6, giugno 1940, p. 290.